

L'INDUSTRIE ■  
DU RÊVE ■  
■

***RENCONTRES  
ART ET TECHNIQUE***

**L'INTÉGRALE**  
**20 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA**

---

**VOLUME 3 2011-2019**









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



L'INDUSTRIE ■  
DU RÊVE ■  
■

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

VOLUME 3  
Actes 11 / Actes 19  
2011 - 2019





# PRÉSENTATION

## VOLUME 3

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 20 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. OÙ VA LE CINÉMA ? : PART II, OÙ VA LE CINÉMA ? : PART III, OÙ FAIRE LE CINÉMA ? : PART I, OÙ FAIRE LE CINÉMA ? : PART II, OÙ FAIRE LE CINÉMA ? : PART III, LA FRANCE ET LES CINÉMAS DU MONDE : PART I, LA FRANCE ET LES CINÉMAS DU MONDE : PART I, LA FRENCH TOUCH DANS LE MONDE, « WELCOME UNITED-KINGDOM » constituent ce troisième volume regroupant les 9 colloques qui se sont déroulés entre 2011 et 2019. 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

# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE GÉNÉRAL

### ACTES 11

AUTOUR DE LA 3D — MASTER CLASS DE FRANÇOIS GARNIER

31 mars 2011 — École Nationale Supérieure Louis-Lumière – Noisy-Le-Grand

OÙ VA LE CINÉMA ? : PART II — COLLOQUE

30 mars, 2 & 3 avril 2011 – Les Cinoches – Ris-Orangis – Essonne

31 mars 2011 – Le Luxy – Ivry-Sur-Seine – Val-De-Marne

1<sup>er</sup> avril 2011 – Le Forum des Images — Paris

Festival L'Industrie du Rêve — 11<sup>e</sup> édition — 30 mars-3 avril 2011

9. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

10. INTRODUCTION PAR STÉPHANE PELLET

12. AUTOUR DE LA 3D — MASTER CLASS DE FRANÇOIS GARNIER

19. ÉTAT DES LIEUX DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE EN 2010 : QUEL

PARCOURS POUR LES NOUVEAUX CHEFS DE POSTE ? – Modérateur : Alex Masson

41. FOCUS SUR LE MONTAGE — Modérateur : Alex Masson

57. FOCUS SUR LE DÉCOR — Modérateur : Alex Masson

72. QUELLES FORMATIONS POUR QUELS MÉTIERS ? – Modérateur : Alex Masson

### ACTES 12

OÙ VA LE CINÉMA ? : PART III — COLLOQUE

1<sup>er</sup> février 2012 — Commune Image – Saint-Ouen

2 février 2012 – Le Luxy – Ivry-Sur-Seine – Val-De-Marne

3 & 4 février 2012 – Le Forum des Images — Paris

Festival L'Industrie du Rêve — 12<sup>e</sup> édition — 1<sup>er</sup>- 4 février 2012

89. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

90. OUVERTURE DU COLLOQUE PAR ANNE BOURGEOIS ET IGOR PRIMAULT

97. TECHNICIENS ET PRODUCTEURS : QUELLE NOUVELLE DONNE ? – Modérateur : Serge Siritzky et Brigitte Aknin

111. COMMENT PRODUIRE SON PREMIER FILM ? – Modérateur : Serge Siritzky et Brigitte Aknin

127. TECHNICIENS/PRODUCTEURS : UNE HISTOIRE DE COLLABORATION RÉUSSIE — Modérateur : Serge Siritzky et Brigitte Aknin

136. TECHNICIENS/PRODUCTEURS : QU'ATTEND-ON L'UN DE L'AUTRE — Modérateur : Serge Siritzky et Brigitte Aknin

155. QUE PEUT-ON PRODUIRE EN 2012 ? – Modérateur : Michel Ciment  
Débat autour de la liberté de création dans le cinéma français

## ACTES 13

OUÛ FAIRE LE CINÉMA ? : PART I — COLLOQUE

17 février 2013 – Les Cinoches – Ris-Orangis – Essonne

18 février 2013 — Cinéma du Palais — Créteil

19-22 février 2013 — Ciné 220 — Brétigny-Sur-Orge

Festival L'Industrie du Rêve — 13<sup>e</sup> édition — 17-22 février 2013

172. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

173. OUVERTURE DU COLLOQUE PAR JÉRÔME IMPELLIZZIERI

183. LA FRENCH TOUCH : RÉALITÉ OU FICTION ? – Modérateur : Carlos Gomez

198. LE FILM À TOUT PRIX ? – Modérateur : Serge Siritzky

211. L'EUROPE : CONCURRENTE OU COMPLÉMENTAIRE ? – Modérateur : Brigitte Aknin

220. CARTE BLANCHE À ANNE SEIBEL, CHEF DÉCORATRICE, ADC — Modérateur : Antoine de Baecque

## ACTES 14

OUÛ FAIRE LE CINÉMA ? : PART II — COLLOQUE

26 janvier 2014 — Cinéma du Palais — Créteil

27, 29 & 31 janvier 2014 — Goethe Institut — Paris

28 janvier 2014 – Les Cinoches – Ris-Orangis – Essonne

30 janvier & 2 février 2014 — Ciné 220 — Brétigny-Sur-Orge

Festival L'Industrie du Rêve — 14<sup>e</sup> édition — 26 janvier-14 février 2014

231. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE  
232. INTRODUCTION PAR ANNE BOURGEOIS ET BRIGITTE AKNIN  
233. FRANCE & ALLEMAGNE : DEUX RÉGLEMENTATIONS, DEUX CULTURES, MAIS QUELLE VISION COMMUNE DU CINÉMA ? – Modérateur : Grégoire Poussielgue  
243. APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES : RETOURS D'EXPÉRIENCES — Modérateur : Grégoire Poussielgue  
252. L'ENJEU DE LA FORMATION ET DE LA PROFESSIONNALISATION DANS LES DEUX PAYS — Modérateur : Grégoire Poussielgue  
255. FRANCE, ALLEMAGNE : QUELLE COOPÉRATION ARTISTIQUE ? – Modérateur : Grégoire Poussielgue

## ACTES 15

- OÙ FAIRE LE CINÉMA ? : PART III — COLLOQUE  
4 février 2015 — Maison des Cultures du Monde — Paris  
5 février 2015 – L'Entrepôt — Paris  
6 février 2015 — Cinéma du Palais — Créteil  
Festival L'Industrie du Rêve — 15<sup>e</sup> édition — 4-6 février 2015

266. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE  
267. INTRODUCTION PAR ANNE BOURGEOIS ET MARC PITON  
269. FRANCE-CHINE : ÉTAT DES LIEUX DE LA COPRODUCTION — Modérateur : Damien Paccellieri  
281. TRAVAILLER ENSEMBLE : PRODUIRE AVEC LA CHINE — Modérateur : Frank Priot  
292. RETOURS D'EXPÉRIENCE DE TECHNICIENS FRANÇAIS ET CHINOIS : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES — Modérateur : Frank Priot

## ACTES 16

- LA FRANCE ET LES CINÉMAS DU MONDE : PART I – COLLOQUE  
3 février 2016 – 7 Parnassiens - Paris  
4 février 2016 — Maison des Cultures du Monde — Paris  
5 février 2016 — Reflet Mécis - Paris  
Festival L'Industrie du Rêve — 16<sup>e</sup> édition — 3-5 février 2016

307. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE  
308. INTRODUCTION PAR AGNÈS BENAYER

310. ÉTAT DES LIEUX DU CINÉMA CORÉEN ET DE SES RELATIONS AVEC LA FRANCE : UN MÊME AMOUR DU CINÉMA — Modérateur : Damien Paccellieri
318. RETOURS D'EXPÉRIENCE AVEC LA CORÉE : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES — Modérateur : Damien Paccellieri
327. DE LA CASE A L'ÉCRAN – Modérateur : Damien Paccellieri
338. RENCONTRE AVEC ISABELLE HUPPERT — *IN ANOTHER COUNTRY* (2012), UN TOURNAGE RÊVÉ EN CORÉE DU SUD, AVEC HONG SANG-SOO — Modérateur : Damien Paccellieri

## ACTES 17

### LA FRANCE ET LES CINÉMAS DU MONDE : PART II – COLLOQUE

25 au 27 janvier 2017 — Christine 21 — Paris

Festival L'Industrie du Rêve — 17<sup>e</sup> édition — 25 janvier — 27 février 2017

345. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
346. INTRODUCTION PAR PIERRE-YVES BOURNAZEL
348. ÉTAT DES LIEUX DES ÉCHANGES CINÉMATOGRAPHIQUES FRANCO-INDIENS — Modérateur : Damien Paccellieri & Hélène Kessous
358. LE SAVOIR-FAIRE FRANÇAIS, SES DÉCORS ET SES TALENTS AU SERVICE DU CINÉMA INDIEN — Modérateur : Damien Paccellieri
366. TOURNER EN INDE : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES – Modérateur : Damien Paccellieri
388. MASTERCLASS AVEC ANNE SEIBEL, CHEF DÉCORATRICE, AUTOUR DE SON EXPÉRIENCE EN INDE — Modérateur : Damien Paccellieri

## ACTES 18

### LA FRENCH TOUCH DANS LE MONDE – COLLOQUE

2018 — Paris

Festival L'Industrie du Rêve — 18<sup>e</sup> édition — 2018

395. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE
396. INTRODUCTION PAR ANNE BOURGEOIS ET AURÉLIE GROS
398. LES FONDATEURS ET LES BÂTISSEURS DE LA VITALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE DU MODÈLE FRANÇAIS — Modérateur : Damien Paccellieri & Anne Bourgeois
414. LES ÉCLAIREURS ET LES AMBASSADEURS DE LA FRENCH TOUCH DANS LE MONDE

— Modérateur : Damien Paccelleri & Anne Bourgeois

422. LES MAGICIENS ET LES ORFÈVRES DES FILMS MONDIAUX – TROIS RETOURS

D'EXPÉRIENCES — Modérateur : Damien Paccelleri & Anne Bourgeois

448. LES INVENTEURS FRANÇAIS AU CŒUR DE L'INNOVATION MONDIALE — Modérateur :

Damien Paccelleri & Anne Bourgeois

456. MASTERCLASS AVEC JEAN-PAUL MUGEL, INGÉNIEUR DU SON — Modérateur : Anne

Bourgeois

## ACTES 19

« WELCOME UNITED-KINGDOM » — COLLOQUE

28 Janvier 2019 — Club de l'Étoile — Champs-Élysées — Paris

Festival L'Industrie du Rêve — 19<sup>e</sup> édition — 28 janvier 2019

466. LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

467. INTRODUCTION PAR EMMANUEL SCHLUMBERGER ET ANNE BOURGEOIS

468. ÉTAT DES LIEUX DES ÉCHANGES CINÉMATOGRAPHIQUES FRANCO-BRITANNIQUE À

L'HEURE DU BREXIT — Modérateur : Serge Siritzky

475. LES STUDIOS FRANÇAIS ET BRITANNIQUES : QUELS MODÈLES ET PERSPECTIVES ? –

Modérateur : Serge Siritzky

483. TRAVAILLER LES UNS AVEC LES AUTRES, RETOURS D'EXPÉRIENCES SUR LE FILM *THE*

*WHITE CROW*, DE RALPH FIENNES – Modérateur : Anne Bourgeois

492. TÉMOIGNAGE EXCEPTIONNEL DE CHARLOTTE RAMPLING

# ACTES 11

## RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE L'INDUSTRIE DU RÊVE

MASTER CLASS 3D PINA BAUSCH

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE — NOISY LE GRAND — 31 MARS

2011

## OÙ VA LE CINÉMA ? : PART II

**Techniciens, cinéastes, outils : ils font le cinéma  
d'aujourd'hui**

COLLOQUE

FORUM DES IMAGES — PARIS — 1<sup>ER</sup> AVRIL 2011

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE

11<sup>É</sup> ÉDITION

30 MARS — 3 AVRIL 2011



# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

9. LES INTERVENANTS

10. INTRODUCTION PAR STÉPHANE PELLET

12. MASTERCLASS AVEC FRANÇOIS GARNIER  
« AUTOUR DE LA 3D »

19. TABLE RONDE 1  
« ÉTAT DES LIEUX DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE EN 2010 : QUEL PARCOURS POUR LES NOUVEAUX CHEFS DE POSTE ? »  
MODÉRATEUR : ALEX MASSON

41. TABLE RONDE 2  
« FOCUS SUR LE MONTAGE »  
MODÉRATEUR : ALEX MASSON

57. TABLE RONDE 3  
« FOCUS SUR LE DÉCOR »  
MODÉRATEUR : ALEX MASSON

72. TABLE RONDE 4  
« QUELLES FORMATIONS POUR QUELS MÉTIERS ? »  
MODÉRATEUR : ALEX MASSON

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

ANNE SEIBEL (CHEF DÉCORATRICE)

AXELLE MALAVIEILLE (CHEF MONTEUSE ET PRÉSIDENTE DES MONTEURS ASSOCIÉS)

BÉNÉDICTE CAZURAN (ASSISTANTE MONTEUSE DE SÉBASTIEN SARAILLE)

BERTRAND SEITZ (CHEF DÉCORATEUR ET MEMBRE DE L'ADC)

CAROLINE CHAMPETIER (DIRECTRICE DE LA PHOTOGRAPHIE ET PRÉSIDENTE DE L'AFC)

CHRISTINE MASSON (JOURNALISTE)

FRANÇOIS GARNIER (SUPERVISEUR 3D)

FRÉDÉRIC MERMOUD (RÉALISATEUR)

JACQUES FAURE (DIRECTEUR DE PRODUCTION À L'ESRA)

JEAN-LOUIS DUFOUR (DIRECTEUR DES ÉTUDES DE L'ESAV TOULOUSE)

MATTHIEU POIROT-DELPECH (CHEF OPÉRATEUR ET MEMBRE DE L'AFC)

MATHILDE MUYART (CHEF MONTEUSE ET MEMBRE DES MONTEURS ASSOCIÉS)

MÉLISSA PETITJEAN (MIXEUSE SON ET MEMBRE DE L'AFSI)

MICHEL COTERET (DIRECTEUR DE LA FORMATION INITIALE À L'ENS LOUIS-LUMIÈRE)

SARAH ANDERSON (CHEF MONTEUSE)

SÉBASTIEN SARAILLE (CHEF MONTEUR)

STÉPHANE TAILLASSON (CHEF DÉCORATEUR)

VÉRONICA FRUHBODT (CHEF DÉCORATRICE)

YVES-MARIE OMNÈS (CHEF OPÉRATEUR SON ET MEMBRE DE L'AFSI)

YVON CRENN (DIRECTEUR DE PRODUCTION)

# INTRODUCTION

Par Stéphane Pellet, président de *L'Industrie du Rêve*

Où va le cinéma ? disions-nous en 2009, questionnant les conséquences des bouleversements technologiques de ces dix dernières années sur la chaîne de fabrication du cinéma ;

Où va le cinéma (Part II) ? sommes-nous encore tentés de dire cette année en observant cette fois l'arrivée grandissante des nouveaux techniciens, dont le rapport aux métiers, aux filières de formation et surtout aux nouveaux outils semble porteur de changements, mais dont nous ne pouvons encore savoir en quoi elle influencera la création cinématographique.

La 11<sup>e</sup> édition du festival *L'industrie du rêve* braquera donc le projecteur sur les « premiers chefs de poste », ouvrant ainsi le débat sur ces enjeux et les nombreuses interrogations qui traversent l'ensemble des professions techniques à leur égard.

Lourde question, nous l'avons bien mesurée en préparant cette édition, dans une époque marquée par une dérégulation des conditions de travail, laquelle fragilise l'ensemble du « collectif » formé par les équipes des films et oblige à jeter un regard lucide sur une approche par trop économique parfois.

Voilà pourquoi, il y a bien lieu d'aborder cette problématique essentielle qui impacte la production comme le révèle un état des lieux que nous avons réalisé sur les 261 films tournés en 2009 et dont les premiers résultats seront présentés au cours de cette 11<sup>e</sup> édition lors des journées professionnelles qui se tiendront au Forum des Images.

Occasion aussi de pointer cette contradiction dans notre pays qui n'arrête plus de célébrer les « premières fois » : premier film, premier court, premier long, premier rôle, premier premier rôle, etc.. , qui semble toujours lancée à la recherche d'une hypothétique nouvelle vague et qui dans le même temps n'a jamais été aussi exigeant à l'égard de sa jeunesse, posant un regard souvent inquiet et même méfiant sur les générations à venir.

Nouvelle génération aurions-nous pu dire, parlant des outils, des techniciens et des réalisateurs, mais la réalité semble bien plus complexe dans des professions façonnées par un compagnonnage bien à elles et une transmission des savoirs incontournable, l'essence même de « l'humanité » qui habite les plateaux et les studios.

Le festival *L'industrie du rêve* est bien là dans son rôle, rapprochant point de vue technique et artistique, les confrontant aux mutations à l'œuvre dans une économie toujours aussi réactive.

Je souhaite saluer ainsi le travail accompli pour réaliser cette édition et remercier nos partenaires

depuis maintenant 11 ans, le CNC et son président Éric Garandau, qui accompagne l'évolution du travail des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel, de la région Ile-de-France et son président Jean-Paul Huchon, son vice-président Julien Dray, fidèle à notre manifestation depuis sa création. Tout comme le département de la Seine Saint-Denis, son président Claude Bartolone et son premier vice — président Gilbert Roger, qui réaffirment plus que jamais leur volonté d'en faire une terre de cinéma, rejoint pour la quatrième année par le Val de Marne, lancé sous l'impulsion de son président Christian Favier dans la création d'un pôle image, et l'Essonne dont le président Michel Berson permet qu'elle accueille de nombreux tournages et consacre d'importants moyens à son réseau de salles indépendantes.

Au côté des villes de Ris-Orangis, Ivry-sur-Seine, Brétigny-sur-Orge, Saint-Ouen, Paris qui se sont mobilisées pour accueillir notre manifestation, y organiser des ateliers avec des étudiants et des scolaires, des rencontres avec des artistes, que chacun soit ici remercié. Et en particulier Éclair, son président Thierry Forsans, nos partenaires des industries techniques, les entreprises mécènes et tous les amis du festival.

Un grand merci enfin, à Emmanuel Schlumberger et Michel Gast, fondateurs et complices de la première heure, à Anne Bourgeois, directrice artistique du festival et Brigitte Aknin, chargée de mission pour les Rencontres Art et Technique et à toute l'équipe du festival grâce à qui nous pouvons être fiers de ces onze ans de réflexion !

# MASTERCLASS AUTOUR DE LA 3D

31 MARS 2011 — ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE — NOISY LE GRAND

INTERVENANT

**François GARNIER**, superviseur 3D du film *Pina*, de Wim Wenders.

**François GARNIER, superviseur 3D :** Wim Wenders est venu me voir, m'expliquant que cela faisait très longtemps qu'il voulait faire un projet sur la danse avec Pina Bausch, et qu'il pensait que la stéréoscopie pourrait être une bonne approche. Je lui ai dit qu'effectivement, la danse et la stéréoscopie avaient une dynamique fondamentale commune. Il m'a demandé de l'accompagner dans cette expérience et cette tentative ; de l'aider à concevoir et à préparer son film en le conseillant, en partageant avec lui mon expérience de la stéréoscopie. Je vous propose de regarder une bande-annonce relativement courte. J'enchaînerai ensuite sur les problématiques qui se dégagent, et sur la manière dont nous avons approché ce film de danse. Voici donc *Pina*, un film de Wim Wenders, avec des chorégraphies de Pina Bausch, Alain Derobe à la stéréographie, François Garnier comme superviseur 3D.

*Bande-annonce*

**François GARNIER :** Je vais vous expliquer la genèse de ce projet sur ma partie, la stéréoscopie. Première chose : quel peut être le rôle d'un superviseur 3D ? Aujourd'hui, dans les terminologies, ce type de travail n'est pas très clair ; on pourrait le qualifier de « conseiller à la mise en scène relief ». Cette terminologie ne convenait pas au niveau international. Je suis donc crédité au générique en tant que superviseur 3D, même si ça a été beaucoup plus que cela. Quel a été mon rôle ? Je devais discuter avec Wim, pour que ses objectifs artistiques soient possibles et réalisables. Je l'ai aidé à comprendre ce que l'on pouvait attendre de la 3D, à mettre en place l'équipe et les dispositifs de tournage. Je l'ai aidé à définir les positions de caméras, ce qui a été un énorme travail. Pendant le tournage, mon rôle premier était de valider le relief qu'on tournait, pour savoir si la prise était bonne ou pas. J'allais voir Wim pour qu'il intervienne éventuellement sur le cadre, sur la mise en scène s'il y avait des options plus intéressantes à prendre sur un plan. Je donnais aussi des conseils sur toutes les problématiques qui allaient suivre ; les problématiques de montage, l'étalonnage et le réglage 3D étant plutôt du ressort d'Alain Derobe.

Pourquoi *Pina* en 3D ? Cela a commencé par une envie de Wim Wenders de travailler avec Pina Bausch

depuis plus de quinze ans, sans savoir comment aborder le film.

Pourquoi la danse de Pina Bausch ? Car c'est une des formes les plus expressives de la danse contemporaine, qui se prête très bien à une mise en scène cinématographique. Les danseurs sont des gens, des personnages avec des caractères très marqués, des types de danses très marqués. On est un peu loin du ballet classique, où tout le monde doit se ressembler dans le corps de ballet. Les danseurs de *Pina* sont avant tout des acteurs, et surtout des êtres humains très forts.

Wim a pensé que la stéréoscopie pouvait être un format pour lier la danse et le cinéma. En effet, la danse est du mouvement dans l'espace, et la stéréoscopie est de l'enregistrement spatial. Un danseur est un corps en action, un volume ; et ça aussi, la stéréoscopie sait très bien l'enregistrer. Tous ces facteurs ont donc poussé à aller vers la stéréoscopie sur ce projet.

Une des premières choses que j'ai proposée à Wim a été de travailler avec l'équipe que je connaissais en France, et avec qui j'avais déjà tourné plusieurs fois. Elle est composée, en gros, de sept ou huit personnes.

Vous pouvez voir quelques vieilles images : ici, mon premier repérage avec Alain en 1986. Là, sur cette photo, vous voyez ce qu'on appelle un « frigo », un des tout premiers modules d'Alain, qui permettait de tourner avec deux Arri. Ce sont les ancêtres des modules que l'on a utilisés.

Je vais vous parler maintenant un petit peu de la perception en relief. Qu'est-ce qui se passe en relief ? Qu'est-ce qui fait que l'on réalise en relief quelque chose de différent ?

Le premier point est plutôt une approche scientifique, voire même médicale : il y a une différence fondamentale entre voir une image plane, et voir une image en stéréoscopie. La perception d'une image plane est une perception cognitive, ce sont des indices graphiques qui sont traduits par le cerveau pour reconstituer une perspective. Il n'y a pas d'information de dimensionnalité dans l'image. Par contre, lorsque l'on regarde une image stéréoscopique, une de nos dimensionnalités corporelles est impliquée dans le processus de perception, qui est notre écart d'œil et le muscle de nos yeux. Il y a une dimension de notre corps qui est impliquée dans la perception, ce qui nous permet d'appréhender une taille de façon phénoménale, « absolue ». Ce ne sont pas les mêmes parties du cerveau qui sont activées. La partie cognitive est active dans les deux cas, mais en stéréoscopie, on s'aperçoit que des parties beaucoup plus primaires sont activées.

Ce sont les parties du cerveau qui permettent de reconstituer un espace, d'y projeter nos mouvements, et de simuler les futures actions musculaires à faire pour activer notre corps dans un espace. Quand on perçoit une image stéréoscopique, le cerveau, par réflexe, commence à envisager les trajectoires qu'on pourrait faire dans cet espace. Il y a une application directe du corps au programme de la perception de la stéréoscopie. Il y a des facteurs visuels directement connectés au mouvement. Cela veut dire que ce ne sont pas forcément les mêmes scénarios qu'il va falloir faire.

Si on se réfère à une réflexion purement cognitive, on est dans le récit, dans la fiction, dans la narration. Mais quand on est dans la stéréoscopie, il y a quelque chose de l'ordre de l'action, de l'appréhension de l'espace, de la découverte qui vient se greffer en plus. On pourrait dire qu'il y a quelque chose de l'ordre du ressenti physique, comme quand vous regardez une sculpture.

On retrouve deux choses dans les formes de cinéma stéréoscopique. En effet, la vision stéréoscopique a été faite pour se déplacer sur un territoire ; l'homme voit avec deux yeux pour pouvoir appréhender

un espace, se l'accaparer, et appréhender la distance des obstacles. Deuxièmement : il y a certainement quelque chose qui s'exprime de l'ordre de la plastique, de la forme, d'un volume. Il est intéressant de voir que dans beaucoup de films relief actuel, qui sont des films d'animation ou de science-fiction, la notion de poursuite, de chasse, de travelling avant est très présente. Mais l'autre aspect, plutôt lié à la forme et au rapport de la forme dans l'espace, a été très peu développé en stéréoscopie dans les films récents. Quand on s'interrogeait sur ce qui pouvait être intéressant en stéréoscopie sur le film *Pina*, il y a en effet la perception d'un espace, de l'espace chorégraphique ; et la perception des corps, le corps des danseurs. On a laissé deux facettes de la stéréoscopie à explorer, qui semblaient en phase avec le sujet.

Comme vous pouvez le voir sur le document PowerPoint, c'est l'ensemble des facteurs oculaires et binoculaires qui intervient dans la perception visuelle. On verra notamment que les deux, en marron, sont des facteurs que l'on peut estimer comme absolus : la convergence et l'accommodation. Il faut savoir que l'accommodation sur un film de cinéma ne joue pas, puisqu'on accommode toujours à la distance de l'écran. Le seul vrai facteur phénoménal est la convergence : la distance entre nos yeux, et la tension musculaire qui va nous permettre de pointer un point dans l'espace. C'est cette tension musculaire qui est analysée par le cerveau pour détecter une distance.

Quels étaient les spécificités premières et les conseils que j'ai donnés à Wim par rapport à un tournage relief ? La première chose qui me paraissait cruciale était de préserver la cohérence de l'espace scénographique de Pina Bausch. Je ne sais pas si vous avez vu le film relief de U2, mais il a été filmé avec des moyens et des focales très différents. Par moments, on a du mal à appréhender la distance entre le chanteur et l'arrière-plan. La focale est une chose cruciale en cinéma relief : il faut éviter de trop jouer avec les longueurs de focale si l'on veut préserver une cohérence à l'espace qu'on va montrer.

La première chose était donc de garder cette cohérence de l'espace scénographique. Pour cela, il fallait mettre une attention toute particulière à la focale, et au montage aussi. Pourquoi la focale est-elle si importante ? Je vous l'ai dit, une partie de notre corps est impliquée pour qu'il y ait une notion de l'échelle. L'espace que l'on va vous diffuser se trouve inclus dans l'espace qu'il y a entre vos yeux et l'écran. C'est une grande pyramide. Cet espace est relativement stable dans les salles de cinéma, l'angle de perception que vous avez est de l'ordre de 50 degrés. Si je filme en stéréoscopie avec une focale très longue, c'est-à-dire avec un angle d'ouverture de 20 degrés, il faut imaginer que la pyramide très allongée va être recompressée, au moment de la diffusion, dans votre pyramide de perception. C'est-à-dire que si j'ai une très longue pyramide, avec des gens un peu partout, ils vont se retrouver complètement compressés. Tout à coup, vos danseurs vont devenir des éléments plats ! Évidemment, si je tourne avec des focales beaucoup plus larges que la focale de diffusion, cela va être le contraire : je vais tirer sur les distances.

Mon premier conseil à Wim a été de lui dire : « Il faut tourner avec des focales fixes. Et il faut tourner avec des focales autour de 50 degrés. » On a donc filmé avec deux objectifs : un 10 et un 14. Wim avait un peu peur, à juste titre, car il aime bien les focales un peu plus longues, des focales traditionnelles de cinéma. C'est aussi quelqu'un qui aime beaucoup jouer sur les cadres, sur les horizontales, les verticales. Il se retrouvait là avec un support un peu différent, à devoir travailler avec des focales larges. Il faut savoir aussi que les indices graphiques visuels qui forment une image plane n'ont pas du tout cette esthétique-là en relief ; il n'y a pas de belle diagonale qui va structurer l'image. En relief, il y a

simplement une grosse profondeur. Parce que le mode de perception est différent, toute la notion de cadre est changée.

Ensuite, Wim me disait que les acteurs qu'on allait filmer de près avec un 10 ou un 14 allaient être complètement déformés. Là encore intervient une chose très particulière au relief, que l'on peut expliquer très simplement : si je vous regarde à un mètre, avec mes yeux qui ont pourtant une ouverture assez grande, je ne vous vois pas déformés. Je vous vois de façon normale : le premier n'est pas déformé à la manière d'un *fish-eye*. Pourquoi ? Puisque l'œil reçoit deux informations, le cerveau corrige. Il a les informations gauche-droite, qui lui permettent de corriger la perspective. Effectivement, en 2D, ce ne sera pas forcément très joli de faire des interviews au 14 ; mais en 3D, cela ne sera pas un problème.

Je vais revenir un petit peu en arrière. Ceci était la première chose, et impliquait un choix de focales très précis et aussi une réflexion au montage, puisqu'on sait par expérience que le montage relief aime bien la durée. Il faut plus de temps pour appréhender l'espace, il y a un *cut* relief plus long à appréhender qu'un *cut* 2D. Il y a aussi des formes de mouvement plus ou moins intéressantes, et plus ou moins efficaces en relief.

Ressentir la présence et le volume des danseurs était la deuxième chose. Il fallait vraiment donner la possibilité aux spectateurs de venir au contact des danseurs. Cela imposait un relief. Si l'on veut avoir un gros plan de danseur, alors il faut se rapprocher du danseur. Mais un danseur est quelque chose de très mobile ; il faut pouvoir le suivre avec une caméra, qui est énorme. Tout le pari était donc de pouvoir suivre les danseurs et être proche d'eux, en réussissant à promener une caméra sur scène pendant les plans-séquences, qui étaient des demi-spectacles. Il a fallu tourner des séquences de danses de 45 minutes non-stop, au milieu des danseurs, avec une grue, en ayant toujours la caméra au meilleur endroit possible, et sans toucher un danseur. Cela n'était pas très facile, puisqu'ils étaient vingt à trente à courir sur scène !

Il y avait aussi un vrai pari sur comment trouver la possibilité d'être avec les danseurs sans les obliger à répéter la danse, puisqu'un danseur n'a pas du tout la même qualité de danse ni la même présence si on lui demande de faire des *special shots*. La plus grosse partie des images de danse que vous allez voir sont des séances publiques, avec la caméra sur grue. Le public était prévenu que Wim Wenders tournait. Nous, nous dirigions la grue en direct, en essayant de ne pas blesser un danseur et d'être toujours au bon endroit avec le meilleur réglage relief, pour saisir sur le vif les actions des danseurs.

Le cadre n'est pas tout à fait le même, puisqu'on ne va pas cadrer comme en 2 D. Le temps et le montage seront différents. Les histoires changent certainement. Je vous l'ai dit, on va plutôt être dans l'application et dans l'émotion, plutôt que dans la narration. On va voir comment cette technique va être prise en charge par les différents auteurs, mais on sera certainement dans quelque chose qui est plus de l'ordre du ressenti que du narratif. Le public est physiquement impliqué.

Je vous propose maintenant de regarder un court extrait du *making-of*, plutôt orienté sur les danseurs eux-mêmes.

### *Making-of*

**François GARNIER** : Ce qui est intéressant est d'avoir une phase de répétition. Vous l'avez vu : nous avons structuré la grille de façon à ce que les gens de la grue se calent. Il nous fallait une précision de



20 voire 25 centimètres. Il faut savoir qu'une grue de ce type-là est manipulée par trois personnes-clés pour faire le cadre : le machiniste qui fait la distance de la grue, le machiniste qui fait l'orientation et la hauteur de la grue, et la chef opératrice et cadreuse qui fait l'orientation de la tête. Il y a plein de raisons d'avoir des flottements, et cela demande un entraînement très précis.

Le gros du travail a été de roder la mécanique humaine, qui allait des danseurs, à Wim qui regardait les danseurs, la musique, Wim qui donnait des ordres qu'on avait établis la veille, l'ensemble de la grue qui était manipulée par trois personnes, etc. On a filmé quatre pièces dans leur intégralité. Le pari était de couvrir entièrement ces scènes sous différents axes. On a filmé chaque scène quatre fois, avec deux modules : un module fixe et le module sur grue. Cela nous permettait de filmer deux fois à gauche, et deux fois à droite. On filmaient une première fois la pièce complète à droite ; on dépouillait, on faisait une correction d'ordre, et on filmaient une deuxième journée en passant à gauche pour faire les plans de coupe. En gros, avec Wim, on a passé les nuits à écrire les feuilles d'ordre, et les journées à tourner, pendant un bon mois.

Je vous parle du scénario maintenant. J'ignore si vous savez, mais Pina Bausch est morte trois mois avant le début du tournage. Wim avait travaillé avec elle, et elle avait travaillé avec ses danseurs. Wim voulait enregistrer ses pièces, et partir ensuite avec elle sur tous les sites qui l'avaient influencée. On a croisé Pina plusieurs fois au mois de juin, et elle est morte le 8 juillet.

Il y a eu un gros choc au début ; le film s'est arrêté brutalement. Mais au mois d'août, plusieurs danseurs, et puis tous les danseurs sont venus vers Wim à plusieurs reprises, en insistant sur le fait qu'ils voulaient faire le film, qu'ils voulaient jouer cette pièce, qu'ils voulaient que Wim les enregistre. Pina les avait préparés à ce tournage, ils avaient répété les pièces. Cela leur semblait trahir Pina de ne pas le faire. Ils voulaient lui offrir ça, c'était un besoin. Ils avaient besoin de ce film pour se former, pour gérer cette perte, et pour se sauver.

Wim a finalement décidé de tourner quand même. Et tout cela a donné au tournage un caractère émotionnel très fort. Au lieu de partir avec Pina à l'autre bout du monde, chaque danseur a proposé de faire un solo pour représenter le plus ce que Pina lui avait apporté. Le film est structuré comme cela : des éléments tirés de quatre spectacles, et entre deux, des interviews en voix off sur des solos offerts par les danseurs.

Je vais vous remonter un petit clip, plus axé sur la stéréoscopie. Vous avez le noyau de la stéréoscopie sur le film avec Alain Derobe, sa fille Joséphine Derobe, qui est la pointeuse relief, et moi-même. Nous sommes en train de discuter sur les écarts.

### *Extrait*

**François GARNIER** : Je vais maintenant vous parler des outils. Pour tout ce qui était tournage *live* sur scène, l'outil a été la grue. Elle était placée au bord, juste devant la scène, et pouvait être déplacée à gauche ou à droite. C'est un objet assez encombrant, mais très mobile quand on la contrôle bien.

Je vais vous expliquer un peu la façon dont on a contrôlé cette grille. Voici deux socles sur lesquels étaient posées les grues : le premier cercle, c'est là où la grue ne pouvait pas aller, car elle était trop proche du pied ; le deuxième cercle bleu, c'est là où elle pouvait aller au maximum. Les deux colonnes sur le côté sont les ordres des caméras gauches et les ordres des caméras droites. Il y avait une version

pour le premier tournage, et après on réadaptait ça. On avait des repères de *time code* re-référencés par rapport à la musique.

En gros, Wim regardait ce qu'il se passait et lisait son texte d'ordre de caméras. Il fallait qu'il synchronise par rapport à ce qu'il voyait, et la grue devait suivre au mieux. Wim était sur le texte, et moi je regardais le cadre et la stéréoscopie. Je redonnais à Wim des ordres de correction, et en même temps je pilotais la stéréographe, car il n'y avait que moi qui avais un retour correct. Cela a été assez intéressant, et à notre grande surprise, alors qu'il y avait beaucoup de risques, cela a très bien marché. À la fin, on pouvait regarder des plans de 45 minutes qui étaient presque parfaits.

Sur les photos, vous pouvez voir la grue, avec toutes les personnes autour. Vous voyez une première personne à la grue qui fait la longueur de la grue. Derrière, des gens font la position. Ici, le pointeur qui fait le point optique, le focus. Derrière, il y a Joséphine avec son *remote*, qui fait des quarts d'œil. Ici, la chef opératrice qui contrôle la position de la tête. Là, le régisseur du théâtre qui contrôle les lumières à la demande de la chef opératrice. En cabine, vous pouvez voir Wim avec sa feuille d'ordre ; la première assistante prête à aller prévenir qui il faut ; le conseiller du théâtre : c'est le dramaturge qui fait répéter les danseurs, et qui est capable de nous dire s'il y a un problème ou si un danseur n'est pas à la bonne place. Il pouvait nous dire ce qui allait se passer pour qu'on puisse anticiper. Vous pouvez aussi me voir en train de regarder mon écran relief, et je contrôle la stéréoscopie en même temps par un microphone.

Des plans-séquences aussi proches, cela n'avait pas beaucoup été fait. On a cherché la technique, et cela a bien marché ! Pour les solos et les extérieurs, on voulait être très près et très mobiles. Alain et plusieurs *steadycamers* ont mis au point des mobiles reliefs suffisamment légers, et on a opté pour le *steadycam*, qui est un outil très efficace pour la stéréoscopie.

Voici une image de retour : vous pouvez voir un retour vidéo pour Wim, et un pour le danseur. C'est lui qui validait la qualité de danse que pouvait exiger la compagnie.

Ce film a été une très belle expérience humaine. On s'est très bien entendu avec la troupe de danse. Que dire du film, au vu du résultat ? Personnellement, c'est un film que j'aime beaucoup. Quand je le vois, je vois aussi une expérience humaine. Je pense qu'il a de vraies qualités, une beauté de regard sur les gens qui me touche beaucoup.

En termes d'image relief, je pense que ce film a l'avantage d'avoir démontré que lorsqu'un auteur prend en main ce système, on peut faire des films, et que cette technique n'est pas uniquement une technique de parc d'attractions ou de gros films. Tout dépend de ce que l'on va en faire, et de ce que l'on veut raconter avec. Il faut avoir l'intelligence de le manipuler comme il faut.

Il fut un temps, cela était relativement facile de dire que d'un côté, il y avait le cinéma d'action américain en relief, et de l'autre, le film d'auteur européen plat. Je pense que c'est une approche un peu basique des choses.

Aujourd'hui, il y a un vrai débat. Ce ne sont pas les mêmes supports, on ne va pas raconter la même chose, de la même façon. Il y a certainement des choses intéressantes, quel que soit le support, pour peu que le réalisateur ait quelque chose à dire. C'est cela qui me paraît primordial dans *Pina*, et c'est

aussi ce que l'on entend un peu dans la presse avec la sortie du film.

Il y a eu *Avatar*, qui a montré que le relief pouvait être très efficace et donner quelque chose d'assez énorme au cinéma. Et puis Wim Wenders sort un film, et montre que cette technique a sans doute un registre d'expression beaucoup plus large qu'on imaginait, et qu'on peut certainement faire des choses très touchantes avec cette technologie, et certainement pas le même type de choses qu'on aurait envie de faire en 2 D. Pour moi, les médias sont complémentaires et vont exister l'un à côté de l'autre sans trop de problèmes. Il y aura sans doute des problèmes au niveau du marché, mais au niveau artistique, c'est aux auteurs de prendre en main ce support.

Que dire, d'une façon générale, sur le devenir du relief ? Je ne pense pas que tout le cinéma va devenir en relief, à l'image du cinéma qui est devenu en couleur ou sonore. Je ne le souhaite pas, en tout cas. Si cela arrive, ce n'est certainement pas parce que l'un est mieux que l'autre, ce sera certainement à cause de problèmes de marché.

En ce moment, la grande tendance est de faire remplacer son téléviseur HD par un téléviseur HD Relief. Mais pour que cela soit rentable, il va falloir du programme. Et comme c'est la télévision qui finance le cinéma, je vois passer des producteurs qui essaient d'avoir des financements pour des films en 2D, mais n'y arrivent pas, et qui décident de passer le film en relief pour en obtenir. Et généralement, ce n'est pas le genre de film que j'ai envie de superviser.

Comme toujours, c'est le marché qui va imposer les formes. Il y aura des résistances, mais on ne peut pas parier complètement que l'un ne devrait pas déranger l'autre.

Je crois personnellement que le cinéma relief est une forme très intéressante, mais aussi une forme transitoire. Je pense que ce qu'on est en train de voir arriver avec le cinéma relief, mais avec aussi d'autres formes de communication spatiale, comme le jeu, est l'apparition d'un nouveau médium, un nouveau support de création. Et cela va être une petite révolution. La dernière de cet ordre-là était l'arrivée du cinéma, et je pense que l'on est en train de voir apparaître un support qui a une dimensionnalité temporelle dont la forme n'est pas tout à fait en place, mais qui aura une forme intermédiaire entre la perception stéréoscopique, cette sensation de présence et du dispositif immersif. Ce support sera fondamentalement différent des autres ; il aura un contenu et une grammaire différents. Nous sommes en train d'assister à son émergence, et le cinéma relief en est peut-être une des formes transitoires.

# TABLE RONDE 1 — ÉTAT DES LIEUX DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE EN 2010 : QUEL PARCOURS POUR LES NOUVEAUX CHEFS DE POSTE ?

VENDREDI 1<sup>ER</sup> AVRIL 2011 — FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Alex MASSON**, journaliste.

## INTERVENANTS

**Caroline CHAMPETIER**, directrice de la photographie et présidente de l'AFC, **Axelle MALAVIEILLE**, monteuse et présidente des Monteurs Associés, **Yves-Marie OMNÈS**, chef opérateur son et membre de l'AFSI, **Anne SEIBEL**, chef décoratrice et membre de l'ADC.

**Anne BOURGEOIS**, directrice artistique de *L'Industrie du Rêve* : Bienvenue à la 11<sup>e</sup> édition du festival *L'Industrie du Rêve* et ses Rencontres professionnelles Art et Technique. Je tiens à remercier tout d'abord le Forum des Images et sa directrice Laurence Herszberg de nous accueillir toute la journée dans ce lieu dédié au cinéma et à l'audiovisuel.

Je voudrais vous rappeler la vocation du festival en quelques mots : ce festival existe depuis maintenant onze ans. Je vois des fidèles dans la salle... Comme vous le savez, nous rendons hommage à tous ceux qui fabriquent le cinéma, et notamment les techniciens, avec des soirées ou des hommages où ils viennent à la rencontre du public francilien parler de leur métier. Nous avons organisé notre ouverture à Ris-Orangis, avec trois-cents personnes pour le magnifique film *Pina* de Wim Wenders, tourné en relief. À cette occasion, François Garnier, le superviseur 3D du film, qui a aussi fait une Masterclass hier soir à l'ENS Louis-Lumière, est venu nous parler de l'envers du décor et du tournage. C'est toujours notre souci de valoriser ces techniciens, sans lesquels le film ne pourrait pas exister. Notre vocation est donc de mettre en lumière les hommes et les femmes « de l'ombre ». Depuis onze ans, nous organisons ces Rencontres professionnelles qui font l'état des lieux de la profession, en traitant de l'actualité des métiers et des industries techniques. Nous venons d'ailleurs de sortir l'intégrale de nos colloques, deux volumes de 650 pages qui regroupent dix années de paroles avec sept-cents techniciens, grands noms de tous les métiers, dont vous retrouverez le témoignage dans ces

actes. Cet ouvrage, selon le président du CNC, est une référence, car il est unique. Je vous invite à le consulter et à l'acheter.

Quelques mots sur la journée d'aujourd'hui : l'année dernière, nous avons organisé notre thématique « Où va le cinéma ? » avec de grands techniciens le matin, des réalisateurs l'après-midi, et dix questions un peu provocatrices autour de cette thématique. Cette année, nous avons voulu continuer à nous interroger : c'est la raison pour laquelle nous avons travaillé sur la thématique des « nouveaux chefs de poste ». L'*Industrie du Rêve* a donc décidé d'apporter sa contribution en traitant cette question de façon transversale et en menant une enquête, que va vous présenter Brigitte Aknin, que je salue pour le travail remarquable qu'elle a effectué pour la préparation de cette journée.

Avant de lancer ce débat qui va se révéler passionnant, je voulais remercier, au nom du président du festival *L'Industrie du Rêve*, Stéphane Pellet : les fondateurs Michel Gast, Emmanuel Schlumberger ; l'ensemble de nos partenaires : le CNC, la région Ile-de-France qui nous soutient depuis notre création, les départements du Val-de-Marne, de l'Essonne et de la Seine-Saint-Denis, le Pôle Audiovisuel Nord Parisien, ainsi que nos partenaires Éclair, toujours fidèles, Transpamédia, Volfoni, et *Écran Total*, notre partenaire depuis maintenant deux ans. Je salue aussi toute mon équipe, qui a fait un travail formidable : Christian Conil, Laura, Kevin, Christine, Géraldine, et un merci tout spécial à Lucie Giros, étudiante en cinéma, qui a mené cette enquête pendant trois mois. Je vous souhaite une très bonne journée, et je passe la parole à Brigitte.

**Brigitte AKNIN, chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Techniques** : Bonjour à tous. Je voudrais d'abord vous dire que c'est une drogue, cette histoire ! J'aurais voulu continuer, mais on a arrêté il y a quatre jours. J'aurais aimé que ce colloque ait lieu dans un mois, car cela donne envie de tirer des fils, de se demander : que se passait-il y a trois ans ? Que se passera dans deux ans ? C'est pour cela que nous l'avons modestement appelé « enquête » plutôt qu'« étude ». Ce n'est qu'un parfum, ce ne sont que des chiffres ; cela donne de petites indications. Une étude a un autre intérêt. Et toute cette histoire est une invitation à en conduire une ! Une étude amène des conclusions, donne parfois des actes, permet d'étayer des revendications, des constatations, etc. Nous, l'*Industrie du Rêve*, apportons une contribution, que je pense pertinente. Nous allons vous la soumettre sous forme de synthèse, qui est une moyenne autour de la question qui suit. Tous les ans, les Rencontres professionnelles sont vraiment liées à l'esprit du festival. Cette année, contrairement à ce que l'on a fait depuis dix ans, nous nous sommes penchés sur les « premières fois » : première fois des techniciens, donc première fois où ils sont devenus chefs de poste. Et puis, en allant chercher un peu plus loin, nous sommes partis du postulat suivant : 261 films français sortis sur les écrans, combien de nouveaux chefs de poste apparus ? 135 personnes focalisées sur les quatre filières son, montage, décor et lumière. Ensuite, nous nous sommes demandé : qui sont-ils ? Quels parcours ont-ils eus ? D'où viennent-ils ? Comment sont-ils devenus chefs de poste ?

À partir de là, pour retracer leurs parcours, nous avons distingué : les grandes écoles, c'est-à-dire les écoles accessibles par concours (ENS Louis-Lumière, FÉMIS) ; ensuite les cursus universitaires et BTS ; puis les écoles privées (type ESRA) ; la formation en assistantat hors écoles ; et enfin, ce que nous avons appelé la formation atypique ou hors cadre. C'est un qualitatif qui veut dire beaucoup de choses, et qui est à l'image de ce que l'on a découvert : des parcours extrêmement variés, des gens qui étaient photographes de plateau et deviennent chefs de poste, des gens qui n'ont pas suivi de formation. Il y a vraiment de tout. À partir de cette liste, nous avons cherché à contacter les 135 chefs de poste par e-

mail, par téléphone, afin d'avoir le plus de précisions possible. Nous avons réussi à en joindre 94. Plusieurs questions, qui nous intéressent tous lorsque l'on s'interroge sur le cinéma et sur ses métiers, seront le fil conducteur de cette journée : comment s'exerce la transmission du savoir aujourd'hui ? On sait que, quelles que soient les pédagogies dans les écoles, c'est un métier qui s'apprend sur le terrain, et en particulier grâce à l'expérience de ses pairs. Comment cela se passe-t-il aujourd'hui ? Comment évaluer les compétences depuis la disparition de la carte professionnelle ? On a aussi pu voir comment, de tout temps, cette carte a été contournée, mais restait quand même un repère. La généralisation de l'outil numérique influence-t-elle une nouvelle organisation du travail ? Donne-t-elle l'illusion que l'on peut se professionnaliser à la maison ? Où en est la collaboration avec les autres chefs de poste sur le tournage ? On arrive plutôt à quelque chose qui dépasse l'*Industrie du Rêve*. À l'heure où l'on constate dans tous les secteurs une grande dérégulation du travail ainsi que le cassage de tout ce qui peut être « outils collectifs », il est clair que l'*Industrie du Rêve* et ses métiers sont obligatoirement touchés et concernés. À cela s'ajoute peut-être l'arrivée des nouveaux supports de diffusion et de fabrication. Enfin, pour finir : quelles formations ? Les formations sont-elles adaptées à la réalité de ce marché du travail et de cette nouvelle organisation ? C'est tout au long de la journée, autour de ces questions et grâce à nos intervenants, que nous pourrions répondre au mieux à ces interrogations et échanger des points de vue.

Je vais à présent vous énumérer les chiffres de cette enquête, basés sur nos sources (Cinéfinances, CNC, IMDB et Unifrance). 94 personnes sont concernées.

Commençons par l'image : 25 nouveaux chefs de poste ont été identifiés, nous avons réussi à en contacter 19. 21 % sortent de grandes écoles (FEMIS, ENS Louis-Lumière), 21 % de formations universitaires et BTS, 0 % d'autres écoles, 5,5 % de formations en assistantat, 58 % ont eu un parcours atypique ou hors cadre. On précise que, dans ces chiffres, 2/3 sont des chefs de poste sur des documentaires, où le réalisateur est bien souvent aussi le directeur de la photographie.

En ce qui concerne le son : 37 nouveaux chefs de poste, 23 contactés. 39,1 % sortent de grandes écoles, 17,3 % de formations universitaires et BTS, 17,3 % d'autres écoles, 4,3 % de formations en assistantat, 21,7 % ont eu un parcours atypique ou hors cadre.

Concernant le montage : 42 nouveaux chefs de poste, 34 contactés. 11,70 % sortent de grandes écoles, 29,41 % de formations universitaires et BTS, 8,8 % d'autres écoles, 14,7 % de formations en assistantat et 35,29 % ont eu parcours atypique ou hors cadre.

Pour la décoration : 31 nouveaux chefs de poste, 18 contactés. 5,5 % sortent de grandes écoles, 16,6 % de formations universitaires et BTS, 50 % d'autres écoles, 27,7 % de formations en assistantat et 0 % ont eu un parcours atypique ou hors cadre.

Ensuite, nous avons regroupé ces chiffres par formation. En ce qui concerne les grandes écoles, nous avons 39,1 % en son, 21 % en image, 11,7 % en montage, 5,5 % en décoration. Peut-être que là sous le contrôle d'Anne Seibel, on peut dire que la FEMIS a un département décoration, avec deux étudiants.

Formations universitaires et BTS : 29,41 % en montage, 21,1 % en image, 17,3 % en son, 16,6 % en décoration.

Autres écoles : 50 % en décor, 17 % en son, 8,8 % en montage, 0 % en image.

Formations en assistantat : 27,7 % en décor, 14,7 % en montage, 5,5 % en image, 4,3 % en son.

Formations atypiques ou hors cadre : 58 % en image, 35,29 % en montage, 21,7 % en son et 0 % en décor.

Ces chiffres sont radicaux, mais je précise à nouveau qu'ils ne concernent que 94 personnes sur 135. Il faut les prendre pour ce qu'ils sont, mais en même temps, ils existent ! Ces 135 nouveaux chefs de poste ont travaillé en tout sur 82 films.

Nous avons essayé de savoir de quel ordre était le budget des films, et en cherchant véritablement, il y a quand même 25 films sur 82 pour lesquels on n'a pas réussi à avoir les budgets, ou les chiffres étaient tellement contradictoires entre deux sources qu'on a préféré ne pas les prendre en considération. Sur les budgets dont on disposait, on a essayé de voir la part technique, c'est-à-dire : moyens techniques + pellicules et laboratoires + décors et costumes. Nous avons aussi isolé la rémunération du personnel, qui est hors rémunération artistique, hors rémunération producteur et réalisateur.

Il y a donc 23 films entre 0 et 1 million d'euros. La moyenne du budget total des films est de 483 575 € ; la moyenne de la part technique équivaut à 29 % du budget total, et la moyenne de la rémunération du personnel est de 16,29 % du budget total.

On a 28 films entre un et 4 millions d'euros. La moyenne du budget total est de 2 200 618 € ; la moyenne de la part technique équivaut à 24 % du budget total des films, et la moyenne de la rémunération du personnel est de 17,61 % du budget total.

On a 3 films entre 4 et 7 millions d'euros. La moyenne du budget total est de 4 612 305 € ; la moyenne de la part technique équivaut à 21 % du budget total, et la moyenne de la rémunération du personnel est de 16,36 % du budget total.

On a 3 films entre 7 et 10 millions d'euros. La moyenne du budget total est de 8 342 191 € ; la moyenne de la part technique équivaut à 22 % du budget total, et la moyenne de la rémunération du personnel équivaut à 16,37 % du budget total.

Nous nous sommes aussi posé la question de l'âge de ces nouveaux chefs de poste. Il est facile de dire : « nouveaux chefs de poste = nouvelle génération ». On a réussi à connaître l'âge de 79 techniciens sur les 94 concernés. En image, la moyenne d'âge des nouveaux chefs de poste est de 44,4 ans. Elle est de 37,9 en son, 39,8 en montage et 37,4 en décoration. La moyenne d'âge totale pour ces nouveaux chefs de poste est donc de 39,8 ans. Je vous avoue que cela nous a étonnés : on ne devient pas chefs de poste si jeune ! Nous avons ensuite classé les techniciens par tranches d'âge : on a donc une personne entre 20 et 25 ans, 29 personnes entre 25 et 35 ans, 37 personnes entre 35 et 45 ans, et 12 personnes de plus de 45 ans.

Notre petite synthèse est terminée, nous allons passer maintenant au réel. Tout cela relève d'abord de vraies expériences, de vraies histoires : sans le verbe, l'échange et l'expérience, ce métier n'existerait pas. Je rappelle que cette présentation n'est qu'une contribution...

Maintenant, le colloque peut vraiment commencer. Je voudrais remercier les gens qui sont à notre écoute depuis près d'un an. Nous sommes heureux de les avoir avec nous aujourd'hui, en particulier pour ouvrir cette journée. Je pense aux associations professionnelles qui, tout au long de l'année, sont confrontées à ces problèmes dans de vrais désarrois, une vraie énergie. Certaines associations regroupent de jeunes chefs de poste : on est loin d'un conflit de générations, mais on trouve plutôt une profession concernée par des problématiques communes. Quelle que soit notre envie d'entrer dans le cinéma, quelle que soit notre expérience passée, il y a quelque chose de sûr, et depuis dix ans que ce colloque existe on en a toujours la preuve : on a tous envie et besoin d'apprendre de ses pairs, et on a tous envie de transmettre. Cette journée vous est dédiée.

Je voudrais demander à Alex Masson de me rejoindre ; c'est lui qui va être le modérateur, le facilitateur de paroles auprès de nos intervenants, et auprès de vous. Alex est journaliste en particulier à Première

et Nova, il est aussi sélectionneur de la semaine de la critique et de San Sebastian.

Avant de rejoindre la salle, je voudrais vous donner encore deux petites indications sur le déroulement des colloques. Je m'engage d'abord à respecter les horaires qui ont été indiqués. Je voulais vous dire aussi qu'une petite surprise, qui n'est pas annoncée dans le programme, aura lieu à 14 h 30 : Christine Masson — qui n'a rien à voir avec Alex Masson ! — ancienne journaliste Canal+, et qu'on retrouve toutes les semaines sur France Inter dans l'émission *On aura tout vu*, aime beaucoup les techniciens. Quand je lui ai parlé il y a quelques mois de notre projet de colloque, elle a retrouvé dans ses archives un petit cadeau, une petite vidéo de dix minutes, qu'elle nous présentera elle-même. Je vous avoue qu'on était un peu ennuyés de passer toute la journée à parler de cinéma, sans avoir une image sur l'écran... Et comme on va parler de beaucoup de films, c'était très difficile d'en choisir un. Christine nous a sauvé la mise : on a Benoit Poelvoorde en images, qui rend hommage à une équipe technique sur un tournage. C'est à mourir de rire, c'est sympa ! Dix minutes d'humour présentées par Christine à 14 h 30. Tout ça ne prendra aucune minute sur la table ronde « montage ». Je vous souhaite une très bonne journée !

**Alex MASSON, modérateur :** Nous allons éviter de perdre du temps, car il nous reste une petite heure et demie, sachant qu'il y aura une intervention de la salle après 1 h 15 de débat. Je vais inviter Axelle Malavieille à me rejoindre, monteuse et double représentante de l'association Les Monteurs Associés, puisqu'elle en est la présidente. Elle est suivie d'Anne Seibel, chef décoratrice à la carrière fournie, qui travaille tant sur des projets français que sur des projets internationaux, dont récemment le dernier Woody Allen et le dernier Clint Eastwood. Anne représentera l'ADC, qui est l'Association des Décorateurs. Ensuite, Caroline Champetier nous rejoint, chef opératrice extrêmement réputée dans notre métier, récemment césarisée pour son travail sur *Des Hommes et des Dieux*. Elle représentera l'AFC. Enfin, Yves-Marie Omnès, ingénieur du son qui représentera l'AFSI, qui a travaillé comme assistant avec Oliver Stone sur *Alexandre* ou sur *Caché* avec Mickael Haneke, et comme chef de poste sur *Versailles* de Pierre Schoeller.

Histoire d'entrer dans le vif du sujet, maintenant que vous avez pris connaissance de ces chiffres-là, j'aimerais savoir si cela vous paraît correspondre à la réalité de ce que vous vivez dans votre métier. Comme il y a des chiffres qui présentent un écart assez important, je voudrais que l'on commence par le chiffre qui me fascine : 58 % des chefs de poste opérateurs sont arrivés avec un parcours qui n'est pas officiel, alors que dans la décoration, on serait à 0 %. Avec toute la prudence qui a été demandée de prendre sur ces chiffres, j'aimerais que vous m'expliquiez si, effectivement, cela vous paraît refléter la réalité des choses.

**Caroline CHAMPETIER, directrice de la photographie et présidente de l'AFC :** La réalité, c'est une illusion. Mais évidemment, maintenant qu'il y a des téléphones portables qui filment et toutes sortes de caméras, et que le geste de filmer est totalement désacralisé, cela ne m'étonne pas du tout. Cela reflète quelque chose de ce qu'on pense communément aujourd'hui comme un geste de filmer. Alors que ce geste est beaucoup plus compliqué, puisqu'il fait appel à des collaborations, à un rapport aux autres qui est le cinéma, qui fait le cinéma. Pour les décorateurs, il y a encore un compagnonnage, à mon avis très fort, du côté de la construction, et cette idée me plaît. La question du compagnonnage est une immense question pour nous tous. C'est très intéressant.



**Alex MASSON** : Anne, est-ce que paradoxalement, cela irait mieux dans le milieu de la décoration que dans les autres corporations ?

**Anne SEIBEL, chef décoratrice** : J'ai l'impression que nous sommes les mieux lotis. Le chiffre de 0 % m'étonne un tout petit peu, car je vois quand même des gens qui viennent de nulle part. Dans les CV que je reçois, il y a souvent des personnes qui viennent soit de la réalisation, soit de choses où ils ont fait deux, trois trucs de bricolage, et ils veulent maintenant faire de la décoration. Je pense donc que dans les personnes qui n'ont pas répondu, il y a quand même des gens qui viennent de nulle part. Sinon, cela me paraît assez juste. D'autant qu'à la décoration, il faut quand même avoir un certain bagage technique, une boîte à outils ; et c'est l'apprentissage qui nous permet de les acquérir. On peut rester assistant pendant des années. Comme le disait Caroline, c'est vraiment du compagnonnage à tous les postes de la déco, du stagiaire jusqu'au chef décorateur. Si on ne le fait pas, je pense que cela pose des problèmes sur un film. Pour ma part, je crois vraiment à la transmission du savoir. Sans ça, je pense qu'il est difficile d'accéder à la décoration.

**Alex MASSON** : Axelle ? Yves-Marie ? Qu'avez-vous à dire par rapport à vos propres secteurs ?

**Yves-Marie OMNÈS, ingénieur du son** : Je m'étonne un peu que la formation en assistantat soit opposée aux formations scolaires, alors que finalement, même quand on sort d'une formation scolaire, on devrait passer par l'assistantat. C'est une source de formation absolument formidable, et les chiffres ont l'air de vouloir dire que quand on sort d'une grande école, on n'a pas forcément été assistant, ce qui me paraît assez bizarre.

**Brigitte AKNIN** : Quand on parle de formation en assistantat, c'est hors école, c'est une formation directe. Évidemment que ceux qui ont fait des écoles ont aussi fait de l'assistantat... ou pas, et on peut le voir dans les parcours. Pourquoi a-t-on mis la formation en assistantat à part ? C'est parce qu'ils se sont formés *par* l'assistantat, sans passer par le parcours d'école.

**Axelle MALAVIEILLE, chef monteuse et présidente des Monteurs Associés** : Je vais aussi parler de ça, puisqu'on a l'impression dans les chiffres que 15 % des gens sont formés en assistantat. J'avais aussi travaillé les chiffres d'une autre manière, en voyant ceux qui avaient fait des écoles *et* de l'assistantat : j'arrive à plus de 50 % des gens qui ont fait de l'assistantat. C'est indispensable d'avoir les deux données pour avoir quelque chose de complet : on arrive à 50 %, non plus 15 %. Je me souviens que l'on a parlé de formations il n'y pas longtemps aux Monteurs Associés. On était une trentaine, et on a demandé qui avait été formé sur le tas : on a été plus de la moitié à lever le doigt. J'aime bien l'expression « sur le tas ». Ce n'est pas extrêmement élégant, mais cela nous a fait plaisir de lever le doigt, et de dire qu'on était en tas, qu'on était ensemble ; c'était chaleureux. C'est un métier où l'on apprend surtout à collaborer, à travailler ensemble ; toutes ces choses-là qu'on n'apprend pas tout seul.

**Yves-Marie OMNÈS** : Pour moi, il est beaucoup moins étrange de ne pas avoir fait d'école et de s'être formé pendant des années comme assistant, que de sortir d'une école et d'attaquer comme chef de poste. C'est vraiment la chose la plus importante à mon sens.

**Anne SEIBEL** : À la décoration, je pense qu'on ne peut pas passer d'une école à chef décorateur d'un seul coup. Il y a tout un apprentissage. Mon expérience personnelle : je suis architecte, et je ne suis pas passée directement d'architecte à chef décorateur. J'ai passé plus d'une vingtaine d'années à me former auprès de décorateurs confirmés ; c'est indispensable à mon avis.

**Alex MASSON** : Tout cela pose quand même la question de l'expérience, de la manière dont on en acquiert. Vous travaillez tous depuis quelques années : avez-vous l'impression aujourd'hui que votre expérience n'est pas menacée, mais moins valorisée que ce qu'elle était quand vous êtes entrés dans ce métier ?

**Caroline CHAMPETIER** : Juste avant, il y a un chiffre qui n'est pas passé sous silence, car je ne pense pas que Brigitte tienne à le taire, mais qui m'a passionnée quand j'ai suivi le travail d'Anne et Brigitte : c'est que sur ces 261 films, on a 200 nouveaux chefs de poste, 135 nouveaux chefs de poste techniciens, 64 nouveaux directeurs de production. C'est le seul chiffre que je trouve absolument renversant. Il y a une alerte, il y a quelque chose à dire, dans le sens où le travail sur un film est un travail « pyramide », organisé à partir du désir de personnes, un réalisateur et un producteur, qui se construit pierre par pierre et dans lequel le directeur de production a un rôle essentiel. C'est lui qui nous met ensemble, c'est lui qui choisit les outils avec nous. Le fait que ces gens-là soient d'une certaine manière les plus nouveaux, les plus différents et les plus nombreux pose la question de la cohésion de nos équipes. C'est étonnant que l'on n'en ait pas parlé. Vous pouvez vous dire qu'il y a 64 nouveaux directeurs de production cette année en France.

**Alex MASSON** : Je vais rebondir là-dessus par rapport à un détail qui m'a surpris dans la conception de cette enquête, qui est la difficulté à avoir eu des informations, quelque part liée au point névralgique de la production. D'après vous, qu'est-ce qui fait qu'il y a une opacité sur ces informations ?

**Yves-Marie OMNÈS** : Il y a quantité de productions qui sont en dehors des coûts et qui ne veulent pas le dire, ou qui n'assument pas de faire un long-métrage au SMIC. Cela existe, mais vous n'allez pas trouver beaucoup de productions qui vont vous le dire.

**Alex MASSON** : Ce qui amène donc à la question sur la différence entre un budget officiel et un budget concret. On sait très bien que la majorité des techniciens aujourd'hui sont souvent employés sur des postes à des taux en dessous des salaires de base. Qu'est-ce qui a amené ça ? Pourquoi y a-t-il une telle dégradation ?

**Caroline CHAMPETIER** : C'est la contradiction française. C'est un chaos régulier : d'un côté une tutelle qui est sensée réguler, et d'une certaine manière qui régule, mais qui n'y arrive pas vraiment ; de l'autre côté une sorte d'explosion due à la libéralisation des outils, etc. qui fait que les choses n'arrivent pas à correspondre. Je ne pense pas qu'il y ait d'omerta ; je pense qu'il y a un chaos. Ce sont ces contradictions-là qui ne sont pas pensées au niveau de la tutelle et des points de vue de chacun. Je remercie vraiment Brigitte et Anne d'avoir fait ce travail, car elles ont raison : c'est l'amorce de quelque chose qui devrait quand même alerter sérieusement sur ce qu'est la constitution d'une chaîne professionnelle.

**Alex MASSON** : Ce qui pose effectivement aussi le souci du respect de conventions collectives ou de chartes.

**Yves-Marie OMNÈS** : Tant que ces conventions collectives ne seront pas étendues, on restera dans ce *statu quo*. Cela fait maintenant presque cinq ans que l'on est dans un flou artistique au sujet de cette convention collective, et cela n'a pas l'air de se régler pour l'instant.

**Caroline CHAMPETIER** : On peut dire qu'elle bloque à cause de l'un des syndicats de producteurs, qui est le SPI. Il va falloir qu'il y ait un affrontement.

**Yves-Marie OMNÈS** : Les enjeux sont d'avoir une convention collective qui soit reconnue.

**Caroline CHAMPETIER** : Le blocage est sur les niveaux de salaires pour les films en dessous de 3 ou 4 millions d'euros.

**Yves-Marie OMNÈS** : Il faut savoir qu'il y a une catégorie de producteurs, je ne sais pas s'ils font partie de ce syndicat-là, qui nous demandent pour certains films des efforts financiers, car il y a des difficultés à financer. Il y a aussi des producteurs qui considèrent que nous sommes trop chers, que nous ne valons pas et que nous ne méritons pas les salaires dits « minimaux », que nous n'avons pas à faire des films au tarif, et qui nous proposent à moins 50 %, car c'est comme ça et pas autrement. Ce ne sont pas forcément des problèmes de financement.

**Alex MASSON** : Dans quelle mesure la situation globale économique, en dehors du métier, a-t-elle un lien avec cela ? Dans quelle mesure la précarité, que tous les milieux connaissent, amène-t-elle les techniciens à accepter de travailler à des tarifs baissés, car sinon ils ne travaillent pas ?

**Yves-Marie OMNÈS** : C'est une réalité. Et c'est là-dessus que les producteurs jouent. Je me suis entendu dire, car je n'acceptais pas un tarif, que si je ne voulais pas le faire, ce n'était pas grave, ils trouveraient quelqu'un qui acceptera. C'est effectivement ce qu'il s'est passé. Ils jouent sur la précarité. Nos métiers sont devenus extrêmement précaires : il y a dix ans, je ne finissais pas un film sans savoir ce que j'allais faire après. Aujourd'hui, je finis un film sans savoir dans combien de temps je vais retravailler. Pour moi c'est extrêmement nouveau, et cela précarise énormément plus : forcément, lorsqu'on est un peu pris à la gorge, on est une proie facile pour un producteur qui décide que vous ne valez pas le salaire minimal que les syndicats proposent.

**Axelle MALAVIEILLE** : Je voudrais repartir de l'enquête pour retomber sur ces histoires de budget. On a vu que la moyenne d'âge des chefs monteurs accédant pour la première fois à ce poste était d'environ 39 ans. En analysant d'un peu plus près, je ne suis pas d'accord avec ces chiffres, puisque je trouve que plus de 75 % des chefs monteurs accèdent à ce poste entre 30 et 40 ans. Cela fait quelque chose de beaucoup plus bas. La moyenne est réelle aussi, mais elle vient sur les 38 films ayant un chef monteur comme nouveau chef de poste. Et certains de ces films, principalement des documentaires, sont montés par le réalisateur ou la réalisatrice du film. Il y a une personne qui a 71 ans, plusieurs personnes

qui ont plus de 60 ans. Vous voyez comment cela peut tirer la moyenne vers le haut.

Mais ces cas ne sont pas des gens du montage, l'enquête a été très précise là-dessus : certains montent, car c'est leur film et qu'ils veulent le garder, d'autres, car ils n'ont pas le budget pour payer un monteur. Ce sont des réalisateurs qui ont rempli le poste de montage, mais qui, je pense, ne se considèrent pas eux-mêmes comme de nouveaux monteurs, comme des gens qui vont faire du montage leur profession. Ce sont des gens qui se sont trouvés monteurs de façon occasionnelle ou ponctuelle. Ce qui fait que ces chiffres-là sont juste mathématiquement, mais pas tout à fait juste dans l'idée. Pourquoi les réalisateurs font-ils du montage ? Car la production n'a pas d'argent pour payer le montage, par exemple. On rejoint ces histoires de budget. C'est formidable que plein de gens fassent du montage, il n'y a pas d'*a priori* contre cela. En revanche, pour quelles raisons ces nouveaux chefs de poste ont-ils occupé ce poste-là ? Si c'est pour des raisons financières, on peut considérer que c'est une mauvaise raison.

De la même manière, la personne qui avait 25 ans, c'est-à-dire la plus jeune des techniciennes, est effectivement quelqu'un qui était au montage. Mais au montage, il y a plusieurs noms ; et là un ou deux réalisateurs avaient monté en même temps que cette personne qui, à mon avis, était plutôt une assistante qui ne souhaitait pas forcément passer tout de suite chef de poste. Elle a du faire un travail plus complet que celui de l'assistant, elle est donc notée au montage. Les extrêmes viennent en partie du montage, mais ne sont pas réellement de nouveaux techniciens. Si la convention collective était étendue et existait, c'est-à-dire si l'on payait un chef monteur au tarif minimum syndical négocié chaque année, on peut penser que toute une partie de ces nouveaux techniciens, qui ne sont là que pour des raisons financières, n'existerait pas.

**Alex MASSON :** À ce niveau-là, j'aimerais qu'Anne intervienne, puisque vous avez aussi une expérience américaine, qui est un modèle totalement différent. Le poids des syndicats est différent, le poids des conventions est différent. En ayant travaillé sur les deux modèles, quel comparatif feriez-vous ? Au niveau des équipes, des salaires, du mode de travail en soi ?

**Anne SEIBEL :** Sur les équipes anglo-saxonnes avec lesquelles j'ai travaillé, il ne s'est jamais posé la question de nous payer en dessous du minimum syndical. J'ai plusieurs amis dans des guildes anglaises : ils ont un système assez sérieux semblable à notre carte professionnelle, ils ont toujours gardé cette chose-là qui fait que je n'ai pas eu cette expérience de films où j'ai dû baisser mon tarif. Une fois cependant, sur un long-métrage en Inde, les tarifs étaient tellement bas qu'ils m'ont demandé de faire un petit effort de ce côté-là.

Ce qui m'inquiète en France, et que j'ai découvert à l'ADC l'autre jour, c'est qu'un collègue décorateur nous a dit : « J'ai fait un film où toute l'équipe déco et toute l'équipe du film étaient payées 500 euros par semaine, du stagiaire au chef décorateur, des comédiens au réalisateur. » Et il était tout naïf et tout content de nous dire ça. Non seulement c'est incroyable, mais surtout, au niveau du département de la décoration, il y avait le stagiaire payé 500 euros, et lui-même payé 500 euros également. On se demande après à quoi sert notre expérience, et cela tire toute la profession vers le bas. Cela m'a profondément choquée, et c'est sans doute lié aux producteurs qui en profitent. Quand on lui a demandé pourquoi il avait accepté, il a répondu qu'il avait besoin de travailler et que sinon, quelqu'un d'autre l'aurait fait. On peut comprendre, mais c'est quand même grave par rapport à la qualité de nos équipes de techniciens.

**Alex MASSON** : Je voudrais rebondir sur ce que vous disiez par rapport à l'âge. L'étude a été présentée tout à l'heure et il y a eu une espèce de blocage sur le fait qu'on devient chef de poste dans cette profession à un âge relativement « élevé ». N'est-ce pas normal ? Ne faut-il pas le temps d'acquérir un savoir-faire, une expérience ? Et l'âge indiqué ici est finalement peut-être tout à fait « sain » ?

**Axelle MALAVIEILLE** : Absolument. Dans les chiffres, plus de 2/3 des personnes occupent leur premier poste de chef de poste monteur entre 30 et 40 ans. Ce qui est absolument normal si l'on considère qu'il faut entre dix et quinze ans d'expérience, de relations, de réseaux, pour accéder au poste de chef monteur. Cela dépend aussi de la durée des formations que l'on a suivies, et de l'âge auquel on a commencé. J'ai monté mon premier long-métrage à 30 ans, et j'ai commencé à 20 ans ; j'ai fait juste une petite école technique avant. Quand on a fait un BTS puis la FEMIS, ou l'université, on commence à 28 ans et, après dix ans de formation, on est chef de poste à 38 ans. C'est un chiffre qui ne me semble pas très différent de ce qu'il a pu être avant, de ce qu'on me racontait quand j'ai pu être stagiaire et assistante. C'était peut-être entre 28 et 35 ans dans les années 70, mais sinon cela ne me semble pas une grosse différence pour l'âge. On pourrait parler d'autres choses qui ont changé, mais l'âge d'accession à cette responsabilité me semble à la fois correct, respectable, responsable, et dans une logique d'évolution.

**Yves-Marie OMNÈS** : Je voudrais ajouter que 35, 40 ans paraît être un âge totalement raisonnable pour avoir fait suffisamment de tournages et de post-productions en assistant, quel que soit le métier, et pour avoir la maturité suffisante pour assurer ce rôle avec les responsabilités qui vont avec. Je connais mal la post-production, mais en tournage, arriver à se mouvoir dans une équipe, à trouver sa place, à avoir les bonnes réponses au bon moment, les bonnes attitudes... on ne peut pas l'avoir appris en sortant d'une école. On ne peut l'apprendre qu'en ayant regardé ses pairs le faire, et on voit comment chacun réagit à chacun des problèmes qui nous sont posés. À l'école, on va apprendre des solutions ; sur les tournages, on va apprendre à appréhender les problèmes.

**Anne SEIBEL** : Par rapport à la décoration, je pense que l'âge est raisonnable. Mais j'ai noté qu'il y a deux parcours. Il y a des films qui ne nécessitent pas de construction, et il y a quand même de la décoration. Je pense que le parcours de quelqu'un qui veut faire des films en studio où il y a beaucoup de construction est un peu plus long : il faut apprendre à construire, apprendre beaucoup de choses pour ne pas mettre en péril le film et le décor. Alors qu'il y a des petits films, à budget plus limité, où l'on peut faire un très beau décor en étant ensemblier décorateur : c'est-à-dire que l'on n'est pas forcément un architecte, mais on a cette expérience qui permet de faire un décor réussi. Donc je pense qu'il y a deux vitesses dans la décoration : les gros films qui nécessitent tout cet apprentissage sérieux et long, ce qui est mon cas et j'ai attendu assez longtemps pour passer chef décorateur ; et il y a d'autres décors qui nécessitent un peu moins de temps pour pouvoir passer chef décorateur.

**Alex MASSON** : Caroline, vous avez commencé votre intervention au tout début en précisant l'arrivée des téléphones portables. Ça ne me paraît pas anodin, car cela pointe quand même le problème des nouveaux outils de travail, et quelque part une démocratisation de ces outils à des gens qui ne sont pas forcément formés pour ça. Comment, dans vos métiers respectifs, avez-vous appréhendé ces

modifications, que ce soit les nouveaux matériels de montage, l'informatique dans la décoration, les téléphones portables ou même les appareils photo à l'image, les nouveaux systèmes de son, etc. ? Est-ce un « plus » ? Un « moins » ? Cela met-il un clivage entre votre travail et celui des nouveaux arrivants ?

**Caroline CHAMPETIER** : Il y a une chose qui est quand même confuse : quel métier faisons-nous exactement ? En ce qui me concerne, j'ai l'impression que mon métier, c'est de collaborer avec des metteurs en scène. Et c'est ce qui m'intéresse le plus. Après, il y a des gestes techniques : je fais de l'image, je fais de la lumière. Mais cette chose qui est assez indéfinissable et qui est en même temps, je pense, la part la plus importante de mon travail, c'est d'être à l'écoute d'un metteur en scène, de comprendre son geste, de comprendre le trajet d'un film, de le comprendre intellectuellement, humainement, financièrement. On a une vraie responsabilité à se lancer dans ce travail, surtout en tournage, car un tournage, c'est beaucoup d'argent. Donc, j'ai l'impression que le cinéma de long-métrage ce n'est pas le cinéma documentaire.

Quand vous parliez de documentaires tout à l'heure, du fait que beaucoup de réalisateurs les montent eux-mêmes, je crois que quelque chose se modifie de ce côté-là. Est-ce que le documentaire fait encore partie intégrante du cinéma ? J'ai l'impression que les frontières explosent, qu'on dit « cinéma » alors que ce n'est plus du tout du cinéma. Du cinéma tel que je l'entends, c'est-à-dire un travail de collaboration avec un metteur en scène, une équipe. Du coup, on n'arrive pas à envisager tous ces différents secteurs : les secteurs d'image de petits films, de films sur le net, de longs-métrages... Finalement, plus personne ne sait ce qu'il fait. Je me demande : de quoi parle-t-on ? Est-ce qu'on parle bien du cinéma de long-métrage ? Je voulais préciser cela.

**Yves-Marie OMNÈS** : Pour moi, c'est clair, on parle du cinéma de long-métrage. J'ai fait le *distinguo* dès le départ dans la présentation entre le documentaire et le long-métrage. Très souvent, le documentaire aujourd'hui, c'est quelqu'un avec sa caméra qui fait l'image, le son et le montage après. Bien sûr, ce sont les nouveaux outils qui ont rendu cela possible. Je suis d'accord que cela se différencie totalement du travail que l'on fait nous, sur une fiction.

**Caroline CHAMPETIER** : Ce sont les nouveaux outils, et c'est la volonté des chaînes et des producteurs de laisser finalement quelque chose exploser, et aller l'acheter après comme au marché. La production, la pensée du documentaire en France sont vraiment en train d'exploser. D'une certaine manière, c'est extrêmement grave que cette partie essentielle du cinéma ne fasse plus partie du cinéma.

**Alex MASSON** : Pour revenir à l'idée de chaos et de dérégulation, comment prenez-vous le fait qu'en termes de formation et de scolarisation, on commence à initier et à enseigner dans certaines écoles de cinéma l'art d'utiliser de nouveaux outils ? Si j'ai bien suivi, il me semble qu'il va y avoir à la FEMIS une section où l'on apprend à travailler avec un téléphone portable, par exemple. Qu'est-ce que cela peut amener, en avantage ou en inconvénient ?

**Yves-Marie OMNÈS** : Caroline l'a dit : qu'importe l'outil, ce qui compte c'est ce que l'on fait. Que l'on fasse un long-métrage avec un téléphone portable, si on est avec une équipe et qu'on fait un travail de

collaboration... qu'importe l'outil. Fabrique-t-on quelque chose ensemble ? Ou est-ce qu'on part tout seul dans son coin ?

**Caroline CHAMPETIER** : Ce n'est même pas le scénario. Au bout du compte, à force d'en lire, ce que je vois, ce sont des continuités dialoguées. C'est plus une pensée, un regard sur le monde, quelque chose qui va se développer à plusieurs. Cette idée du cinéma, la critique n'en parle pas, les gens du cinéma eux-mêmes en parlent mal, et on va arriver à un point où on va vraiment se demander ce que l'on a devant les yeux.

**Yves-Marie OMNÈS** : Peut-être que ces nouveaux outils ont amené à laisser croire que, parce qu'ils sont accessibles, n'importe qui peut faire du cinéma. Or on retrouve aujourd'hui, dans le long-métrage français, quantité de réalisateurs qui se déclarent réalisateurs, et j'en vois beaucoup qui n'en sont pas. Ce sont certainement les nouveaux outils et l'environnement qui ont laissé croire qu'il suffit de prendre une caméra pour être réalisateur. Et ce n'est pas vrai.

**Caroline CHAMPETIER** : Si on va au bout de ce constat, qui est terrible : qui a finalement intérêt à ce qu'un réalisateur n'en soit pas un ? Ce sont les financiers, qui préfèrent la continuité dialoguée, qui sont très tranquilles avec des réalisateurs qui n'en sont pas, avec des équipes techniques solides qui savent découper, monter, etc.

**Alex MASSON** : Je vais me faire l'avocat du diable, mais on assiste depuis quelque temps à ce qu'on appelle des « films sauvages », des films qui sont fait hors circuit, hors réseau, par des gens qui n'ont effectivement pas de formation ni de matériel, mais qui proposent des formes narratives et visuelles différentes. Est-ce que cela va dans votre sens ?

**Caroline CHAMPETIER** : Non. Cela va dans le sens continu d'être une nécessité, qui est passionnante, mais pas dans le sens que je me suis proposé, qui est d'accompagner un metteur en scène de façon récurrente le long d'une carrière. Il n'y a rien de plus passionnant que de faire plusieurs films avec un metteur en scène. Je pense que ce sont les grandes carrières qui nous font tous rêver. Ce que vous dites, ce sont des gestes sauvages, très intéressants par ailleurs.

**Alex MASSON** : Ils sont amenés par une sorte de nécessité ?

**Caroline CHAMPETIER** : Non, c'est très générationnel. Toute cette façon de travailler est générationnelle et passionnante, et produit quelques fois des choses passionnantes, mais sur lesquelles on ne peut avoir qu'un regard à la fin du geste ? On voit si ça fonctionne ou pas.

**Yves-Marie OMNÈS** : Ce n'est pas à ça que je pensais. J'ai l'exemple d'un film que j'ai fait cet hiver, où un scénariste apporte un scénario à un producteur. Il n'a pas du tout envie de faire le film, mais la production le pousse. Il en est strictement incapable, mais il le fait, car c'est la seule solution pour que son film existe. On se trouve donc avec un réalisateur qui n'a pas envie de réaliser, et c'est souvent décevant pour nous, qui voulons collaborer avec des réalisateurs, avec des gens qui savent faire des films, qui ont envie de faire des films. Et pas des gens qui s'inventent réalisateurs.

**Axelle MALAVIEILLE** : Par rapport à la technique et aux téléphones portables, l'avantage dans le montage est qu'il y a en gros deux systèmes de montage numérique. Que le film soit tourné avec un téléphone portable, une caméra HD, une 35 mm ou avec tous les nouveaux formats sur carte, il passera de toute façon toujours à travers la même fenêtre de montage.

L'évolution numérique a été très importante pour nous il y a une quinzaine d'années. Mais en même temps, quelque part, elle est stabilisée : pour la position du chef monteur, quel que soit le support d'origine, on passe à travers les mêmes grilles, les mêmes fenêtres, les mêmes ordinateurs. Ces différences sont donc minimes pour nous. Je vais essayer de ne parler que du long-métrage et pas du documentaire. L'évolution technique est déjà un peu passée pour nous, elle n'a plus un rôle dans la position du monteur.

Mais il ne faut pas oublier qu'un monteur, c'est aussi quelqu'un qui travaille avec le réalisateur au niveau du scénario ; quelqu'un qui va regarder des rushes pendant le tournage, commencer à monter des séquences et envoyer un retour sur le plateau pour le réalisateur, l'ingénieur du son, la scripte, etc. ; quelqu'un qui suit tout le long du film. C'est ça, le travail de monteur, c'est de cela dont on parle aujourd'hui.

Alors effectivement, le réalisateur qui va monter son film, car il n'a pas assez de budget, c'est très intéressant, mais ce n'est peut-être pas ce dont on va parler là, qui est le long-métrage cinématographique. D'autre part, pour les réalisateurs qui ont monté leur film, la moitié sont des films de fiction où le réalisateur a aussi parfois occupé plusieurs postes ; et là, c'est grâce aux nouvelles technologies qu'il a pris une position d'artiste autonome. C'est une voie différente du cinéma auquel nous, techniciens, collaborons. Les nouveaux outils ont permis cette possibilité, qui existait un petit peu déjà dans le cinéma expérimental. On peut filmer avec du matériel professionnel, monter avec du matériel professionnel ; une seule personne peut réaliser toutes ces étapes et arriver à la fin à un long-métrage qui sera maîtrisé comme un peintre maîtrise sa toile. C'est pour ça que je parle d'« artiste autonome », alors que le cinéma est un art de la collaboration, auquel nous participons. Cette nouvelle voie existante n'est cependant pas la majorité de la production actuelle.

**Anne SEIBEL** : Je voulais juste parler des nouvelles technologies au niveau de la décoration. En ce qui concerne notre travail proprement dit, les outils modernes (ordinateurs, etc.) sont nouveaux pour dessiner et construire, sans la main et le geste du décorateur qui naît sur le papier avec une réflexion préalable, des discussions avec le réalisateur et le directeur de la photo. J'ai fait des films américains assez gros, où j'ai vu arriver un nouveau poste avec lequel j'avais à discuter, à partager : celui des personnes qui font les images numériques. C'est un autre poste qui collabore avec nous, de la même manière que le directeur de la photo, le metteur en scène. Comme le disait Caroline, c'est vraiment un travail de collaboration. Les nouvelles technologies nous obligent, nous, décorateurs, à nous former encore nous-mêmes si on veut être dans l'air du temps et faire des films. C'est encore un sujet de transmission. Il faut qu'à notre niveau, on aille aussi chercher plus haut, dans ces nouvelles technologies, les spécialistes qui vont nous former, pour qu'on puisse nous insérer dans la chaîne.

**Alex MASSON** : Mais à partir de là, si je reviens sur ce que disait Axelle sur l'autonomie parfois demandée à certains postes, particulièrement en décoration où vous avez affaire à une équipe, sentez-vous parfois que, pour des raisons économiques, on vous demande de devenir plus autonome, de



cumuler les différents postes, ou les réduire, ou avoir plusieurs fonctions, plusieurs capacités ?

**Anne SEIBEL** : Personnellement, je n'ai pas fait beaucoup de films français à petits budgets. Ça a été le cas uniquement sur mon film indien où, comme je vous disais, j'avais le poste de chef décoratrice et d'ensemblière. Il n'y avait pas les moyens pour avoir deux postes, mais c'est la seule fois. Par contre, on va peut-être me demander de réduire mon équipe, ou de la gérer d'une autre manière. Sur le dernier film que j'ai fait par exemple, celui de Woody Allen, on avait un budget réduit. Tout le monde pense que c'est un film américain, mais c'est l'équivalent d'un film français moyen. Le producteur français m'a demandé de gérer mon équipe le mieux possible, et donc j'ai pris des gens extrêmement compétents, qui avaient peut-être un salaire au-dessus du minimum syndical. Mais cela nous a permis d'aller plus vite, car il y avait ce savoir-faire qui a fait qu'on a gagné du temps et de l'argent. Au final, tout le monde a été payé normalement, on a réussi à faire entrer tout le film dans le budget alloué, qui n'était pas énorme. Le travail d'équipe avec le metteur en scène, le directeur de la photo et mon équipe, a rendu cela possible. C'est aussi une énergie : c'est le désir.

**Alex MASSON** : Ressentez-vous aussi une énergie dans votre travail ? Le fait qu'il y a effectivement peut-être une créativité, qu'il faut reprendre de par la contrainte nouvelle liée à la technique ?

**Yves-Marie OMNÈS** : Pour parler strictement du son, c'est vrai que l'arrivée des enregistreurs multipistes a enlevé la contrainte de gérer différents micros sur un enregistreur deux pistes, où le geste qui était fait au tournage l'était de manière définitive. Le multipiste laisse croire qu'on peut tout laisser ouvert, et que tous les micros arrivent sur chacune des pistes. Et c'est la post-production derrière qui se chargera du travail d'interprétation artistique, alors que cela n'aurait jamais dû changer. Le travail de l'ingénieur du son est quand même de proposer une interprétation sonore d'une scène, qui sera différente pour chaque ingénieur. Pour une même scène, je ne vais pas mixer la même chose que mon voisin d'à côté. Or, le multipiste a laissé croire, et un certain nombre de gens travaillent comme ça, qu'il suffit d'ouvrir les micros et qu'advienne que pourra, et que ce sont les monteurs qui choisiront quels sons garder. Je trouve cela insupportable. Cela rajoute un boulot énorme aux monteurs, et ils n'ont pas le temps de le faire.

**Axelle MALAVIEILLE** : C'est non seulement pénalisant, mais c'est surtout que le travail de l'ingénieur du son est la trace de ce qu'il se passe au tournage. Si l'ingénieur du son laisse tout ouvert, il n'y a plus de trace.

**Yves-Marie OMNÈS** : Et ils ne font plus leur travail d'ingénieur du son. Ils deviennent des « pousse-bouton » et de fait, par cette pratique, dévalorisent complètement notre travail, qui est de donner une interprétation artistique sonore d'une scène. C'est comme si un chef opérateur disait : « On éclaire tout, on ouvre le diaphragme, car on sait qu'on peut récupérer avec le numérique derrière, et on verra bien ce qu'on fait de l'image en post-production. » Ce serait aberrant ! Et c'est ce qui se passe un peu en son parfois.

**Caroline CHAMPETIER** : Et en image aussi. Je pense que la critique est éminemment constructive : si on pouvait critiquer les films avec un regard bienveillant et intelligent, si la critique arrivait à regarder

les films en les analysant sans les descendre, à la fois techniquement et du point de vue du projet artistique, alors elle nous apprendrait beaucoup. En ce qui concerne l'image, je pense que, beaucoup plus que pour le montage, le terrain est miné. Les objets sont éphémères. On a une nouvelle caméra tous les six mois, donc des nouveaux process de travail, donc pour des assistants, une façon de devoir se former indéfiniment. Nos loueurs ont une vie absolument impossible, ils doivent se procurer ces nouveaux outils, et ce sont souvent eux qui font la formation des assistants, et même parfois des directeurs photo. C'est une dérégulation complète due au marketing.

Vous, vous êtes protégés au niveau du montage. Vous avez été protégés aussi au niveau du son par l'invention géniale du Cantar. Nous, aujourd'hui, une caméra comme l'Alexa d'Arriflex, qui est une très bonne caméra HD de télévision dont beaucoup de gens de longs-métrages se sont emparés, a une fenêtre d'existence de onze ou douze mois. Vous imaginez la puissance du marketing pour les outils de l'image ! Mais c'est vraiment un phénomène de société, une société qui ne fait que s'entraîner à percevoir. Il est vrai que tout ça va verser, à un moment donné, vers quelque chose qui va obliger les gens du cinéma à se poser des questions différemment. Mais pour l'instant, on gère ce chaos.

**Alex MASSON :** Faisons un dernier tour de table avant de donner la parole au public. Il y a une récurrence, dans ce que vous avez dit, qui touche la notion du compagnonnage, de la collaboration, de la transmission. À partir de là, quel regard portez-vous sur les nouveaux entrants ? Êtes-vous dans une méfiance ? Une bienveillance ?

**Yves-Marie OMNÈS :** Si les nouveaux entrants sont des gens qui viennent pour du compagnonnage, on a évidemment une bienveillance formidable. J'adore recevoir comme stagiaire ou comme second assistant des jeunes qui ont envie, qui veulent être perchman pendant plusieurs années pour apprendre leur métier. Je suis un peu plus méfiant des jeunes qui veulent me voir en voulant directement être chef, alors qu'ils n'ont rien. J'ai envie de leur dire : « Ne te prive pas de la formidable formation du compagnonnage. »

Je suis moi-même un très bon exemple : je sors d'une école de beaux-arts, autant dire que cela n'a rien à voir avec une école de cinéma. J'ai commencé jeune, le hasard a fait que j'ai pu faire un long-métrage et un téléfilm comme chef. J'étais très content, c'était super. Le hasard de la vie a fait que j'ai rencontré Jean-Paul Mugel, qui a accepté de me prendre un jour comme assistant, et j'ai eu cette chance de revenir en arrière. Je l'ai fait sans hésiter : je suis redevenu assistant, et je le suis resté dix ans, avec lui et d'autres chefs. J'ai appris mon métier à ce moment-là, et certainement pas en ayant fait ce téléfilm et ce long-métrage. L'école, c'est formidable, mais on apprend le métier sur le terrain avec ses pairs. Et ça, c'est vraiment important.

**Caroline CHAMPETIER :** Je pourrais dire la même chose, et en même temps, moi, ce qui m'intéresse, c'est le cinéma. C'est quelqu'un qui vient me dire : « J'aime ce film. » « J'aime ce cinéma. » « Je n'aime pas ce film. » Qui m'entraîne vers un cinéma que je ne connais pas, car il y a sûrement certaines formes cinématographiques que je ne connais pas, ou que je n'appréhende pas avec l'ouverture qu'il faudrait. C'est la seule chose. C'est cette vie des images et des sons, que je vis en tant que spectatrice comme n'importe quel autre être humain. Ce n'est pas important que je sois technicienne. Je serais plus attirée vers quelqu'un qui aura une tendance intellectuelle et humaine vers un film, que quelque chose de technique. Après, évidemment, tout se construit. L'affection crée l'organe, et l'outil crée le

technicien. C'est plus l'âme des choses qu'il faudrait arriver à cerner.

**Anne SEIBEL** : Je reçois beaucoup de demandes de jeunes qui voudraient faire de la décoration. Ils viennent d'un peu partout. Pour prendre des stagiaires sur des films, je regarde d'abord ce qu'ils ont fait comme école. Pour commencer à la décoration, j'estime qu'ils auront beaucoup plus de facilités à avoir un petit bagage derrière eux. Je prends régulièrement sur chaque film deux ou trois stagiaires que j'essaie de former, et à qui j'essaie de transmettre ce qu'on m'a transmis quand j'ai démarré. Quant aux autres, je réponds à tous, et j'essaie de leur dire que c'est bien de venir de la mise en scène et d'avoir envie de faire de la décoration par exemple, qu'ils s'imaginent que c'est facile, mais que ça serait bien s'ils pouvaient faire une petite formation, apprendre à dessiner, etc. J'essaie de les guider vers des pistes qui leur faciliteraient l'entrée à la décoration, car il y a tellement de monde que c'est assez difficile d'arriver à travailler. Il faut qu'ils aient au moins tous les outils nécessaires pour y arriver. Je leur dis aussi qu'il faut apprendre à parler anglais, cela ouvre de grandes portes.

**Axelle MALAVIEILLE** : Chacun a parlé des gens qu'il prendrait comme stagiaire assistant, alors que je pensais que la question était plutôt sur notre réaction face à ces nouveaux chefs de poste.

**Alex MASSON** : La question est double !

**Axelle MALAVIEILLE** : Le montage est un métier assez ouvert depuis longtemps, puisque les *a priori* techniques ne sont pas énormes. On peut faire beaucoup d'écoles, apprendre sur le tas ; c'est un métier qui a toujours eu un entonnoir d'entrée très large. Les gens viennent de partout : de la littérature, de la structure, de la psychologie, etc. Il n'y a pas de grosse différence avec le fait qu'aujourd'hui, il y a beaucoup de gens avec des parcours différents. On a un peu abordé ces nouvelles technologies qui changent tout le temps, et j'ai dit que nous étions protégés, car nos machines avaient déjà changé. Il n'empêche que tout ce qui se passe sur le tournage a des répercussions au montage. On a donc besoin d'un monteur adjoint, d'un assistant monteur adjoint, de stagiaires qui soient compétents techniquement et intéressés par ce qui se passe dans une salle de montage pour la création d'un film. Les nouveaux doivent avoir un bagage minimum et la potentialité d'apprendre au niveau technique, et, ce qui nous intéressera évidemment le plus, un deuxième cerveau et une deuxième journée pour s'intéresser à tout l'artistique. C'est généralement d'ailleurs ce qui les intéresse et les motive pour entrer dans une profession aussi difficile. On va donc s'attacher à quelqu'un pour des raisons humaines, et des raisons d'intérêt artistique.

**Alex MASSON** : On va maintenant passer à la salle, d'où va démarrer une intervention un peu particulière. Vous parliez de fournir des outils aux gens pour pouvoir travailler. Il y a un métier qui s'est développé ces dernières années : celui d'agent de techniciens, comme il y a des agents pour les acteurs. Nous en avons une dans la salle. J'invite donc Salite Cymbler à nous rejoindre pour nous parler de son expérience.

**Salite CYMBLER, agent de techniciens** : J'ai pris pas mal de notes, car j'ai trouvé que c'était intéressant d'avoir une idée générale de ce poste. Quand j'ai commencé le métier d'agent de techniciens il y a une vingtaine d'années, je me suis confrontée au nouveau. Quand on crée quelque

chose de nouveau, on est toujours face à : « Pourquoi le faire ? », puisque cela n'a jamais existé. Quand je considère mon métier maintenant, au bout de vingt ans, je le vois comme une aide, un accompagnement avec des gens très professionnels, un renforcement d'une protection et d'une défense. En France, un agent n'est pas comme un agent aux États-Unis : on n'a pas les mêmes obligations, on n'a pas la même quantité de gens sur le marché. Pour moi, le métier d'agent est vraiment un métier d'accompagnement, pour quelqu'un qui ne trouve pas de travail, mais qui fait que vous en avez. C'est une nuance qui est très importante à mon sens.

**Caroline CHAMPETIER** : Quelle est la différence ?

**Salite CYMBLER** : Vous savez bien qu'on ne nous appelle pas pour nous dire : « Je voudrais un chef opérateur, un chef décorateur et un monteur. » Ce n'est pas comme aux États-Unis, on n'est pas une sorte de centrale d'achat. On est obligé d'aller au front, d'aller rencontrer les producteurs dans leurs boîtes de production ou ailleurs. C'est un vrai travail que je fais depuis vingt ans afin de pouvoir rencontrer les gens, faire en sorte qu'ils nous fassent confiance et qu'ils aient un interlocuteur valable. Il faut de la professionnalisation. Je suis d'accord qu'il y a un vrai problème de professionnalisation, qui peut se trouver au niveau des agents. Je suis toujours à l'écoute de ce qu'on peut me proposer. Mais je pense que quand un agent n'a pas de notion de juridique, c'est problématique. Il faut avoir un minimum de bases et de connaissances.

Par ailleurs en face, plus on avance, moins on parle à des gens qui ont un niveau professionnel efficace. Par rapport aux directeurs de production, je dois expliquer à beaucoup de gens ce qu'ils doivent dire, pour pouvoir ensuite leur répondre ma proposition. Je suis souvent obligée d'expliquer mes corrections dans un contrat ; pourquoi j'ai mis telle ou telle chose qui ne va pas obligatoirement à l'encontre de la production ; que je ne suis pas l'ennemie des producteurs ; que je ne suis pas pour aller « contre », mais pour aller « ensemble » ! Et effectivement, je me sens moi aussi comme une partie de la chaîne. J'essaie de défendre ça depuis que j'existe en tant qu'agent : nous sommes tous une chaîne de travail, et s'il n'y a pas de professionnalisation dans cette chaîne, il y a forcément un problème.

**Alex MASSON** : Votre métier est quand même récent, bien que vous le pratiquiez depuis vingt ans. Vous confrontez-vous au même problème que les quatre autres intervenants, à savoir une nouvelle génération d'agents pas forcément professionnalisés, qui n'ont pas forcément suivi la bonne formation ?

**Salite CYMBLER** : Oui. Certains croient que parce qu'ils connaissent un tel ou un tel, ils peuvent ouvrir une agence. Effectivement il y a ce problème-là, mais il est dû à cette ambiance de déprofessionnalisation, qui ne concerne pas que notre métier d'ailleurs.

**Yves-Marie OMNÈS** : Sans compter que chez certains agents, on retrouve aussi des techniciens qui n'ont pas forcément un niveau professionnel formidable. Je parle en général, mais ce n'est pas forcément une caution de qualité.

**Salite CYMBLER** : Je ne me permettrai pas de juger ce que font les autres au niveau de leur démarche. Ce qui est important pour moi, c'est aussi la démarche. Quand j'ai commencé il y a vingt ans, j'avais la

naïveté de croire que je pouvais défendre des jeunes qui avaient quand même un parcours. Je suis d'accord sur le fait qu'on ne peut pas y arriver sans parcours. De la même façon, quand je veux engager des assistants ou des juristes, je suis « hallucinée » de voir comme les gens pensent qu'ils peuvent arriver dans un métier sans parcours. Je veux bien former des personnes, mais il faut un minimum d'acquis. Mes choix sont aussi motivés par le fait de pouvoir donner la chance à quelqu'un qui a un petit curriculum vitae, mais une vraie formation, une vraie démarche dans son métier.

**Caroline CHAMPETIER** : Vous avez des directeurs photo ? Des décorateurs ? Des musiciens ?

**Salite CYMBLER** : Des auteurs et des réalisateurs.

**Caroline CHAMPETIER** : Donc vous arrivez à fabriquer une synergie ?

**Salite CYMBLER** : Oui. J'essaie de faire en sorte qu'il y ait une synergie. J'ai moi-même été comédienne, donc côtoyé des agents. Mais je mets un point d'honneur à ne pas obliger cela : on fait se rencontrer les gens pour que la synergie vienne, mais il ne faut pas qu'elle devienne obligatoire. Il faut que les gens puissent se coopter par affinités, qu'ils aient envie de travailler ensemble, car ils ont des points communs à défendre ensemble. Ce n'est pas parce que telle personne est dans la même agence que l'on doit travailler avec. C'est quelque chose qui m'insupporterait, et cela revient à passer outre notre métier.

**Yves-Marie OMNÈS** : Il faut aussi préciser que dans les agents de techniciens, il y a très peu de métiers techniques représentés. Par exemple, des agents pour le son, il n'y en a presque pas. Idem pour la décoration. Ce sont surtout les chefs opérateurs qui sont représentés.

**Alex MASSON** : L'apparition du métier d'agent vous paraît-elle un atout, ou au contraire un rapport compliqué entre la base financière, la production, et vos métiers ? Est-ce utile ?

**Yves-Marie OMNÈS** : C'est une vraie interrogation pour moi. Sincèrement, je n'en sais rien. Qu'est-ce que ça veut dire, un agent pour un technicien ? Je ne sais pas répondre à cette question.

**Salite CYMBLER** : Je pense que c'est bien de ne pas savoir y répondre. Chacun doit trouver un intérêt dans son parcours. Je sais ce que j'ai envie de donner, mais je ne pense pas que cela corresponde à tout un chacun. Les gens que je représente ont un vrai besoin, un vrai désir de travailler avec moi. C'est un travail en commun, c'est du conseil. C'est pour cela que je pense que les agents, comme les syndicats, devraient être plus à même de défendre les techniciens.

**Caroline CHAMPETIER** : C'est quoi l'atome de notre métier ? C'est un projet. Je dis « projet », car je n'ai pas envie de dire « scénario », et cette question de la continuité dialoguée. Ce serait bien que vous soyez en contact avec les grosses agences qui brassent du projet.

**Salite CYMBLER** : Moi je le suis, en tout cas.

**Caroline CHAMPETIER** : Je n'ai pas l'impression que c'est toujours le cas. Il y a en France des systèmes de féodalité ; les Anglo-saxons ont une façon de travailler indéniablement plus efficace. Cette espèce de verticalité fait qu'il y a un fonctionnement, une réelle synergie par rapport à ce qui fait l'atome de notre métier : le projet, le désir de faire un film. En France, on a l'impression que c'est une espèce d'horizontalité terrifiante, un pouvoir puis un autre, une succession de guichets. Et cette chose-là n'arrive pas à se remettre debout.

**Salite CYMBLER** : Malheureusement, c'est un contre-pouvoir. C'est-à-dire : comment faire pour que la chose puisse se rétablir ? Comment faire pour qu'effectivement, il n'y ait plus d'horizontalité, mais de la transversalité pour que tout fonctionne ? C'est pour cela que j'aime bien dire qu'à l'intérieur de l'agence, je ne suis pas seulement le défenseur des gens que je représente, mais que les gens que je représente me défendent aussi. Avoir un agent ce n'est pas être prétentieux, c'est un vieux concept français, de fausses idées. Les Anglo-saxons n'ont pas peur de dire qu'ils ont un agent.

**Caroline CHAMPETIER** : L'agent ne fait pas le système. L'agent n'est pas la base du système. Dans les pays anglo-saxons, c'est le projet qui est à la base du système. Ils ont d'abord des projets, puis une circularité autour, qui fait que ces projets aboutissent.

**Salite CYMBLER** : C'est parce que nous n'avons pas ce pouvoir.

**Alex MASSON** : Je vais en profiter pour donner maintenant le pouvoir à la salle.

**Public** : Bonjour, Michel Abramovic de l'AFC. Je voudrais savoir : d'où viennent les agents ? C'est peut-être pour ça qu'on a ce type de problème en France. Aux États-Unis, ce sont des gens qui sortent de l'industrie du cinéma, alors qu'en France, ce sont généralement d'anciens directeurs de production qui ont fait de la pub, et qui n'ont aucun rapport avec le cinéma. Comment se forme-t-on pour être agent, et d'où vient-on ?

**Salite CYMBLER** : Pour ma part, je viens du cinéma, même si j'ai été comédienne pendant quelques années. J'ai eu une formation juridique.

**Public** : Et cela aide beaucoup pour lire un scénario d'avoir une formation juridique ?

**Salite CYMBLER** : Je vois où vous voulez en venir, mais chacun a sa formation. J'ai une formation de comédienne, je pense que j'ai lu un nombre de scénarios assez conséquent. J'ai eu une formation scolaire. Mais qui ici a une formation pour lire un scénario ? Avez-vous une formation pour lire un scénario au niveau intellectuel ? Après au niveau technique, j'en ai aussi. Je me suis formée au fil du temps. Il n'y a pas d'école d'agents, mais je pense qu'il y a une humilité à vouloir faire un métier. Et pour faire ce métier, cette humilité veut que l'on se forme. J'ai pris des cours de scénarios, etc. J'ai fait mon parcours, mais je ne connais pas le parcours des autres.

**Public** : Bonjour, Philippe Loranchet, journaliste à *Écran Total*. Qu'il y ait un remplacement des chefs de poste, je dirais que c'est dans la nature des choses ; les générations se succèdent, et cela existe

depuis l'origine du cinéma. Cette étude met en évidence un nombre important, une proportion importante de renouvellements de chefs de poste. Ce renouvellement est-il beaucoup plus important que ce qui se faisait jusqu'à présent ? Si oui, dans quelles proportions ? J'aimerais avoir le sentiment des personnes sur le panel, les représentants des chefs de poste confirmés et établis ; ont-ils l'impression que, quelque part, on les pousse vers la sortie un peu trop vite ?

**Brigitte AKNIN** : Je voudrais juste dire que cette enquête n'est pas une « étude » : elle est appelée à être continuée. Je vous avoue ma frustration... J'aurais aimé savoir ce qu'il se passait il y a quatre ans. On a fait ce qu'on a pu, mais nous ne sommes pas la direction des études au CNC.

**Yves-Marie OMNÈS** : Je pense que la vraie question serait de savoir combien de techniciens, parmi tous les chefs de poste, ne feront qu'un film et disparaîtront aussi rapidement qu'ils sont apparus. Quant à savoir s'ils nous poussent dehors un peu trop vite... l'avenir nous le dira. Le plus embêtant est plutôt le sentiment d'avoir des productions qui s'arrangent parfaitement de cette situation. Si on regarde attentivement le budget, on voit qu'il y a des fictions en dessous du million d'euros. On se demande comment cela peut fonctionner, quel type de salaire ont accepté les chefs de poste pour faire ces films. Que signifie la valorisation de nos savoir-faire, quand on commence à accepter des films au SMIC, voire parfois encore moins ?

**Caroline CHAMPETIER** : D'ailleurs, le pourcentage de films à moins d'un million d'euros est énorme.

**Yves-Marie OMNÈS** : Il n'est pas négligeable. Il y a des documentaires dedans, mais il y a aussi des fictions à 140 000 euros. Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est une vraie question sur la valorisation de nos savoir-faire, et de ce qu'ils valent aux yeux des producteurs. Je pense d'ailleurs qu'ils s'arrangent très bien de ce système-là et de la disparition de la carte du CNC qui, à mon avis, précipite un peu ce phénomène.

**Caroline CHAMPETIER** : Ce qui me pose problème, c'est la modification de ce qu'est une image au cinéma. Les grands maîtres de l'argentique et les deux générations qui ont suivi appréhendent l'outil numérique avec beaucoup moins d'évidence que des gens beaucoup plus jeunes. Je trouverais vraiment intéressant que cette modification culturelle de l'image, qui est évidente, se passe. Qu'il y ait vraiment des passeurs de cette culture-là. Je ne parle pas du son, mais je pense que c'est à peu près la même chose.

**Yves-Marie OMNÈS** : Pour le son, cela fait beaucoup plus longtemps. Je pense que c'est un acquis.

**Caroline CHAMPETIER** : Nous ne nous poussons pas les uns les autres : ce sont les outils qui le font. La vraie question est : est-ce qu'on doit laisser les outils nous guider de cette sorte ? Au montage, l'outil est stabilisé et il ne se passe pas la même chose.

**Axelle MALAVIEILLE** : Il y a plus de techniciens, mais il y a plus de films. Nous sommes à 261 films alors qu'il y a dix ans, c'était plutôt entre 180 et 200 films selon les années. Comme je l'ai déjà signalé, certains chefs de poste monteurs ont monté leur film, mais ne souhaitent pas rester dans le montage,

ou ne se considèrent pas comme des monteurs. Il n'y a donc pas afflux de nouveaux techniciens. C'est plutôt au niveau des assistants qu'on trouve beaucoup de techniciens sortis des écoles. On ne peut pas dire qu'il y a un afflux aussi énorme au niveau des chefs de poste.

À propos des outils qui nous malmènent, ce sont plutôt les financiers qui nous malmènent, en ne nous permettant pas d'avoir une équipe de montage complète, et d'effectuer ainsi la transmission. C'est plutôt au niveau de la production qu'il y a une mauvaise évaluation de l'importance d'une équipe, du temps et de la durée dans le processus de montage. Cette durée n'est pas due à des problèmes mécaniques, mais à une réflexion de création de l'écriture finale d'une œuvre. Beaucoup de choses mal évaluées font qu'au résultat, sur les 261 films sortis en 2010, certains auraient peut-être eu besoin d'un peu plus de temps sur le montage. Le problème de l'évolution technique a des conséquences sur la réflexion et le temps de la transmission dans l'équipe. Que des nouveaux techniciens prennent la place des anciens, cela a toujours été dans la nature des choses. Mais est-ce que tout le monde va pouvoir transmettre ce qu'il a à transmettre ? C'est là un problème qui est beaucoup lié à la finance de la profession.

**Public :** Je voulais intervenir sur le fait que l'on a une chance inouïe que 261 films se fassent en France. Ce sont des films qui existent, qui sont identifiés, qui sont montrés. Pourquoi y a-t-il ce potentiel ? Pourquoi le cinéma français existe-t-il autant ? Je pense que c'est grâce à l'institution formidable qu'est le CNC, qui disparaît, qu'on ne voit presque plus, et qui donnait des financements. La carte professionnelle, même avec les contraintes qu'on lui connaît, permettait d'avoir un cinéma riche. Je voulais dire que ce chaos vient du fait qu'il y a une déréglementation, que ces institutions disparaissent, qu'il n'y a plus de tutelle. Et c'est vraiment dommage.

**Caroline CHAMPETIER :** Elle est toujours là, la tutelle.

**Public :** Oui, mais il n'y a plus d'agrément. Il ne sert plus à rien, vu qu'il y a des combines. Avant, il y avait un nombre précis de postes pour faire un film. Pour avoir des financements, pour toucher l'avance sur recettes, il fallait un certain nombre de postes identifiés. Maintenant, n'importe qui peut se déclarer.

**Caroline CHAMPETIER :** C'est vrai, mais autant le dire clairement : la dérégularisation est catastrophique en ce qui concerne les filières professionnelles. Mais il y a des endroits où le CNC fonctionne et continue une relative régulation des choses, dont l'avance sur recettes, entre autres.

**Public :** Au niveau des techniciens, il y a une disparition du rôle de tutelle du CNC.

**Caroline CHAMPETIER :** Je pense que c'est à nous d'arriver à nous organiser. C'est notre rôle, et cela nous demande évidemment un travail énorme. Mais la période d'individualisme de ce métier doit cesser.

**Public :** La régulation dans le système anglo-saxon est faite par les réunions et les guildes. Il serait peut-être temps qu'on y réfléchisse en France, puisque le CNC a décidé de ne plus s'en occuper.



**Public :** Je me présente, Anita Perez, chef monteuse, appartenant à l'association des Monteurs Associés. J'aimerais reprendre la parole sur le montage. Je pense que Caroline Champetier avait raison concernant les nouveaux outils : la HD, les nouvelles techniques sont en train de transformer totalement notre métier. Il reste des chefs monteurs, il y a toujours des assistants monteurs, mais on peut dire que les 3/4 de ces assistants ne sont plus des assistants monteurs. Ce sont des assistants techniques qui ne rentrent pas dans une salle de montage, qui ne connaissent pas le scénario, qui ont à peine le nom du réalisateur. Je ne parle pas que du long-métrage, je parle de l'ensemble de la réalisation audiovisuelle et cinématographique. Dans un long-métrage, ce sont des assistants intermittents, qui se qualifient eux-mêmes comme assistants techniques, avec beaucoup de peine. Cela veut dire que la filière montage est en train de disparaître. J'ai toujours été contre la carte professionnelle que je trouvais obsolète et déplacée, mais aujourd'hui le CNC ne pourrait plus jamais délivrer de carte de chef monteur, car plus personne ne fait six assistanats.

**Axelle MALAVIEILLE :** Je ne peux que vous soutenir. Mais dire que la filière montage est en train de disparaître me semble un terme un peu exagéré. Il y a encore la possibilité de transmettre quelque chose, dans des conditions encore plus difficiles, certes. L'importance de cette transmission d'un métier, d'un savoir-faire, d'une réflexion sur un film est d'autant plus importante que la rapidité des outils permet de s'illusionner par une virtuosité technique, et de perdre le sens. Alors que cette transmission est de plus en plus difficile, elle est donc aussi de plus en plus nécessaire. Elle existe encore un petit peu, et nous espérons nous battre pour pouvoir la maintenir.

**Public :** Je m'aperçois qu'il n'y a pas de directeur de production à cette table. J'ai moi-même eu à organiser des débats, et il est très difficile d'asseoir un directeur de production à la table d'un débat. Caroline le soulignait : les chefs de poste sont des collaborateurs de création, et on peut se poser la question suivante : engage-t-on un directeur de production en tant que collaborateur de création, ou pour obtenir des remises auprès des prestataires de services ?

**Alex MASSON :** Je vous suggère qu'on y réponde cet après-midi, à la table ronde qui y sera consacrée. Merci à tout le monde d'avoir participé à cette table ronde.

# TABLE RONDE 2 — FOCUS SUR LE MONTAGE

VENDREDI 1<sup>ER</sup> AVRIL 2011 — FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Alex MASSON**, journaliste.

## INTERVENANTS

**Christine MASSON**, journaliste, **Sarah ANDERSON**, chef monteuse sur le film *Complices*, **Sébastien SARAILLÉ**, chef monteur sur le film *8 fois debout*, **Bénédicte CAZAURAN**, assistante monteuse de Sébastien SARAILLÉ, **Mathilde MUYARD**, chef monteuse et membre des Monteurs Associés, **Frédéric MERMOUD**, réalisateur du film *Complices*.

**Brigitte AKNIN, chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Techniques** : Bienvenue à cette deuxième table ronde. Comme promis, nous vous avons réservé une petite surprise : un petit film avec Benoit Poelvoorde. J'appelle Christine Masson pour venir en parler.

**Christine MASSON, journaliste** : Je trouve que ce film assène quelques vérités. C'était en 2000 ; onze ans après, voyons si cela a changé. Il ne parle pas des monteurs, car nous étions sur un tournage, mais il passe en revue pas mal de postes. Voilà ce petit document que je vous propose. Il dure treize minutes. Merci.

## *Film*

**Brigitte AKNIN** : Merci, Christine. Nous allons maintenant passer aux choses sérieuses. Je vais demander à Alex Masson, Sébastien Saraillé, Bénédicte Cazauran, assistante monteuse de Sébastien Saraillé, Sarah Anderson, Mathilde Muyard pour les Monteurs Associés, et enfin Frédéric Mermoud, réalisateur, de nous rejoindre. Je vous remercie tous, et nous ouvrons donc cette table ronde focus sur le montage.

**Alex MASSON, modérateur** : C'est un peu particulier par rapport à ce matin, dans la mesure où j'ai une co-animatrice, Mathilde, qui fait partie des Monteurs Associés. Mathilde, vous vouliez attaquer cette table ronde en faisant une intervention vous-même.

**Mathilde MUYARD, chef monteuse et membre des Monteurs Associés :** Je voulais en effet commencer par une petite introduction. Je représente aujourd'hui les Monteurs Associés, invités par le festival de l' *Industrie du Rêve* pour organiser cette table ronde. Nous avons souhaité donner la parole à de nouveaux chefs monteurs, pour qu'ils nous racontent comment ils ont franchi ce cap, comment s'est déroulée cette première expérience de chef, et qu'ils mettent ainsi en lumière ce qui a éventuellement changé ces dernières années, par rapport à avant.

Nous avons invité Sarah et Sébastien : Sarah a monté le film *Complices* ; Sébastien le film *8 fois debout*. Nous les avons conviés, d'une part car nous avons apprécié le travail fait sur leurs films respectifs ; d'autre part, car ils ont eu des parcours de formation très différents, et cela nous a semblé intéressant de les réunir dans une même discussion. Sarah a étudié à la FEMIS, et a suivi ensuite un parcours classique d'assistante monteuse pendant une dizaine d'années sur des longs-métrages avec des monteurs confirmés, tout en montant des courts-métrages, des documentaires. Tandis que Sébastien a fait un BTS audiovisuel, puis travaillé pour la télévision en montant des courts-métrages, et en se formant de façon plus autodidacte. Il n'a jamais été assistant monteur. Il est venu accompagné de Bénédicte, qui était son assistante sur le film. Sarah, quant à elle, est venue accompagnée de Frédéric, le réalisateur du film *Complices*. Je les remercie donc d'être venus parler avec nous. Sarah et Sébastien : aviez-vous déjà monté tous les deux des courts-métrages ?

**Sébastien SARAILLÉ, chef monteur sur le film *8 fois debout* :** Oui, j'en avais déjà montés quatre du même réalisateur.

**Sarah ANDERSON, chef monteuse sur le film *Complices* :** J'en avais montés trois, et Frédéric avait réalisé un téléfilm que j'avais monté également.

**Mathilde MUYARD :** Ce sont donc les réalisateurs qui vous ont proposé le film, dans les deux cas. Ma première question, qui est double, est la suivante : comment la production a-t-elle accepté ce choix ? Cela a-t-il été évident, simple ? Et d'autre part, vous sentiez-vous prêts à franchir ce pas ? Pourquoi ?

**Sébastien SARAILLÉ :** Pour nous, cela a été assez naturel. On avait déjà commencé à travailler ensemble avant sur quelques courts-métrages ; c'était à peu près la même équipe de production, la même boîte qui produisait des courts-métrages. Il lui a semblé naturel que je sois repris sur ce long. Même si je pense qu'ils auraient pu faire appel à un monteur confirmé.

**Sarah ANDERSON :** Pour moi, c'est un petit peu dans la continuité. C'était la même boîte de production avec laquelle j'avais fait les courts-métrages et le long-métrage de Frédéric. La confiance était là. Je n'étais d'ailleurs pas la seule sur le film de Frédéric à passer du court au long-métrage. Il y avait une continuité d'histoire.

**Frédéric MERMOUD, réalisateur du film *Complices* :** Oui, une dizaine de personnes au moins venaient du court-métrage. Nous étions dans une logique de continuité, pas une logique de rupture. Mais c'est vrai qu'il y a des réalisateurs qui font table rase de ce qui s'est passé avant. C'était la même chose pour Xabi Molia, je crois.

**Sébastien SARAILLÉ** : Oui, absolument. Je pense que pour ses courts-métrages, il a étoffé l'équipe de poste en poste ; et pour le long-métrage, la plupart des gens avaient déjà travaillé sur ses courts-métrages. On était tous des jeunes sur un poste important, ce qui a donné une dynamique au film.

**Mathilde MUYARD** : C'est une question subsidiaire, mais étiez-vous payés à un tarif syndical ?

**Sébastien SARAILLÉ** : À moins 30 %.

**Sarah ANDERSON** : À moins 10 %.

**Mathilde MUYARD** : Il me semble que le budget de votre film était plus élevé que celui sur lequel travaillait Sébastien et Bénédicte.

**Frédéric MERMOUD** : Oui, nous travaillions sur un film à environ 3 millions d'euros.

**Alex MASSON** : J'ajoute donc une chose : vous étiez payés moins que les tarifs syndicaux de base. Pour une première expérience sur un long, qu'est-ce qui fait que l'on accepte ça ? Est-ce parce que vous n'aviez pas le choix ? Avez-vous accepté pour travailler, ou parce que le projet vous stimulait et que vous pensiez : ce projet m'intéresse, je suis en lien avec le metteur en scène, j'ai envie de le faire, quitte à faire ce sacrifice ?

**Sarah ANDERSON** : Les deux. C'est-à-dire que tous les techniciens acceptaient le même tarif, et que nous en avions tous envie. Surtout quand c'est un premier long-métrage et qu'on vous donne la possibilité de le faire ; on est prêt à accepter ce sacrifice.

**Sébastien SARAILLÉ** : C'est une chance à saisir. Si l'on ne se sent pas prêt, je pense qu'il ne faut pas y aller. C'est évident. Nous étions vraiment au sein d'une équipe qui se connaissait, je ne vois pas pourquoi nous n'y serions pas allés. Je me sentais prêt, j'étais en confiance vis-à-vis de l'ensemble.

**Mathilde MUYARD** : Comment avez-vous organisé le travail ? Avez-vous eu votre mot à dire, en tant que chefs monteurs, sur cette organisation ? Y a-t-il eu une discussion sur le temps et le lieu de montage, la question d'avoir une assistante ou pas ? Et puis, plus loin encore, sur la durée du montage son et du mixage son ? Quels types de rapports avec la production avez-vous eus en amont, sur l'organisation du travail ?

**Sébastien SARAILLÉ** : J'ai dit dès le début que je voulais une assistante, car je n'avais pas de formation pure en cinéma, et que cela m'aiderait beaucoup dans le processus. Pour la durée, comme nous n'avions pas de date de sortie prévue, nous pouvions étaler le montage dans le temps. Nous avons été assez libres par rapport à cela, et c'était vraiment très pratique.

**Sarah ANDERSON** : De mon côté, les choses étaient assez cadrées, planifiées et organisées, même si j'étais bien sûr consultée. Je n'ai pas eu d'assistant sur toute la longueur du film ; quelqu'un venait

ponctuellement pour le dérushage. J'avais tenu à ce que, dans l'organisation du travail, le montage du direct soit fait par quelqu'un qui vienne du montage image. Avec les quelques réajustements, je sais qu'on a eu deux semaines de montage de plus. La discussion était continue avec la production.

**Mathilde MUYARD** : Et donc vous, Sébastien, vous avez eu un temps de montage plus long ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Oui. On a eu entre trois mois et demi et quatre mois de montage pur, étalé sur six mois, car on a fait des pauses au moment où l'on sentait que l'on ne voyait plus trop clair. Ce qui nous permettait de revenir avec un œil beaucoup plus neuf. Mais nous pouvions nous le permettre.

**Bénédicte CAZAURAN, assistante monteuse de Sébastien SARAILLÉ** : C'est aussi parce qu'il n'y avait pas de distribution à l'époque. Il n'y avait pas de date de sortie prévue. De plus, la salle de montage était dans la société de production. Il n'y avait donc pas de prestataire.

**Sébastien SARAILLÉ** : C'était le matériel de la production. Le seul impératif qu'on avait était de pouvoir présenter le film pour la sélection de Cannes. On a commencé le montage en septembre, et il fallait qu'il soit terminé pour mars.

**Mathilde MUYARD** : Une question plus globale, et qui va revenir souvent : quel type de collaboration avez-vous eue chacun avec votre assistant ? Nous allons commencer par Sébastien et Bénédicte, puisqu'elle est là.

**Alex MASSON** : J'ajoute une chose : le fait que vous soyez autodidacte change-t-il quelque chose ? Est-ce que cela inverse les rapports ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Oui, c'était un rapport de confiance. Bénédicte était vraiment là pour aider, je pouvais m'appuyer sur elle. Je ne la connaissais pas avant le film. On a discuté, avant de travailler ensemble. Elle m'a aidé d'un point de vue technique, de façon à ce que je sois à l'aise au montage. Ensuite, elle a été là assez souvent durant le montage, avec un œil extérieur pour nous donner son avis, qu'on écoutait évidemment.

**Bénédicte CAZAURAN** : Je n'étais pas prévue sur la durée totale du montage. C'est par mon propre désir de suivre ce film que je suis venue régulièrement dans la salle de montage assister aussi au travail. Maintenant, hélas, les assistants sont facilement catalogués. Ils ne suivent plus la chaîne du montage ; ils en suivent le début, et reviennent à la fin. C'est un peu regrettable. Je suis venue régulièrement en salle de montage parce que je le voulais, et parce qu'ils ont bien accepté.

**Mathilde MUYARD** : Mais pour combien de temps étiez-vous prévue et payée ?

**Bénédicte CAZAURAN** : Le temps de la synchronisation, donc à peu près sept ou huit semaines.

**Mathilde MUYARD** : Le montage s'est-il fait intégralement après le tournage ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Oui, complètement. Il y avait juste une séquence ratée au tournage, qui a été retournée pendant le montage. J'ai pu donner mon avis par rapport à ce qui avait été tourné, de façon à ce qu'ils ne refassent pas les mêmes erreurs.

**Mathilde MUYARD** : Pour finir sur cet aspect-là : Bénédicte, tu as donc travaillé pendant le tournage et tu es venue après pendant le montage, mais gracieusement.

**Bénédicte CAZAURAN** : Oui, et aussi parce que le réalisateur le voulait bien.

**Mathilde MUYARD** : C'est un minimum.

**Bénédicte CAZAURAN** : Ce n'était pas forcément gagné au début : il ne comprenait pas pourquoi je devais être là. Je lui ai expliqué que je devais apprendre mon métier, et que je ne pouvais l'apprendre que comme ça. Il a vite compris finalement, et ils ont accepté tous les deux que je sois présente. Mais ce n'est pas si évident que ça, parfois.

**Sarah ANDERSON** : Pour ma part, on venait de finir de monter une série pour la télévision ; mon assistant avait suivi tout le long, cela s'étalait sur plusieurs mois. On est restés cinq mois ensemble. Je lui ai proposé le long-métrage, mais je n'ai pas eu l'autorisation pour l'avoir sur toute la durée. Il pouvait me suivre au début, et à la fin. Mais il a dû commencer dix jours après le début du tournage, car le laboratoire était en Suisse, et il y avait un temps de décalage pour aller à la salle de montage. Et il a dû finir une ou deux semaines après la fin du tournage. Sur la sortie, il y a des choses que j'ai faites pour alléger le travail de l'assistant, pour aller plus vite au niveau de l'organisation, ou parce que je ne me sentais pas de lui demander de venir tard le soir faire une sortie. Être chef de poste nous met parfois dans des positions désagréables, à la fois parce que le travail doit être fait, et qu'on a envie qu'il se fasse dans de bonnes conditions. C'est dans cet équilibre-là que l'on ne se retrouve pas forcément toujours.

**Alex MASSON** : Est-ce que cela veut dire qu'en termes de production, vous avez l'impression d'avoir eu les moyens nécessaires pour mener votre travail à bien ? Aviez-vous l'impression que ce que vous aviez en main était suffisant pour que le projet soit cohérent au final ?

**Sarah ANDERSON** : Je pense que l'on peut toujours faire un peu mieux. En l'occurrence, je sais que j'ai fait une erreur ou je n'ai pas été très vigilante en termes de digitalisation. Il était prévu qu'il y ait deux salles, mais en sortie, il n'y en avait plus qu'une. Comment fait-on si la monteuse travaille dans la journée pour finir le film en faisant du pur montage, alors que la personne est supposée venir faire les sorties ? Je pense que je serais plus vigilante sur cet aspect-là. J'espère pouvoir imposer d'avoir au moins une deuxième salle prévue pour que la personne puisse au moins travailler deux jours, le plus agréablement possible.

**Frédéric MERMOUD** : Je n'ai pas eu le sentiment que cela a eu un impact sur le film, mais c'est vrai que je me suis rendu compte qu'il y a une sorte de focus extrêmement fort sur le tournage, où il y a une intensité vraiment forte. Pour une production, chaque jour de tournage coûte très cher, donc chaque

minute perdue va coûter très cher aussi. Les conditions de travail des assistants et des monteurs, si je compare aux autres chefs de poste sur le tournage, sont vraiment beaucoup moins bonnes. D'abord en termes de salaire : c'est vrai que tout le monde est à moins de 10 %. Alors que le monteur est, avec le chef opérateur, un des postes les plus importants du film, c'est aussi le poste le moins payé des chefs de poste, si je ne me trompe pas. Et il est largement moins payé ! 500 ou 600 euros de moins à la semaine qu'un chef décorateur. L'assistant monteur est aussi moins payé par rapport à ses responsabilités. C'est vrai qu'en post-production, il y a une propension à être très au coup par coup, avec une tendance à précariser, notamment les assistants. Ils ne peuvent pas se le permettre sur un tournage, car il y a trop de monde, que les gens vont commencer à s'énerver, et qu'ils ne peuvent pas faire traîner la machine. Je trouve qu'il y a des revendications assez légitimes de la part des monteurs.

**Sarah ANDERSON** : On en avait reparlé après, avec Frédéric. Au départ, j'avais eu un forfait *dealé* sur la fin, le mixage, la synchronisation, la musique. Et au final, j'étais quand même là tous les jours, jusqu'à ce que le film se termine.

**Frédéric MERMOUD** : On savait en plus que tu serais là tous les jours. On avait décidé de travailler comme ça. Je ne connais pas un réalisateur qui ne veut pas voir son monteur au mixage. Mais il est vrai que les productions se disent qu'au fond, pour le mixage, il y a déjà des monteurs son, le mixeur et son co-mixeur... alors pourquoi payer le monteur ? Ce ne sont pas que des caprices artistiques. Cela a aussi un impact économique, car le monteur est garant de la post-production, tout comme le chef opérateur est le centre de gravité du tournage.

**Mathilde MUYARD** : Dans ton cas, Sébastien, tu n'étais pas présent au montage son ni au mixage ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Non, pas du tout. Je pense que c'était le réalisateur qui avait peur que le film lui échappe, quelque part. Je crois qu'il avait besoin d'être seul avec les gens du son, pour pouvoir continuer. Mais je le comprends. Il ne l'a pas formulé clairement, mais je l'ai senti.

**Mathilde MUYARD** : Est-ce que, sur les courts-métrages, tu étais, par exemple, au mixage ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Oui, sur certains courts, mais pas tous.

**Mathilde MUYARD** : Et sur des courts-métrages que tu aurais montés avec d'autres réalisateurs, étais-tu au mixage ? Trouves-tu que ta place est légitime, intéressante ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Oui, mais pas pour tous. Quand je vois le résultat, je trouve que ma place est souvent légitime. Il y a vraiment de grosses surprises, parfois de bonnes. C'est bien aussi de laisser filer le film, et de voir ce qui peut se donner par ailleurs.

**Mathilde MUYARD** : C'est effectivement une position. On peut aussi tenir la position qu'il y a une logique à ce que le monteur suive le film du début à la fin.

**Sébastien SARAILLÉ** : Après, je n'étais évidemment pas payé pour faire ça. Rien que pendant la durée

du montage, j'étais disponible pendant six mois ; il fallait de toute façon que je travaille derrière. Je n'aurais pas pu suivre le mixage.

**Mathilde MUYARD** : Tu dis que tu n'étais « évidemment pas payé pour ça ». Là, il y a un problème de fond. Dans la post-production de nos jours, il semble que ces postes-là n'existent pas. Alors qu'on pourrait imaginer un devis où ces postes sont prévus, et où, quand il s'agit de réaliser des économies pour le film, on réfléchit à quels endroits du tournage il est possible d'en faire. Mais il faudrait partir d'un devis où l'ensemble des salaires et les places des gens sont fixés au préalable.

**Alex MASSON** : Il y a clairement un souci d'économie sur les postes de monteurs. Pour quelles raisons ?

**Mathilde MUYARD** : Les raisons sont multiples. Frédéric le disait : les directeurs de production, qui font les devis du film, font en général le devis de l'ensemble de la filière jusqu'à la fin de la post-production. Assez peu de sociétés de production ont un chargé de post-production qui va prendre le devis en charge. Le directeur de production veut faire passer son devis en priorité dans les sous qu'il y a. Il favorise le tournage, car on se dit toujours qu'une fois tourné, on peut toujours se débrouiller pour finir le film.

**Alex MASSON** : Dans ces conditions, avez-vous l'impression de travailler correctement ? À partir du moment où ce problème-là est donné, où il est presque intégré, avez-vous la sensation de faire le métier dont vous auriez envie, ou que vous devriez faire ?

**Sarah ANDERSON** : Pour moi, c'était une première expérience. J'avoue qu'on a toujours été entourés par la production, qui était quand même à l'écoute. J'ai la sensation d'avoir bien travaillé, tout en sachant que cela s'est toujours bien passé avec la production. J'imagine que cela doit être plus difficile avec une production avec laquelle on rentre en crise.

**Sébastien SARAILLÉ** : Je trouve aussi que cela s'est bien passé, même si, par exemple, j'ai été payé quatre mois, pour en avoir travaillé six. La durée a été idéale dans la fabrication du film ; on a eu le temps de faire les choses bien. Je ne dis pas qu'on a pris les meilleures décisions, mais nous avons eu le temps de bien faire, ce qui ne m'était jamais arrivé jusque-là.

**Mathilde MUYARD** : J'ai l'impression que, par moments, je fais moins bien mon travail que si j'avais un(e) assistant(e) avec moi tout le temps. Comme Sarah, j'ai une formation d'assistante, et je prends en charge des choses que je ne devrais pas faire, car c'est plus simple, et que je n'ai pas envie de téléphoner à quelqu'un pour le faire venir au dernier moment. Sur le dernier film que j'ai monté, j'ai compté mes heures d'assistante sur dix-huit semaines de travail : deux semaines complètes d'assistante réparties hors sorties, digitalisation, etc. C'est assez surprenant. Ce sont des choses réparties le long du montage qui m'ont déconcentrée. Et je pense que j'ai moins bien fait mon travail que si je n'avais pas eu à gérer cela. Pour ce qui est de la fin, du montage son, du mixage, je suis venue tous les jours. Les productions comptent sur notre conscience professionnelle, notre désir de bien faire notre travail ; on vient donc même si on est payé selon un forfait qui ne prend pas en compte



l'intégralité de notre travail.

**Alex MASSON** : Cela a le mérite d'être clair. La réflexion qui me vient est : qu'est-ce que l'on fait contre ça ? Cela veut-il dire qu'il y a un manque de mobilisation des associations, des monteurs, qui pourraient monter au créneau contre cela ? Est-ce facile d'aller contre la position dominante, qui est celle des directeurs de production ?

**Mathilde MUYARD** : Notre association se bat depuis des années sur ce sujet. Une table ronde a été organisée à ce propos, sur la transmission des savoirs, qui posait déjà problème. On continue à se battre. Aujourd'hui, on a choisi d'inviter Sébastien et Sarah, car ils ont des parcours différents sur de beaux films. On ne peut pas dire que l'on ne peut pas monter un beau film, car on a eu un parcours d'autodidacte. Cela nous semblait important. On ne peut pas dire qu'il faut que les gens soient formés par les piliers de l'assistantat, et que c'est probablement la meilleure école, alors qu'en même temps, les producteurs nient cette formation. De fait, vu qu'ils ne la financent pas, cela revient à nier la nécessité de se former correctement et complètement pour devenir chef monteur.

**Alex MASSON** : Frédéric, avez-vous un point de vue en tant que réalisateur sur cette question ?

**Frédéric MERMOUD** : Comme le disait Sarah, je pense que notre film était plutôt bien financé, pour un premier film. Sur mon film au sens strict, j'ai trouvé la production très cohérente. Il est vrai que depuis dix ou quinze ans, le plus gros changement qu'il y ait eu est que la post-production s'est fragmentée. J'ai entendu, de monteurs avec qui Sarah avait travaillés, qu'il y a vingt ans, le monteur image était le centre de gravité de la post-production. Depuis quinze ans, il me semble qu'avec l'arrivée du montage son, beaucoup plus sophistiqué, l'arrivée de l'informatique, et le mixage qui prend un peu plus d'ampleur, il y a une fragmentation de la post-production. Au fond, je crois que c'est cela, leur argument. C'est pour ça qu'ils ne comprennent pas pourquoi le monteur va au mixage. Sarah est même venue à l'étalonnage, et cela m'a été utile. C'est la seule personne qui est garante d'un regard sur le film de bout en bout, entre le premier jour de tournage et la sortie de la première copie. Je crois que c'est une richesse que le système ne reconnaît pas. J'imagine que c'est pour des raisons d'argent...

**Mathilde MUYARD** : C'est aussi une question de priorité. Quelle collaboration avec les autres chefs de poste avez-vous eue l'un et l'autre ? Y a-t-il eu un échange ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Il n'y a pas eu particulièrement d'échange avec le chef opérateur. Les gens du son sont venus à quelques étapes du montage, voir un peu où cela en était ; il y a eu quelques projections tests.

**Bénédicte CAZAURAN** : Il y a eu une réunion de post-production avec tous les chefs de poste, avant le tournage. On avait demandé que toute l'équipe de post-production et les chefs de poste du tournage soient là. Il y a eu une communication assez importante dès le départ.

**Alex MASSON** : Cela signifie-t-il qu'en tant que monteurs, vous avez parfois la sensation d'être isolés ?

**Sarah ANDERSON** : Oui, juste par le fait d'être seul. Après, c'est à chacun de se créer son entourage. J'avais été bien entourée par la production, le chef opérateur est venu voir le film en cours de montage. De fait, on est quand même dans une position particulière.

**Mathilde MUYARD** : Pendant le tournage, êtes-vous intervenus, l'un ou l'autre, sur des questions de découpage, de problèmes qui se passaient au tournage ? Ou le travail avait-il été fait en amont ?

**Sarah ANDERSON** : le laboratoire était en Suisse et je voyais les rushes très décalés par rapport aux journées de tournage. Le dialogue n'était donc pas forcément possible ni nécessaire. Cela n'aurait servi à rien, hormis à déstabiliser le réalisateur. S'il y avait vraiment eu une catastrophe, je leur aurais dit.

**Frédéric MERMOUD** : On parlait plutôt des comédiens, de choses comme ça...

**Sébastien SARAILLÉ** : À propos du découpage, le réalisateur est venu me voir pendant la préparation, bien qu'il s'occupe du découpage avec son chef opérateur. Il est venu me trouver sur deux ou trois séquences, sur lesquelles il n'avait pas beaucoup d'idées. Puis, il y a eu cette fameuse séquence qui avait été ratée au tournage. Comme je savais ce qu'il nous fallait, car j'avais déjà fait un test montage de cette séquence, je voyais très bien ce qui ne fonctionnait pas : à partir de là, j'ai pu demander à peu près ce que je voulais. C'était compliqué, car c'était la séquence de fin, une séquence de noyade. C'étaient des contrechamps, tournés sur une autre plage que celle d'origine.

**Mathilde MUYARD** : Tu as monté après le tournage, à la différence de Sarah, qui a monté pendant le tournage : forcément, l'échange ne peut pas être le même.

**Sébastien SARAILLÉ** : On a eu des séquences vraiment très mal réalisées au tournage, qui n'ont pas pu être sauvées au montage. On se dit que si on avait été consulté auparavant, cela aurait sûrement été tourné différemment.

**Mathilde MUYARD** : D'après ce que vous nous avez dit, ces deux films ont été pas mal restructurés en montage. L'un se situe sur deux époques différentes, avec des flashes-back ; l'autre est un film dont il n'était pas facile de trouver le ton et le rythme. Pouvez-vous nous parler du travail avec le réalisateur dans ces moments-là, où on jette éventuellement des séquences, où on remet les choses en question ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Le problème du film est qu'il alterne entre drame et comédie. C'est aussi un film d'errance. Il fallait trouver un rythme relativement lent sans être ennuyeux, et avoir ce juste milieu entre comédie et drame. On est passés par des versions extrêmement différentes. On a commencé par monter le film par rapport au scénario, mais on s'est rendu compte qu'on était beaucoup trop longs ; on a dû jeter des séquences. Mais quelles séquences jeter, dans un film qui est une errance ? C'était un travail de permutation ; des séquences disparaissaient pendant des semaines, et revenaient au dernier moment de façon différente. On est arrivés finalement à un chapitrage, avec des titres qui nous permettaient de faire passer un peu plus de temps, de donner l'impression du temps.

**Mathilde MUYARD** : Cela s'est-il toujours fait en collaboration étroite avec le réalisateur ? Ou est-ce

que tu travaillais tout seul, et tu proposais ensuite ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Le réalisateur n'était pas là un jour par semaine. Il m'envoyait un peu au casse-pipe, en me faisant tester des séquences auxquelles il ne croyait pas. Je tentais des choses.

**Public** : Qui est le réalisateur ?

**Sébastien SARAILLÉ** : Xabi Molia.

**Public** : Il faut en changer tout de suite ! Ce n'est pas un réalisateur, s'il travaille comme ça. Ne pas savoir où se situe le film, s'il y a des choses qui s'enchaînent...

**Sarah ANDERSON** : Tous les réalisateurs fonctionnent comme ça.

**Sébastien SARAILLÉ** : Le film aurait pu être présenté dans la façon dont il était écrit, sauf qu'au montage, on s'est rendu compte qu'on pouvait l'améliorer. Je pense qu'une fois arrivé au montage, il y a certaines certitudes qu'on perd, que l'on soit réalisateur ou autre.

**Alex MASSON** : Le procès d'intention que vous faites au réalisateur, je pense que tous les réalisateurs l'ont à un moment ou à un autre. C'est plutôt l'objet fini qui compte, pas forcément ce qui s'est passé en amont.

**Public** : Bien sûr que si ! Il y a une production qui prévoit tout ce qui se passe en amont. C'est un tout, de faire un film. Ce n'est pas simplement un truc de réalisateur qui improvise. Ce n'est pas une improvisation.

**Alex MASSON** : Ce n'est pas non plus ce que l'on a dit... Par ailleurs, vous êtes un petit peu hors sujet par rapport à la table du moment.

**Sarah ANDERSON** : Le film de Frédéric était très écrit, avec une alternance de temps entre le passé et le présent. Mais ce qui fonctionne à l'écrit ne fonctionne pas forcément une fois monté, une fois à l'image. Bien qu'il y ait eu beaucoup de travail sur le scénario, il y en a eu aussi quand même en montage. Au final, on voit quatre personnages. La vie de couple n'était pas si clairement mise en évidence, et c'est ce qu'on a fait en montage.

**Frédéric MERMOUD** : On s'est rendu compte avec Sarah qu'il y avait des transitions qui marchaient parfois bien à l'écrit, mais qui, visuellement, pour des questions de rythme, ne fonctionnaient plus. Pour le coup, il y a eu un effort sur comment retravailler cette rythmique du passage de l'un à l'autre. Il y avait aussi un problème de timing. Il y a eu une réécriture de ce point de vue-là.

**Sarah ANDERSON** : Le film de Frédéric se voulait être un thriller. On s'est dit finalement que le film ne reposerait peut-être pas tant sur le suspense de l'enquête. Comment se délester de ce qui avait été mis en écriture, sur comment on arrive à « Qui a tué ? » ? On s'est rendu compte que ce n'était pas

forcément ça qui était intéressant dans le film.

**Frédéric MERMOUD** : On a aussi coupé pas mal de séquences, et je me rends compte maintenant que je saurai quelles séquences couper avant le tournage. Ce sont quand même des jours entiers où l'on tourne des séquences que l'on n'utilisera pas. Il y a aussi des séquences qui ne sauteront qu'au montage, je pense que c'est imprévisible. Nous avons beaucoup épuré un des deux temps, pour mettre ce miroir inversé entre les deux couples d'une manière plus forte. C'est vrai que c'était dans le processus de construction du film. Le montage, ce n'est pas uniquement sur le plan : c'est un travail de stylisation, d'affirmation du propos du film, et du ton. Ce n'était pas drame *versus* comédie, mais plutôt film de personnages *versus* film de genre. Et comment le film garde son identité avec ces deux horizons. C'est vrai que cela prend un peu de temps. On a des surprises au montage, par rapport à ce que l'on espérait avoir tourné ou écrit dans le scénario.

**Sébastien SARAILLÉ** : Il y a des phases de doute, qui me semblent importantes. Si on n'avait pas assez de doutes, peut-être que parfois, on n'irait pas vers certaines choses, qui ne sont pas forcément écrites. Il y a des choses qui peuvent naître au montage, en fait.

**Mathilde MUYARD** : J'aurais aimé connaître vos rapports avec les distributeurs. Il y a toujours un moment où ils arrivent, et c'est souvent compliqué.

**Alex MASSON** : Surtout dans la mesure où sur *8 fois debout*, il y a eu une vraie difficulté pour trouver un distributeur.

**Sébastien SARAILLÉ** : La production était plutôt là pour nous aider, on n'a jamais eu de problème avec eux. On a eu beaucoup de mal à trouver un distributeur ; des gens sont arrivés pendant le montage, et ont suggéré des choses pour faire le film à l'image de ce qu'ils voulaient. Ce qui n'a pas forcément toujours donné de bonnes directions. À partir du moment où on s'est dit qu'on n'avait pas de distributeur, qu'on allait faire le film qu'on voulait, on l'a terminé. C'est là qu'ils ont cherché un distributeur, et ça s'est très bien passé.

**Mathilde MUYARD** : Frédéric, vous avez trouvé un distributeur juste à la fin de l'écriture ?

**Frédéric MERMOUD** : Non, nous l'avons trouvé pendant le financement.

**Sarah ANDERSON** : Au niveau de la production, on a été bien entourés. Tonie Marshall, une des productrices, a apporté beaucoup de ses expériences, tout en restant à sa place de productrice. Mais elle savait ce que c'est que de faire un film : les doutes, les passages à vide...

**Frédéric MERMOUD** : Je pense que pour les deux films, car j'imagine que c'est pareil pour *8 fois debout*, on était quand même dans des partis pris de films d'auteur. Les producteurs n'ont donc pas que la rentabilité du film en tête. Il y a aussi le plaisir qu'un univers se mette debout. Ils étaient des interlocuteurs assez privilégiés. Nous avons eu de la chance aussi avec le distributeur : on a voulu l'intégrer dans le processus, on a fait une première version du montage pour lui montrer. C'est un

dialogue qui a vraiment été fécond. C'était à la fois un point de vue sur le film différent du mien ou de celui du producteur, et quelqu'un à l'écoute de ce qui pouvait marcher ou pas. Cela a créé une confiance qui s'est installée. Le distributeur est celui dans la chaîne qui, de manière indirecte, prend quasiment le plus de risques. C'est sûr que si cela se passe mal avec lui, c'est toujours pénalisant pour le film. Je trouve que dans l'équation, le distributeur est vraiment fondamental.

**Mathilde MUYARD** : À quel moment intervient-il ? À quel moment est-ce qu'on lui montre le film ?

**Frédéric MERMOUD** : On avait déjà eu deux projections de production.

**Sarah ANDERSON** : C'était un moment où on savait qu'on était en phase de travail, mais qu'on était déjà assez avancés.

**Frédéric MERMOUD** : C'était en dixième ou onzième semaine.

**Sarah ANDERSON** : En tout cas, on était suffisamment avancés pour ne pas être déstabilisés. Des idées sont survenues après la projection, en provenance du distributeur, et Frédéric a pu se positionner en disant qu'il était radicalement contre. Est-ce qu'on doit montrer le meurtre ou pas ? C'est une idée qui est sortie, qui nous a permis d'en discuter. Ce n'était ni trop tôt ni trop tard, et on a pu tenir compte de son avis.

**Alex MASSON** : Pour terminer : maintenant que vous êtes chacun à la fin de cette expérience, comment voyez-vous la suite ? Comment envisagez-vous votre travail maintenant ? Que vous amène cette expérience comme enseignement sur ce qui va se passer après ? En sachant que depuis, vous avez probablement travaillé sur autre chose, ou dans un environnement différent.

**Sébastien SARAILLÉ** : Moi, je suis reparti faire un peu de télévision en attendant un autre film. En l'occurrence, le réalisateur de *8 fois debout* est en train de préparer son prochain long-métrage ; *a priori* je devrais être dessus. J'espère que cela se passera dans les mêmes conditions, voire des conditions où je pourrai approfondir ce que j'ai fait sur *8 fois debout*.

**Bénédicte CAZAURAN** : Moi, je cherche du travail, toujours en tant qu'assistante. Le métier d'assistantat est un peu compliqué en ce moment, notamment avec l'arrivée du numérique. C'est bien quand les producteurs font confiance aux jeunes monteurs, ou aux assistants, qui deviennent normalement jeunes monteurs par la suite.

**Sarah ANDERSON** : J'espère, moi aussi, que je pourrai continuer longtemps ce métier. On n'a pas toujours forcément des opportunités. Frédéric aussi va faire prochainement un nouveau film. Il faut rester vigilant à ce que tout le monde ait son espace de travail et faire en sorte que, même si on n'arrive pas à imposer un assistant tout du long, on puisse travailler dans de bonnes conditions quand il est là.

**Mathilde MUYARD** : Par rapport à la question de l'arrivée du numérique, qu'on a un petit peu effleurée, et à ce qu'il s'est dit ce matin sur l'arrivée du montage virtuel des ordinateurs : je ne suis pas

tout à fait d'accord sur l'idée qu'on s'est stabilisé en montage dans cette configuration. L'arrivée du montage virtuel a été le point de départ de la perte des assistants, dont on en subit encore les conséquences. Ce n'est pas fini, et pas stabilisé. L'arrivée des nouveaux outils, des nouvelles caméras, des nouveaux supports numériques... comme disait Caroline Champetier, cela change tous les six mois. Il faut se tenir au courant techniquement. Cela demande un investissement en temps et en énergie aux assistants ; ils se retrouvent dans des conditions d'hyperspécialisation, ils sont catalogués comme assistants techniques. On ne leur donne pas toujours la possibilité de suivre un film dans son ensemble, et pas seulement en long-métrage : c'est pareil en télévision. On ne sait pas très bien du coup comment ils pourraient apprendre leur métier. Bénédicte disait qu'elle travaillait souvent avec des monteurs qui n'ont pas été assistants ; mais elle, ce n'est pas encore demain qu'elle sera chef monteuse.

**Bénédicte CAZAURAN** : C'est vrai qu'il y a une nouvelle génération de monteurs qui ne sont pas du tout passés par l'assistantat. C'est bien pour eux, mais il leur faut une assistante confirmée derrière, parce que sinon la chaîne de fabrication pose des problèmes.

**Mathilde MUYARD** : Quelle formation, quelles compétences auront les monteurs de demain, si ce n'est une autoformation ? Comme cela a été dit ce matin, l'essentiel du travail de fabrication d'un film est un projet collaboratif : c'est un réalisateur qui groupe autour de lui des gens avec qui il veut travailler. À un moment donné, il y a une aberration complète dans la chaîne de transmission du savoir.

**Frédéric MERMOUD** : Les Monteurs Associés sont-ils le même type d'association que l'AFC ?

**Mathilde MUYARD** : C'est une association de monteurs. Ce n'est pas une association par laquelle on rentre en cooptation. Elle regroupe des monteurs, des assistants monteurs, des stagiaires monteurs, et n'exige pas d'avoir fait trois longs-métrages.

**Frédéric MERMOUD** : C'est cela que je n'ai jamais compris avec les monteurs, indépendamment des Monteurs Associés. Pour l'AFC, l'association des chefs opérateurs, les critères sont stricts : il faut être coopté, avoir fait tant de films, etc. Ce qui, me semble-t-il, leur donne plus de force de frappe en négociation. Pourquoi n'y a-t-il pas la même chose pour les monteurs ?

**Mathilde MUYARD** : C'est une autre idéologie d'association que nous avons mise en place. C'est une association qui souhaite réunir les monteurs. Avec l'arrivée du virtuel, on a été complètement atomisés : les équipes ont disparu, les lieux de montage ont disparu, on se retrouve à monter n'importe où. Cette association permet aux monteurs de se retrouver, de discuter ensemble, et de réfléchir ensemble à leurs pratiques et à ce qu'ils cherchent à défendre dans la pratique de ce métier. Ce n'est pas une association qui vise à défendre une corporation : elle cherche à protéger un métier, et un certain nombre de valeurs liées à ce métier. On se bat pour avoir des assistants. On a quand même une force de frappe, mais elle est moindre.

**Alex MASSON** : Il ne me reste plus qu'à vous remercier d'avoir participé à cette table ronde. Nous allons à présent donner la parole à la salle.

**Public** : Qu'attendez-vous du réalisateur pour pouvoir exprimer votre créativité en tant que monteurs ?

**Sarah ANDERSON** : On attend que le réalisateur porte un désir d'un projet de cinéma et qu'il cherche à nous y associer ; qu'il nous associe à la fabrication du film et qu'il nous permette de trouver le film avec lui.

**Mathilde MUYARD** : Il faut qu'il laisse la porte ouverte à un échange possible pour travailler sur l'idée qu'il a du film qu'il veut faire. C'est cela qui doit être frustrant : ne pas avoir la possibilité d'être dans l'échange. J'imagine qu'il y a des réalisateurs qui veulent juste nous voir pousser des boutons, sans attendre la réflexion qui va avec, sans remettre en cause certaines choses. Le mieux est de sentir que l'on peut travailler sur le matériel tourné, mais avec un échange possible et désiré.

**Sébastien SARAILLÉ** : Je suis tout à fait d'accord. J'attends une certaine ouverture du réalisateur qui nous permette de tenter des choses, même si ça ne lui plait pas, et qui pourrait l'amener vers des nouvelles idées, par exemple.

**Alex MASSON** : On pourrait tourner la question dans le sens inverse : Frédéric, qu'est-ce qu'un réalisateur attend d'un monteur ?

**Frédéric MERMOUD** : Je trouve que les qualités des monteurs sont le sens de la narration, la manière d'appréhender les acteurs. C'est cette intelligence-là qu'on attend d'un monteur.

**Public** : Une question a été posée pour demander si les moyens financiers leur avaient permis de s'exprimer au mieux. Sébastien et Sarah ont répondu, mais pas Bénédicte, l'assistante de Sébastien. Bénédicte, dans quelle mesure les contraintes ou les conditions de travail ont fait que vous n'avez pas pu aller au bout de votre travail, ou que vous auriez pu le faire mieux, dans d'autres conditions ?

**Bénédicte CAZAURAN** : J'ai pu bien faire mon travail, car il y avait beaucoup de confiance et de bienveillance. C'était une bonne ambiance de travail. Mais il y a un problème sur la transmission : cela aurait été formidable de pouvoir suivre le montage de bout en bout, faire des interventions, et que Sébastien puisse se permettre de me demander des choses auxquelles il n'a peut-être pas forcément pensé, car je n'étais pas là. Je pense à des sons qui peuvent souvent manquer au montage : l'assistant peut s'en occuper, car le monteur n'a pas forcément le temps d'aller chercher des banques de son pour ajouter une ambiance. Si on pouvait être là sur la totalité, ce serait génial. Il y a toujours du travail à faire. Peut-être un peu moins sur des films d'auteur que sur des films à effets spéciaux, dans tous les sens du terme ; mais il y en a toujours. Beaucoup de choses arrivent en cours de montage : la musique, la question du son, une discussion avec le laboratoire sur des plans avec trucages, etc. C'est un appel : il faudrait vraiment qu'on réforme ces équipes de monteurs et d'assistants. Et je pense que cela est très important pour le monteur d'avoir une personne qui peut arriver à n'importe quel moment pour donner aussi son avis, et avoir ainsi un petit peu plus de recul que lui-même sur certaines choses.

**Public** : Je me permets d'intervenir pour vous remercier. Les deux équipes ont très bien raconté leurs

aventures, et ont donné une bonne définition du montage : il est la dernière écriture du film, et le film n'est pas produit tant qu'il n'est pas monté. Je trouve déjà que, dans la convention collective qui existe, le monteur est dans la production, et non dans la post-production. Le film n'est fini et produit que s'il y a l'étape du montage. Il est évident que si le montage ne consistait qu'à mettre les plans dans l'ordre du scénario, nous n'aurions pas le salaire que nous avons, et on ne nous donnerait pas ce temps-là. Le montage est vraiment une confrontation aux rushes et une collaboration. Vous l'avez bien dit tous les cinq.

Par contre, la situation des assistants exprimée n'est pas seulement celle des premiers films. 50 à 60 % des films sont payés à -30 % ; et 50 à 70 % des longs-métrages n'ont plus d'assistants tout au long du film. Vous parlez d'industrie ; mais l'industrie du cinéma aujourd'hui n'a pas les moyens de ses objectifs. Vous taisez tous la possibilité qu'ont ces assistants de venir gratuitement ; ils sont payés par les ASSEDIC, que nous perdrons bientôt. Je trouve très intéressant d'« oser » oublier dans le budget d'un film tout ce qui a été fait gratuitement, parce qu'on ne mourait pas de faim et qu'on était pris en charge par la solidarité interprofessionnelle. Il y a une photographie totalement floue de la production française... Le CNC pourrait vous montrer la réalité des devis, la réalité des choses. Nous sommes oubliés au montage, parce que nous sommes seuls dans une salle de montage. Alors que sur un plateau, une équipe de tournage fait force. Si on enlève un poste, toute une équipe va bouger et soutenir le réalisateur dans ses désirs. Nous, on arrive à la fin, et comme dans toute fin, on est sacrifiés. Ceux qui nous utilisent de cette manière sont très forts, car ils savent que l'on ne va pas abandonner, parce qu'on a envie de faire ce film. Et cela marche aussi, car il y a une béquille, qui s'appelle le chômage.

**Public :** Vous avez eu raison de créer l'association des monteurs, qui existe depuis six ans. Je pense que ce qui pose vraiment un sérieux problème, c'est l'évolution technique. Autrefois, le métier de monteur s'apprenait essentiellement en franchissant les paliers. Quand on montait encore en collage traditionnel, il y avait des stagiaires monteurs qui rangeaient les rushes, qui rangeaient les boîtes, qui mettaient ce qu'il fallait dans le chutier... Les assistants monteurs faisaient le collage. Le chef monteur était essentiellement dévolu à un vrai rapport artistique avec le réalisateur, une discussion artistique de construction et de reconstruction du film après le découpage technique du tournage, et après la construction proposée par le scénario.

Évidemment, avec les nouvelles techniques, certaines choses ne se font plus. Le chef monteur se trouve pris entre deux exigences : on lui demande d'être un technicien, à savoir faire marcher la machine, et d'être aussi un créateur, c'est-à-dire d'avoir une idée précise sur la construction du film, sur les ellipses que l'on pourrait recréer et qui n'existent pas, sur une vision du film. Le problème qui se pose est à la fois un problème de transmission du savoir, et un problème de définition de poste. Un poste d'assistant monteur va être proche de celui du directeur de post-production, qui, lui, se charge de rappeler quand des sons ou des choses manquent. C'est la définition des postes qui est à revoir... Le problème étant qu'il existe derrière cela une nomenclature des salaires, qui marche avec les barèmes de base de la convention collective, toujours figés sur les anciennes définitions de poste. Il faudrait réfléchir tous ensemble là-dessus d'une manière extrêmement sérieuse.

Pour en revenir sur l'accompagnement du monteur, il peut, sur certains films, ne pas être présent pendant toute la durée du montage. Je ne suis pas certain qu'il doive être là tous les jours au mixage. La personne principale qui suit le film de bout en bout est le réalisateur. C'est lui qui est le pivot



central, et c'est lui qui doit articuler les différents secteurs de travail qui l'accompagnent, qu'ils soient créateurs ou techniciens. C'est lui qui doit décider de ce qu'il veut à chaque moment, y compris au mixage. Cela ne veut pas dire qu'il ne s'accompagne pas de conseillers. Mais *in fine*, c'est lui qui a la décision, le *final cut*.

Il faudrait évoluer un petit peu par rapport à notre façon de voir, qui est restée ancienne.

**Mathilde MUYARD** : Par rapport à la question du mixage : pourquoi cela paraissait-il évident, il y a vingt ans, que le monteur soit là toute la durée du mixage ? Et pourquoi n'est-ce plus le cas aujourd'hui ? Quant à la question de la double casquette du monteur technique et artistique : elle a toujours été d'actualité. Ce n'est pas plus difficile de faire marcher AVID, qu'une table de montage. Concernant les directeurs de post-production, ils sont apparus curieusement au moment où les assistants ont disparu. Les assistants sont plus à même de gérer les effets spéciaux, qu'un directeur de post-production.

**Public** : Ce que je veux dire, c'est que chacun a sa fonction, et chacun a sa « chose ». On ne peut pas définir la fonction d'assistant monteur telle qu'on la définissait autrefois, quand on montait en traditionnel. Elle n'est d'ailleurs pas définie actuellement. Je vous parle de la nomenclature qui est définie par les ASSEDIC et par le CNC. C'est pour ça qu'il faudrait que vous posiez votre propre définition, en tant qu'association. Il faut la faire avancer et la faire passer officiellement, pour que les salaires puissent correspondre.

**Alex MASSON** : Nous allons maintenant clôturer cette deuxième table ronde. Je remercie tous les intervenants, ainsi que le public.

# TABLE RONDE 3 — FOCUS SUR LE DÉCOR

VENDREDI 1<sup>ER</sup> AVRIL 2011 — FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Alex MASSON**, journaliste.

## INTERVENANTS

**Bertrand SEITZ**, chef décorateur et membre de l'ADC, **Véronica FRUHBRODT**, chef décoratrice sur *Nannerl, la sœur de Mozart* de René Féret, **Yvon CRENN**, directeur de production, **Stéphane TAILLASSON**, chef décorateur sur *Tournée* de Mathieu Amalric.

**Alex MASSON, modérateur** : D'après l'étude menée par l'*Industrie du Rêve* et décrite au début de ces 11<sup>e</sup> Rencontres Art et Technique, il existe, pour la branche du décor, un cursus de formation classique, qui n'est pas aussi déficient que pour les autres corporations : 0 % des chefs décorateurs apparus en 2010 en tant que premier chef de poste était issu d'une formation hors circuit. Je me tourne donc vers Bertrand Seitz, membre de l'ADC, pour savoir si cela est bel et bien le cas, ou si la réalité s'avère plus complexe.

**Bertrand SEITZ, chef décorateur et membre de l'ADC** : Eh bien, dans la pratique de mon métier, cela semble en effet être le cas. Les gens que je rencontre et qui deviennent chef de poste, ou qui se destinent à le devenir, sont soit déjà inscrits dans la profession, par exemple en tant qu'assistant comme Stéphane Taillason, qui pourra d'ailleurs nous relater son propre parcours, soit sortis d'écoles, soit déjà passés par le court-métrage. Ce sont toujours des gens qui ont un *background* lié au poste qu'ils sont en train de tenir, et qui n'arrivent jamais chef décorateur par hasard et du jour au lendemain. Le métier est trop complexe pour qu'un tel chemin soit possible. Aussi je n'ai pas été vraiment étonné de ce 0 %, contrairement à une autre statistique révélée par l'étude, qui est la moyenne d'âge de ces nouveaux chefs de poste, correspondant à environ 40 ans.

**Alex MASSON** : En quoi ce chiffre vous semble-t-il surprenant ? Il faut tout de même le temps de compléter sa formation et d'acquérir de l'expérience.

**Bertrand SEITZ** : Cela me surprend, car j'ai regardé les livrets des César depuis 2008, où figure la totalité des films français susceptibles de participer à cette remise de prix. J'ai ainsi relevé la liste des

chefs décorateurs : ceux que je connaissais et qui étaient déjà intégrés au circuit, et ceux dont je n'avais jamais entendu parler, qui arrivaient sur le marché. Deux choses sont alors apparues : premièrement, la propension de ces nouveaux chefs de poste à arriver dans le métier est de plus en plus importante d'année en année ; deuxièmement, et ce fait est plus symptomatique cette fois, on ne retrouve pas les noms de ces nouveaux chefs de poste les années suivantes. Le nombre de premiers chefs décorateurs qui, par exemple, apparaissent en 2008, et qu'on ne retrouve pas en 2009 ni en 2010 sur un nouveau film est élevé. À l'inverse, il existe une espèce de socle de chefs décorateurs, qu'on retrouve régulièrement et qui sont pérennes dans la profession.

Mais ce phénomène de nouveaux chefs de poste qui arrivent et se lancent dans la décoration, pour disparaître totalement derrière, est quelque chose qu'on ne pouvait pas imaginer. L'étude de *L'Industrie du Rêve* est là pour le montrer. On lance les gens un peu d'un coup, pour voir si le résultat plaît ou ne plaît pas, puis on passe à autre chose : c'est assez révélateur de ce que l'on peut voir depuis quelques années maintenant dans le milieu.

**Véronica FRUHBRODT, chef décoratrice sur *Nannerl, la sœur de Mozart* de René Féret :** Je pense que ce phénomène est même une petite maladie de la société actuelle. On est en effet dans une société de forte consommation, où l'on essaie d'aller très vite, tout en aboutissant aux résultats les meilleurs et les moins chers possible ; ce schéma se retrouve forcément dans notre métier. Moi qui suis présente à cette table ronde comme première chef décoratrice, je suis consciente que je peux très bien, moi aussi, ne plus être là l'année prochaine.

Mais pour revenir à ce genre de méthode, cette façon d'aborder le métier, cela permet aussi de se confronter directement au travail artistique à effectuer sur un film. Ce procédé est typiquement français ; et c'est cet aspect qui permet de subsister dans le cinéma, s'il est couronné de succès. Même si ça peut paraître un peu naïf tel que je le décris, je crois sincèrement que la clé est d'être en phase immédiate avec ce travail artistique.

**Alex MASSON :** Vous employez tout de même le terme de « subsistance », qui est plutôt lourd de conséquences. Devoir « subsister » indique tout de même des conditions assez drastiques !

**Véronica FRUHBRODT :** Bien sûr. C'est ça qui est un peu disgracieux, car c'est un métier où il faut véritablement lutter pour pouvoir l'exercer. Je reconnais que c'est un peu triste, car nous sommes en face de quelque chose qui ne fonctionne pas forcément de la façon la plus adéquate. On rejoint ainsi ce qui a été dit lors de la table ronde « montage » : il y a des moyens de plus en plus pauvres ; c'est une réalité et une souffrance du cinéma d'aujourd'hui.

**Alex MASSON :** Comme dans les autres tables rondes, le rapport avec la production est stigmatisé. Or, nous avons la chance, pour cette troisième table, d'avoir parmi nous un directeur de production : Yvon Crenn. Pour éviter une telle diabolisation, je me tourne donc vers lui : à quoi ressemble, selon votre point de vue, un bon chef décorateur, autant artistiquement qu'économiquement ?

**Yvon CRENN, directeur de production :** Ces deux aspects doivent évidemment aller de pair. Mais tout d'abord, je pense que le chef décorateur doit être quelqu'un choisi par le metteur en scène. Je n'interviens qu'une fois ce choix défini. Peut-être parce que j'ai personnellement la chance de travailler

encore sur des films où il y a assez d'argent, et que j'ai toujours été en collaboration avec des chefs décorateurs de plus de quarante ans, qui ont d'autres longs-métrages à leur actif. Je peux généralement leur donner assez d'argent ; peut-être pas le budget demandé au départ, mais suffisamment pour le film que l'on a envie de faire.

**Alex MASSON :** Comment comprenez-vous les doléances que l'on a entendues, pendant les différentes tables rondes, au sujet de la production ? Il y a eu une vraie unité de tons à ce niveau-là. Comment s'explique-t-elle, d'après vous ?

**Yvon CRENN :** Chaque fabrication de film est différente. Je peux vous dire que je suis actuellement en préparation d'un film, dont le budget est assez lourd. Si l'ensemble du budget est important, il est évident que celui du décor l'est aussi, et qu'il sera donc largement suffisant. À quelques détails près, à régler sûrement avec le chef décorateur. Bertrand Seitz sait comment je fonctionne. Avant ce film-ci, j'ai fait un film plus « petit », où il n'y avait pas de chef décorateur. Cette absence s'explique parce que j'ai estimé, avec le metteur en scène et la production, que cela n'était pas nécessaire. Il s'agissait d'un film entièrement en décor naturel, à petit budget (1,5 million). J'ai en outre engagé une ensemblière, qui a occupé le poste de chef décorateur quand c'était nécessaire : il fallait parfois choisir certains meubles, certaines couleurs sur quelques décors, mais il n'y avait pas de création à faire à ce niveau-là, comme cela peut être le cas sur de gros films.

**Alex MASSON :** En parlant de création, les outils informatiques des dernières années ont changé la donne, via l'intégration d'effets spéciaux, etc. Comment avez-vous appréhendé ces nouveaux outils ?

**Bertrand SEITZ :** Cela a effectivement changé beaucoup de choses, parce que l'outil informatique permet de prendre plus de pouvoir sur la post-production. Traditionnellement, on faisait du *matte painting*, des effets spéciaux directement sur le plateau, etc. Tout ceci était géré par le chef décorateur, car mis en opération et tourné lors des prises de vue. Ce n'est plus le cas aujourd'hui : il est bien évident qu'on ne va plus s'amuser à faire des *glass painting* et ce genre de choses, quand on peut se permettre de faire des incrustations sur des fonds bleus, en remettant ça à la post-production. En tant que chef décorateur, vous avez deux options : vous fournissez votre fond bleu et vous rentrez chez vous une fois le tournage terminé, pour voir, le jour de la projection aux techniciens, que votre *matte painting* effectué en post-production est raté, ou ne correspond pas à ce que vous espériez. Et vous vous demandez pourquoi, et à cause de qui ? Ou vous êtes présent lors des mises au point en post-production de ces *matte painting*, et de leur intégration durant le montage-image. Dans ce cas, l'outil informatique, à partir du moment où il est maîtrisé, permet d'avoir une continuité dans la création, et d'amener l'univers du film dans une véritable cohésion.

Ce qui a également changé, avec l'arrivée de ces outils, est le temps de préparation d'un tournage. Avant, si on avait huit semaines de tournage pour un film, on savait que l'on aurait en amont huit autres semaines de préparation, avant de débiter les prises de vues. À l'heure actuelle, on est obligé de réduire ce temps de moitié : on fait pourtant les mêmes choses, on fournit la même quantité de travail, mais on doit se débrouiller pour aller plus vite. On nous dit que l'on a plus forcément besoin de demander un assistant, car le téléphone portable, les outils informatiques, etc. nous permettent de gagner tout ce temps. Ce n'est pas forcément vrai, même si je reconnais que l'on travaille d'une façon

plus synthétique, plus ordonnée en termes de moyens de communication. Certains films mettent en place un site commun pour les techniciens, sans entraver le budget, où les chefs de département mettent leurs continuités de travail et les comptes-rendus en ligne. Et toute l'équipe peut être au courant « en deux clics » de tout ce qui se passe à propos de l'avancement du film, dans ses différents aspects. C'est une façon de travailler qui a indéniablement beaucoup changé les tournages, car la communication est plus fluide.

Mais en ce qui concerne le décor, il ne faut pas oublier qu'une grande partie de la problématique est de prendre un bout de bois, le mettre dans un camion, le transporter, le tailler, le monter, le peindre ; et ce temps-là ne se presse pas.

**Stéphane TAILLASSON, chef décorateur sur *Tournée de Mathieu Amalric*** : Oui, sans compter le temps de la réflexion au préalable.

**Bertrand SEITZ** : Oui, et bien évidemment le temps de réfléchir à un décor. Nous sommes donc beaucoup dans la matière, ce qui nous vaut parfois une position lourde de conséquences pour les films parce que, comme le soulignait Yvon Crenn, on ampute une bonne part dans un budget. Si on dépasse 10 % ou 12 % de ce dernier, on nous propose immédiatement de travailler en Roumanie, et c'est là que se situe notre combat. Si les monteurs doivent se battre de leur côté pour garder un assistant auprès d'eux, nous n'avons pas vraiment de problématique de stagiaires ou de main-d'œuvre insuffisante, puisque les directeurs de production ne nous la discutent pas face à la quantité de travail à fournir pour monter un décor. Au vu du coût salarial important dans une équipe de décorateurs, on est amené à s'expatrier, peut-être pas systématiquement, mais de plus en plus souvent pour des raisons financières, et pas nécessairement pour des raisons scénaristiques ou bien de figuration.

**Alex MASSON** : Je reprenais justement un peu votre biographie : vous avez travaillé sur le film *Saint-Ange* (de Pascal Laugier, NDLR) qui, à ma connaissance, a été tourné en Roumanie.

**Bertrand SEITZ** : Oui, *Saint-Ange* en est un exemple parfait.

**Alex MASSON** : En quoi le travail effectué sur ce long-métrage a-t-il été différent d'un film qui aurait pu être tourné dans des conditions « françaises » ?

**Bertrand SEITZ** : À l'époque (2003, NDLR), car ces pays-là évoluent très vite, c'était encore le début des studios Castel, et on en était au stade de la formation. C'est-à-dire que l'on prenait des gens qui sortaient un peu des champs pour leur donner un marteau et en faire des constructeurs. Là où on a cent cinquante personnes en Roumanie, il nous en faudrait seulement trente en France, avec deux fois moins de temps pour faire le même travail. Et si jamais on se met à hurler parce que l'on n'a pas assez de peintres, on enlève le marteau des mains de ces personnes pour leur donner cette fois un pinceau. On a donc des équipes européennes qui arrivent dans ces pays pour tourner, tout en s'attendant à trouver la même qualité de travail qu'en France.

En revanche, j'ai aujourd'hui plusieurs collègues directeurs de production qui me disent que cette solution n'est plus rentable, et qu'il vaut mieux rester en France.

**Yvon CRENN** : En tout cas, depuis qu'il n'y a plus le crédit d'impôt là-bas.

**Bertrand SEITZ** : Tout à fait. On y allait pour des histoires de studio et de coût de main-d'œuvre, pas pour des questions de paysage ou autres. En termes de main-d'œuvre, on peut employer sept techniciens roumains, pour le salaire d'un seul technicien français.

**Alex MASSON** : L'un des thèmes d'aujourd'hui est aussi la question de la transmission et de la formation avec l'arrivée de nouveaux outils, notamment informatiques, auxquels vous devez vous-mêmes vous adapter. Est-ce facile d'être dans cette optique d'apprentissage avec les nouveaux arrivants ?

**Stéphane TAILLASSON** : Je pense que la transmission au niveau des nouvelles technologies se fait surtout en dehors du temps de travail des tournages : on suit des stages grâce à l'AFDAS, etc. Mais pendant un tournage, chacun fait sa tâche en fonction de ce qu'il sait faire, et c'est d'ailleurs pour cela qu'on le paie. Il n'y a pas vraiment le temps de faire, et donc d'apprendre autre chose.

**Bertrand SEITZ** : Vous parliez d'outils informatiques... Je fais partie de cette génération qui a commencé à travailler dans le cinéma en se servant de grandes feuilles de papier millimétrées pour s'organiser, travailler, etc. J'ai par conséquent vécu cette révolution de l'informatique, et maintenant je vois de jeunes stagiaires qui sortent d'écoles et qui sont totalement à l'aise avec ces outils, qui savent s'en servir facilement et très rapidement. Mais, au final, à quoi sert cet outil ? Si on ne sait pas comment le manier, il ne sert à rien. On peut très bien être pertinent dans la manipulation d'un logiciel, mais si on n'a pas développé une approche de cet outil, ses propres idées et une relation de compréhension avec le réalisateur, cela ne servira à rien. Tout ceci ne s'apprend malheureusement pas dans les écoles, et il y a là un grand manque.

Pour reprendre ce que disaient les monteurs tout à l'heure, les techniciens ne sont pas non plus que « techniciens ». Il est évident qu'il faut l'être, et cela implique toute cette transmission du savoir, et cet apprentissage nécessaire pour pratiquer le métier. Mais une fois que l'on sait conduire une machine, il faut savoir si on a choisi le bon chemin. Cela demande alors d'autres compétences plus humaines et artistiques, qui n'ont rien à voir avec la technique ; des nourritures que vous allez chercher ailleurs à travers la littérature, la sculpture, la peinture... À chacun son univers et sa personnalité artistique. Yvon Crenn disait très justement qu'on est choisi par un réalisateur pour une mission artistique, et qu'on doit ensuite être technicien pour permettre au film d'être pérenne et pouvoir contenir un cap financier. Le cinéma est ce qu'il y a de plus cher ; on peut craquer un budget en deux lignes de scénario. On doit être présent en tant que garde-fou, et concilier à la fois les aspects artistiques de la réalisation et les aspects économiques imposés par la production. À l'inverse, si on est choisi par un producteur parce qu'on est un technicien « sage comme une image » qui ne débordera pas de la ligne, ce n'est pas non plus très excitant pour un réalisateur.

**Alex MASSON** : Pour revenir à ce que Bertrand Seitz disait précédemment sur l'aspect physique et manuel qu'impose le métier de décorateur, qui peut se rapprocher par ailleurs d'une certaine forme d'artisanat, avez-vous l'impression que ces nouveaux outils informatiques pourraient mettre en péril cette part de votre travail, sans pour autant la faire disparaître, mais en la réduisant tout au moins ?

**Stéphane TAILLASSON** : Encore une fois, je pense que tout dépend du budget du film. Par exemple, dans mon expérience avec *Tournée* (de Mathieu Amalric, NDLR) qui était tout de même un peu plus cher que 1,5 million d'euros, je rentrais un peu dans le cas de figure décrit par Yvon Crenn. C'est-à-dire que j'ai été choisi pour mon côté polyvalent : j'ai été premier assistant plusieurs années, et donc je touche un peu à tout. C'est exactement le type de profil qu'il fallait pour ce film-là, et je rentrais dans cette case. J'avais une bonne communication avec le réalisateur, et je pouvais dire combien coûtait un morceau de bois, combien de temps il faudrait pour peindre ceci ou cela. Ce que je vais dire est peut-être un peu péjoratif par rapport à moi-même, mais il fallait être moyen partout, plutôt qu'excellent dans un seul domaine. Cela permet aussi d'évoluer et d'apprendre au fur et à mesure. Je suis d'ailleurs actuellement sur la préparation d'un autre film, qui s'organise tout à fait différemment.

**Alex MASSON** : Vous parlez de polyvalence ; chef décorateur est d'ailleurs un poste qui demande de faire appel à plusieurs autres corporations.

**Stéphane TAILLASSON** : Oui, je travaille parfois avec des chefs décorateurs qui sont plus artistes que techniciens, et il y a des films qui se prêtent à ça. Certains me demandent de s'enfermer dans leur bureau pour les laisser rêver un peu en termes de création. Et pour qu'on leur dise après comment faire, quitte à rêver justement beaucoup moins après. Mais voilà, il faut laisser le temps au rêve même si de moins en moins de films le permettent. Il faut s'adapter aux différents cas.

**Bertrand SEITZ** : Je rebondis sur ce que dit Stéphane, car il n'y a effectivement pas deux films identiques et il n'y a pas deux chefs décorateurs qui ont la même façon de travailler. Yvon Crenn peut en attester.

**Yvon CRENN** : Tout à fait.

**Bertrand SEITZ** : D'une façon générale, il y a un poste qui a énormément évolué au sein de la décoration : celui du premier assistant. Si on prend ce poste tel qu'il a été après-guerre, c'était un dessinateur qui gérait la mise en place graphique, et « point barre ». Aujourd'hui, c'est beaucoup plus un gestionnaire responsable du budget et de sa tenue, quelqu'un doit rendre des comptes, car c'est une vraie industrie à présent où il faut des grilles de salaire, etc. Il contrôle également la logistique, car la décoration, c'est des meubles avec des camions et des déménageurs qui doivent les déplacer, les monter, les démonter, les remonter, et ainsi de suite. Il est également dans la technique, car les différents matériaux ont des prix qui leur sont propres. C'est aussi un peu un garde-fou, et c'est un poste très ingrat, très lourd. Plus vous avez un assistant compétent, plus vous pouvez, de votre côté, lâcher la technique et vous concentrer sur l'artistique.

Le premier talent d'un chef décorateur est donc de choisir son équipe. Une fois que vous avez compris ça, et il ne s'agit vraiment pas d'une question de budget, mais d'organigramme, vous pouvez vous affirmer et développer plus fortement votre relation artistique avec le réalisateur. C'est un gage de réussite, et même si le film ne marche pas à sa sortie, c'est le souvenir de votre travail qui compte. Les anciens chefs décorateurs disaient que tout ceci était très simple : il ne faut surtout pas rater le premier décor et le réussir pour mettre d'emblée une confiance en place ; il faut également assurer le dernier

décor le mieux possible, pour que l'on garde un bon souvenir de toi. Et entre les deux, on gère comme on peut. C'est effectivement toujours un peu vrai.

**Alex MASSON** : Ceci est-il mieux géré aujourd'hui ? Ou y a-t-il une forme de paupérisation qui arrive sur la plupart des postes ?

**Bertrand SEITZ** : Là, on va rentrer dans le discours des films sous-financés et de toute cette politique qui est en train de se mettre en place, et contre laquelle bien évidemment on s'insurge. Yvon Crenn l'a dit tout à l'heure : il y a des films où il n'y a pas de construction et de peinture nécessaires, et le chef décorateur aura un salaire de -50 % ; ce qui sous-entend que le travail est plus complexe quand il y a de la construction, que quand il n'y en a pas. Il s'agit donc déjà d'une hérésie, puisque notre démarche est liée au choix d'un décor naturel, d'un repérage, d'une réflexion sur un script, et non au fait qu'il faille construire ou ne pas construire. C'est l'opération qui détermine le fait qu'on aille en studio ou pas, pas nécessairement un choix esthétique. Et si vous avez un film d'ensemblier sous-financé, où il y a trois canapés et deux rideaux à mettre, effectivement un ensemblier est dix fois plus pertinent qu'un chef décorateur, puisqu'il a le réseau.

Il y a donc une érosion, mais qui existe sur l'ensemble de l'industrie. Il y a aussi des difficultés chez les producteurs, qui rencontrent des problèmes pour financer un film avec des préparations très fragiles, parce qu'un acteur peut par exemple partir à tout moment, et qu'une partie du financement de ce film peut reposer en partie sur la présence de cet acteur *bankable*, etc. J'ai le sentiment qu'un film est, au départ, un château de cartes d'une fragilité extrême, et que c'est une fois lancé qu'on peut respirer un grand coup. Mais avant, il y a toute une partie de pré-production et de pré-développement où l'on entend parler du film, où l'on commence à le préparer, tout en n'étant sûr de rien. Cette érosion est liée au système de production et de financement des films français, plus qu'à la volonté d'un producteur. Même s'il y a bien sûr parfois des productions plus vénales que d'autres, la plupart subissent cet état de fait.

**Alex MASSON** : Puisque l'on parle de système de financement, je peux difficilement ne pas vous poser la question, Yvon Crenn : comment se fait-il que le système de financement influence à ce point toute la chaîne de fabrication d'un film ?

**Yvon CRENN** : Parce qu'il y a tout simplement de moins en moins d'argent.

**Alex MASSON** : Beaucoup plus de films produits en 2010, mais de moins en d'argent ?

**Yvon CRENN** : Beaucoup plus certes, mais avec des financements très bas. D'où les fameux chiffres du CNC, avec 261 films français produits en 2010.

**Bertrand SEITZ** : On produit plus de films en 2010, donc le ministère de la Culture dit que le cinéma français se porte très bien. Mais regardez la part qu'occupe un syndicat de producteurs comme le SPI, qui essaie d'imposer un système de production avec des grilles de salaires qui peuvent descendre jusqu'à -40 %. Traditionnellement, ces gens-là faisaient entre 9 et 12 % de la part de marché du cinéma français ; ils en ont occupé 42 % l'année dernière. Donc on a produit autant, voire plus de films, mais



pas de la même manière. Il y a donc 42 % de ces 261 films qui se sont produits avec des salaires sur les techniciens et les ouvriers pouvant aller jusqu'à -40 %. Au sein de l'ADC, l'association des chefs décorateurs, j'en entends certains qui acceptent des tarifs bien en dessous de la normale, parce qu'ils ont une famille, des factures à payer et qu'il faut bien qu'ils travaillent. Faire un film pour -10 ou -20 % sur son salaire est parfois inévitable, même si on est tous conscients que cela participe à cette érosion. Défendre ce système n'est donc pas si simple.

Sur la façade de communication du ministère de la Culture, on dit donc que le cinéma français ne s'est jamais aussi bien porté. Mais si vous demandez à tous les gens qui ont plus de vingt années de métier, qu'ils soient chefs décorateurs, monteurs ou peu importe, ils vous répondront qu'aujourd'hui n'a plus rien à voir avec avant. On doit travailler plus vite et moins cher ; mais en même temps, un fournisseur d'acier ou quelqu'un qui fait du triage d'ordures vous dira lui aussi la même chose, c'est un phénomène global.

**Véronica FRUHBRODT** : Pour réagir à cela et au cas de Stéphane Taillason, sur le fait que devenir un chef décorateur compétent partout pour assouplir les autres postes est une tendance qui se met véritablement en place : ce ne sont pas des moyens machiavéliques mis en place par un producteur, mais simplement le désir de faire jusqu'au bout le film d'un réalisateur ou d'un producteur, ou les deux, qui mène à cette situation. Et cette situation est peut-être plus dangereuse que les nouvelles technologies qui supplantent la main-d'œuvre, car on arrive à se remplacer entre nous-mêmes. J'ai moi aussi un parcours où j'ai été formée à faire énormément de choses différentes, et c'est là ma valeur.

**Alex MASSON** : Cela signifie-t-il que la valeur de votre expérience n'est plus assez reconnue, ou plus assez valorisée ?

**Véronica FRUHBRODT** : Je ne pense pas, au contraire, puisque le milieu est devenu beaucoup plus exigeant. Quand vous avez beaucoup moins d'argent, vous cherchez forcément à prendre quelqu'un qui peut faire plusieurs tâches différentes et vous permettre ainsi de prendre moins de monde au sein d'une équipe.

**Bertrand SEITZ** : Personnellement, je pense que l'expérience n'est pas du tout reconnue : il y a, au sein de l'ADC, des gens que je considère comme mes pères, qui ont quarante longs-métrages à leur compteur, et qui sont absolument dans la même précarité que d'autres gens qui viennent d'arriver dans le métier avec cinq films à leur actif. Ce n'est pas une question de quantitatif ou d'expérience professionnelle qui permet de dire qu'à partir d'un nombre donné de films, on est bien installé dans le métier et tranquille pour la suite. Il faut constamment entretenir notre réseau et nos relations, et surtout notre motivation. Et ce dernier aspect n'est pas toujours évident, car c'est un travail assez usant.

Sur une année, on a regardé avec d'autres chefs décorateurs combien d'heures on avait travaillé, entre le moment où on arrivait et celui où on repartait d'un tournage. Sur notre fiche de paye, il est noté 39 heures par semaine ; mais notre moyenne était en réalité de 72 heures. C'est forcément assez fatigant, surtout quand on vous demande d'avoir le même engouement que quand vous n'aviez fait que trois films, avec un réalisateur qui pense que sa façon de faire un film est unique, alors que vous avez déjà vu la même méthode trente fois et qu'il ne faut surtout pas lui montrer. C'est un métier assez

physique, et je trouve que ce n'est pas assez reconnu. Pourtant, on appelle des gens qui ont déjà travaillé sur quarante films et on leur propose un poste au minimum syndical, qui est en train de devenir un maximum syndical difficilement discutable.

**Alex MASSON :** Quelle est la marge de manœuvre d'une association pour résoudre ce genre de problème ou faire pression ?

**Bertrand SEITZ :** Une association ne peut pas faire pression : elle est consultative, elle peut écrire des lettres ouvertes ou faire des manifestations, mais en aucun cas elle peut avoir une démarche législative, ou reconnue auprès de l'État. Pour cela, il existe deux syndicats au sein de la profession : la CGT Spectacle, qui va prendre ses directives au sein de la maison-mère, mais ce ne sont pas des gens qui selon moi sont inscrits dans la réalité de la fabrication d'un film ; et un second syndicat corporatiste, et par conséquent apolitique, le SNTPCT, majoritairement constitué de techniciens, et qui s'inscrit dans la défense de la fabrication des films. Ce sont les deux seules instances dans lesquelles on peut s'inscrire si on le désire, et qui peuvent avoir un poids à ce niveau-là.

Les associations sont tout de même importantes, car elles amènent une reconnaissance interprofessionnelle et on ne s'ignore plus entre techniciens. Elles ont l'avantage d'organiser la communication, car même si on n'occupe pas les mêmes postes et qu'on n'a pas les mêmes problématiques, on participe tous à la même industrie. Elles nous permettent également certaines prises de position. Par exemple, il y a quatre ou cinq ans, il y avait eu une grève assez exceptionnelle sur les tournages. En général, une grève dans le cinéma ne dure qu'une journée, qu'on rattrape par la suite. Là, nous avons fait grève sur trois jours de tournage et quinze films parisiens avaient été concernés. Deux n'ont d'ailleurs pas repris et la démarche a été tellement violente et surprenante, que nous avons eu gain de cause par rapport aux conventions collectives qui ont été reconduites jusqu'en 2012. On a pu constater à ce moment qu'être organisés en tant qu'association et avoir Internet pour communiquer pouvait porter ses fruits et nous obtenir une véritable force de position.

**Alex MASSON :** Malgré tout, et avant de passer la parole aux costumières, je vous sens à peu près tous fatalistes, à cette table ronde.

**Bertrand SEITZ :** Non, je ne suis pas fataliste, sinon je ne serai pas au sein d'une association ou présent à cette table ronde. J'aime ce métier et il y a encore plein de choses à défendre. Il faut aussi se poser des questions, car si le cinéma français résiste comme il le fait face à l'hégémonie américaine par rapport au cinéma européen, ce n'est pas pour rien non plus. Vous parlez d'artisanat tout à l'heure : il y a cette souplesse-là en France. Si vous faites un film américain, il y a une personne pour décharger un bout de bois, un autre pour le porter, un autre pour le couper, un autre pour le monter. Alors qu'en France, une seule personne va se charger de ces différentes tâches. Cette pluridisciplinarité peut être extrêmement rentable, et certains réalisateurs étrangers ont été séduits par cette souplesse et cette réactivité de la main-d'œuvre française.

Ce sont une spécificité et un savoir-faire que l'on partage avec l'Italie. Nous avons une culture de la peinture, et quand on demande à un peintre roumain un gris coloré cordé horizontal avec un glacis en opposition dressé verticalement, il ne va pas comprendre, et encore moins savoir le faire. Nous avons la réputation d'être des gens très proches de l'image et très perfectionnistes, héritée de cette

transmission du savoir par nos pères. Je ne suis pas fataliste : on a tous une carte à jouer et il n'y a aucune raison pour qu'on ne trouve pas une possibilité de la défendre, même s'il y a une industrie derrière.

**Alex MASSON** : Stéphane, quel est votre avis sur la question ?

**Stéphane TAILLASSON** : Eh bien, je ne peux pas dire que je suis fataliste, puisque je viens de rentrer sur le marché. Mais j'ai le sentiment que les choses sont tout de même un peu plus dures dans le métier que lorsque j'étais encore assistant, et que ça risque de le devenir encore plus. Mais on est là pour travailler, c'est notre passion ; il faut que ça continue, et on fera tout pour.

**Alex MASSON** : On va maintenant passer à un autre point de vue, peut-être différent, et qui est celui d'une autre corporation : celle des costumières. Présentez-vous, et donnez-nous votre sentiment sur tout ce qu'il vient d'être dit.

**Costumière, membre de l'AFFCA** : Nous sommes d'abord une toute jeune association, l'AFFCA (Association des Costumiers du Cinéma et de l'Audiovisuel, NDLR), qui compte environ soixante adhérents. Il n'y a pas que des costumières : il y a aussi des hommes qui sont costumiers, ce n'est pas qu'un métier de femme. Et c'est aussi un métier qui participe pleinement à cette industrie du rêve, à la construction de l'image. Nous habillons les acteurs, ce n'est pas juste des vêtements. Et nous sommes donc aussi importants que les chefs décorateurs.

**Alex MASSON** : Cette remarque signifie-t-elle que vous vous sentez minimalisés par rapport aux autres professions ?

**Costumière** : Pour commencer, nous n'avons jamais eu droit à la carte du CNC, alors que nous avons pourtant la même grille de salaire que les chefs décorateurs, par exemple. De plus, nous sommes des interlocuteurs très privilégiés, proches du metteur en scène dès le départ de la construction d'un film. Nous avons de nombreuses réunions de travail avec les autres chefs de poste, et pourtant notre métier a un niveau de considération très bas dans cette industrie.

J'ai trouvé énormément de choses communes avec ce qui a été dit durant cette table ronde « décoration ». Nous sommes aussi dans l'artisanat, plongés dans des matériaux : on coupe et on coud des costumes selon certains délais difficiles à tenir. Nous sommes également plus dans les 75 heures par semaine que les 39 indiquées sur nos fiches de paye. À côté de cela, nous avons aussi affaire à de la matière humaine : il y a parfois des problèmes psychologiques entre acteurs et metteurs en scène. Nous sommes entre les deux, agissant comme un vecteur et un moyen pour arriver à un personnage, une esthétique et une sensibilité artistique.

**Alex MASSON** : Très bien. Mais à moins que je ne me trompe, et contrairement au décor, vous n'avez pas de rapport avec les nouveaux outils ? N'ont-ils pas pris le pas sur le rapport physique et concret que vous entretenez avec votre métier ?

**Costumière** : Les nouveaux outils n'ont en effet pas beaucoup d'incidence sur la façon de pratiquer

notre métier, hormis pour gérer les comptes. Je pense que la pratique est à peu près la même depuis l'invention de la machine à coudre. On doit toujours trouver des matériaux, même si c'est de plus en plus difficile d'obtenir des tissus intéressants, parce que l'industrie du textile est aussi en pleine déliquescence, du moins en France et en Europe. On doit teindre et ennoblir des matériaux, donc effectuer un travail sur les tissus eux-mêmes, avant même de pouvoir couper un costume. C'est un travail assez important qui n'est pas reconnu, ou simplement méconnu, y compris des producteurs et très souvent des directeurs de production. Pas tous évidemment, mais beaucoup.

Souvent, dès la lecture du scénario, certains jeunes directeurs de production ne savent pas lire du point de vue du chiffrage des costumes. Ils ne prennent pas en compte le nombre de figurants à habiller, les différents habits selon les saisons, etc.

**Bertrand SEITZ** : Vous ne pensez pas que tout ceci est lié à votre expérience et à la durée d'exercice de votre métier ? À partir du moment où on passe vingt ans à travailler dans le cinéma, il faut s'attendre à voir de jeunes directeurs de production incompetents, ou inversement, de jeunes chefs décorateurs incompetents pour les vieux directeurs de production.

**Costumière** : Oui, mais ça ne devrait pas être le cas. On ne devrait pas avoir des discussions aussi longues et stériles pour arriver à tomber d'accord sur le fait qu'il faut une certaine somme pour ce qui est demandé dans un film en termes de costumes. C'est une grosse perte de temps, qui s'inscrit d'ailleurs dans une phase de préparation non rémunérée.

**Yvon CRENN** : Le tout est aussi de savoir si le producteur a la somme nécessaire à vous donner pour concrétiser ce que vous voulez faire.

**Costumière** : Il ne s'agit pas non plus de ce que l'on veut faire nous, de notre propre côté. Comme la plupart des techniciens, nous cherchons à travailler sur la globalité d'un projet, et donc sur la réussite d'un film. Mais il y a des choses tout simplement incompressibles en termes de temps et de matériaux. Il arrive encore que des directeurs de production, qui travaillent avec nous sur un film contemporain et non d'époque, pensent qu'il n'est pas nécessaire de fabriquer des costumes parce que, selon eux, les boutiques de mode vont nous prêter des vêtements. Cette idée reçue est complètement fautive, c'est de l'utopie ! Il y a plein d'exemples de ce type, même si je tiens à signaler qu'il y a encore des films qui se font de façon encore très correcte en termes de costumes. Mais il y en a tout de même énormément qui se préparent très mal du point de vue des costumes. Même si je sais que vous, Yvon Crenn, n'avez pas cette réputation ; vous êtes sûrement l'un des rares à ne pas considérer les costumes comme une chose un peu annexe, qui ne doit pas coûter.

**Alex MASSON** : Je rebondis sur ce que vous disiez à propos des matériaux ; en quoi l'inflation gigantesque sur les matières premières en dehors du cinéma influence-t-elle justement votre métier ?

**Costumière** : C'est énorme, sur les budgets.

**Bertrand SEITZ** : Quand on faisait un budget il y a quinze ans, on procédait ainsi : on ne savait pas trop combien de personnes on allait prendre pour l'équipe décor, et on faisait des tableaux pour faire le

rapport direct entre la valeur brute des salaires et le coût des matériaux. En gros, si on avait un film avec un peu de construction, bien charpenté, et si on prenait un rapport de 2/3 de salaires bruts pour 1/3 de matériaux, on ne pouvait pas se planter. Si on allait tourner dans les pays de l'Est, ce rapport s'inversait, puisque la main-d'œuvre était moins chère et les matériaux l'étaient beaucoup plus. Or, l'année dernière, l'acier a augmenté de 40 %, et le bois de 35 %. Quand on construit en métal, on fait donc attention à bien calculer son coup, car c'est l'une des options les plus chères désormais. Et le rapport décrit précédemment est aujourd'hui de 50/50.

**Costumière :** J'aimerais revenir sur la fabrication des films contemporains pour les costumes, où les productions croient donc qu'il suffit d'acheter en boutique sans aller au-delà. Je pense qu'un film contemporain qui prend ses costumes en boutique se calque sur la mode de la saison qui est extrêmement uniforme, surtout depuis ces dernières années où toutes les boutiques et les marques de prêt-à-porter font absolument les mêmes choses. C'est devenu une industrie ennuyeuse, et on ne peut évidemment pas faire un film intéressant qui veut personnaliser des caractères en se tournant vers les collections des boutiques, à la période durant laquelle on tourne.

Par ailleurs, on appelle « films en costumes » tous les films d'époque ; or, tous les films sont en costumes, absolument tous ! C'est cette ignorance des producteurs qui dévalorise notre métier, souvent considéré comme un métier de *shoppeuse* en fait. C'est un vrai métier, à part entière, qui appartient au cinéma ; et non du shopping ou de la mode.

**Alex MASSON :** Je propose de passer à présent aux questions posées par le public.

**Public :** Par rapport à vos expériences respectives, quelle est pour vous la meilleure relation entre un chef décorateur et un directeur de la photographie ? Car ce sont deux postes qui peuvent tout à fait se télescoper.

**Bertrand SEITZ :** En ce qui me concerne, lors de mon premier film en tant que chef décorateur sur *Nid de Guêpes* de Florent Emilio Siri, j'étais forcément un peu tendu. C'était un décor très lourd, près de 4000 m<sup>2</sup>. J'ai demandé à la production de m'envoyer le CV du chef opérateur, Giovanni FIORE COLTELLACCI, que je ne connaissais pas encore. Son expérience était assez impressionnante, et je pensais me faire vampiriser par un personnage pareil, et ne rien pouvoir défendre. Lors de la première séance de travail, je montre les maquettes au réalisateur, et Giovanni ne dit rien pendant quatre ou cinq heures. Je me tourne donc vers lui pour lui demander son avis à propos de la lumière, etc., et il me répond : « La lumière c'est toi qui la fais, moi je la fabrique. » J'ai été un peu hébété par sa réponse, mais il a fini par faire ce qu'il a dit. Il s'agit là d'une vision d'un chef opérateur en particulier, mais certains sont plus impliqués, et vont nous prévenir qu'ils n'aiment pas telle ou telle couleur, alors qu'elle peut être indiquée comme étant présente dans le scénario. Il faut donc parfois un peu se recadrer par rapport aux désirs du metteur en scène, pour s'en sortir.

D'une façon générale, on n'est pas là nécessairement dans la gestation du projet, mais en termes de conception scénographique et de mise en place du décor, on est là avant eux. Il y a des chefs opérateurs qui vont alors plus s'impliquer à nos côtés dans les phases de préparation, et venir nous voir durant la construction du décor en studio. On peut alors discuter au préalable avec eux et affiner le tournage avant même qu'il ne commence. À l'inverse, d'autres arrivent le jour même du tournage. Cette relation,

je dirais que c'est nous qui la posons. Soit on s'en occupe et tout se passe bien, soit on ne s'en occupe pas, parce qu'on ne sait pas parler lumière par exemple, et il y a un vide à combler. C'est alors le directeur de la photographie qui s'en chargera de lui-même, et s'accaparerait logiquement la conception de la lumière. Pour la partager avec lui, il suffit d'avoir un avis là-dessus, et montrer sa volonté d'intervenir.

Et notre métier se transforme un peu avec ces fameuses nouvelles technologies, où la marge de manœuvre a considérablement augmenté depuis la disparition de l'argentique. On n'a plus à choisir entre Kodak ou Fuji, rouge ou vert. Il y a des notions à connaître à présent pour ne pas se planter dans les chromatiques. Il faut parfois faire des mires lors des essais caméra, pour vérifier et défendre un ton de couleurs que l'on veut voir dans le résultat final. L'outil informatique permet vraiment une correction de tons beaucoup plus large qu'avec l'argentique, à tel point que cela peut aussi devenir un piège : on est parfois désavoué lors de la sortie de l'étalonnage, où les couleurs peuvent considérablement changer si on n'est pas consulté.

Pour résumer, il y a une vraie prise de pouvoir possible par le chef opérateur sur notre travail ; mais en même temps, l'inverse est vrai également. Les deux personnes sont indéniablement liées : il n'est pas possible de parler du décor sans parler de la lumière, tout comme il est impossible d'imaginer de la lumière sans imaginer l'espace. Nous avons un discours très complémentaire ; même si après, ils doivent gérer leur caméra, et nous la fabrication physique du décor derrière. Une entente cordiale est donc plutôt primordiale entre ces deux postes.

**Véronica FRUHBRODT :** C'est effectivement une rencontre indispensable : on doit aller vers les chefs opérateurs. J'ai connu le revers d'être face à un chef opérateur avec qui je ne communiquais pas. Sans communication, le travail n'est pas d'aussi bonne qualité.

**Stéphane TAILLASSON :** Moi, je dirais que cela diffère vraiment selon les chefs opérateurs. Il y en a qui sont extrêmement sympathiques et qui sont fidèles à ce qu'ils disent. Le problème parfois lorsqu'on présente un décor, qu'on le lâche et qu'on revient le lendemain, est qu'il y a des choses qui ont été modifiées en notre absence. Mais heureusement cela n'arrive pas souvent, et j'ai eu la chance de travailler sur *Tournée* avec Christophe Beaucarne, où ça c'est vraiment très bien passé. Je suis actuellement sur un autre projet où la collaboration est effectivement plus difficile. Mais il y a justement un chef opérateur présent dans le public, qui peut nous en parler également.

**Chef opérateur :** Les cas de figure sont en effet tellement différents... Quand on est en studio et qu'on ne part de rien, il faut tout inventer. Il faudrait presque même faire conjointement la lumière et le décor. Il y a tellement de qualités de lumière différentes ; et c'est sûr que si on peint un mur sous un néon et qu'on le revoit le lendemain à la lumière du jour, il n'aura plus la même couleur. Il y a des choses comme ça purement intuitives très difficiles à juger, car une technologie de lampe contre une autre peut tout changer. Il faut donc parler dès le départ entre nous, choisir quelque chose d'aussi simple qu'un modèle de lampe, se mettre d'accord entre chefs décorateurs et chefs opérateurs, et ainsi travailler dans les mêmes conditions pour la suite. Cela nous permet d'emblée d'avoir le même aperçu physiologique des couleurs.

**Stéphane TAILLASSON :** Il y a d'ailleurs une chose que nous n'avons pas abordée, et qui concerne

toutes les professions ici présentes : il s'agit du temps de préparation d'un tournage, et du temps de communication entre les différents postes. Avec les costumiers, par exemple, on se voit parfois seulement le jour même du tournage et on leur demande : « La robe de l'actrice est de quelle couleur ? Rouge ? Ouf ! j'ai de la chance, ça ira avec mon décor. » Il y a souvent un vrai manque dans la cohérence du travail. Parfois, c'est le réalisateur lui-même qui découvre le décor le jour même.

**Alex MASSON** : Vous devriez donc avoir plus de temps de préparation ?

**Stéphane TAILLASSON** : Tout à fait. J'ai le sentiment qu'on court de plus en plus partout sans prendre le temps de communiquer. Cela éviterait parfois les mauvaises surprises, quand tout le monde reste dans son coin, bloqué au sein de son propre imaginaire.

**Chef opérateur** : Stéphane Taillason a raison, les temps de préparation se raccourcissent vraiment. On a besoin d'un temps de gestation, de réflexion où chacun se répartit les tâches. C'est comme ça que l'on aboutit à des conflits et à des manques de cohérence au sein d'une équipe de tournage.

**Stéphane TAILLASSON** : Oui, et les nouvelles technologies ne favorisent pas forcément ça. On communique plus facilement certes, mais pas toujours de la meilleure des façons. En ce moment, on communique beaucoup par Internet par exemple, et je dois passer mon temps à *checker* mon iPhone ! Et j'ai la chance d'en avoir un, ce n'est pas le cas de tout le monde.

**Alex MASSON** : On revient sur l'idée de la perte de communication physique, qui peut parfois éviter bien des malentendus.

**Stéphane TAILLASSON** : Totalement. Pouvoir réunir tout le monde autour de la table afin de parler concrètement d'une chose devient de plus en plus difficile à mettre en place.

**Public** : Je pense qu'il faudrait refaire ce que l'on faisait autrefois : faire des repérages techniques, amener les chefs de poste dans les décors du film pour pouvoir parler le temps nécessaire de lumière, de scénographie, etc. Cela demande forcément du temps et de l'argent, car il faut payer tous ces gens si on les fait se déplacer. Je pense également que la vraie difficulté est de croire que la vraie communication est Internet. C'est, certes, un formidable outil. Sauf que tant qu'on perd la communication humaine et quotidienne, on ne sait plus de quoi on parle au bout d'un moment.

**Bertrand SEITZ** : Oui, mais on fait toujours les repérages techniques. Enfin, moi personnellement, je n'ai jamais fait un film où il n'y en avait pas.

**Véronica FRUHBRODT** : Oui, toujours.

**Bertrand SEITZ** : En revanche, on peut se retrouver parfois à faire des repérages techniques peut-être un peu tardifs pour des raisons diverses. En général, il y a deux repérages : celui de choix que l'on effectue avec le chef opérateur, le réalisateur, le régisseur général, le chef décorateur et le directeur de production ; et le repérage technique où l'on amène les assistants, les techniciens... Dans ma pratique,

je n'ai jamais vécu autre chose. Mais Internet est tout de même d'un grand secours, quand il y a par exemple une équipe parisienne qui construit un film avec un montage à Nice, et une préparation à Prague. On est plutôt content de ne plus avoir à prendre l'avion toutes les vingt-quatre heures. Il suffit de se faire envoyer les images et de les valider.

**Public :** Dans ce cas précis, je suis d'accord. Mais je vois quand même que les temps de préparation se réduisent comme une peau de chagrin ; Yvon Crenn ne me contredira pas, je pense. Les films à petit budget sont ceux qui subissent forcément le plus cet état de fait. Le temps de préparation repose malheureusement sur l'argent.

**Bertrand SEITZ :** À ce propos, j'ai un schéma assez simple qui montre la réalité de la décoration. Quand je le montre à un directeur de production, en général, je n'ai plus de questions après. Vous avez un triangle, et sur chacune de ses trois faces est inscrit : « beau », « pas cher » et « rapide ». Et vous ne pouvez avoir que deux faces de ce triangle : c'est-à-dire que si c'est beau et pas cher, ça ne peut pas être rapide ; si c'est rapide et beau, ça ne peut pas être pas cher ; et si c'est rapide et pas cher, ça ne peut pas être beau. Les directeurs de production aimeraient bien voir ce triangle du dessus, mais ça n'est pas possible.

**Alex MASSON :** Très bien, nous allons terminer cette table ronde sur cette leçon de géométrie économique ! Mesdames, Messieurs, merci d'y avoir participé.



# TABLE RONDE 4 — QUELLES FORMATIONS POUR QUELS MÉTIERS ?

VENDREDI 1<sup>ER</sup> AVRIL 2011 — FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Alex MASSON**, journaliste.

## INTERVENANTS

**Mélissa PETITJEAN**, mixeuse son et membre de l'AFSI, **Axelle MALAVIEILLE**, monteuse et présidente des Monteurs Associés, **Bertrand SEITZ**, chef décorateur et membre de l'ADC, **Jacques FAURE**, directeur de production à l'ESRA, **Michel COTERET**, directeur de la formation initiale à l'ENS Louis-Lumière, **Jean-Louis DUFOUR**, directeur des études de l'ESAV Toulouse, **Matthieu POIROT-DELPECH**, chef opérateur et membre de l'AFC.

**Alex MASSON, modérateur** : J'invite à me rejoindre à cette table Mélissa Petitjean, mixeuse son ; Axelle Malavieille et Bertrand Seitz, que vous avez vus tout à l'heure ; Jacques Faure, directeur de production de l'ESRA ; Michel Coteret, directeur de la formation de l'ENS Louis-Lumière ; Jean-Louis DUFOUR, directeur de l'ESAV à Toulouse ; et Matthieu Poirot-Delpech, chef opérateur et membre de l'AFC. Frédéric Papon n'étant pas là, il n'y aura pas de représentant de la FEMIS.

Autant attaquer le débat par une question simple, mais à mon avis lourde de sens. C'est une question plutôt adressée aux techniciens : estimez-vous que la formation scolaire d'aujourd'hui en cinéma est adaptée aux réalités de vos professions ?

**Matthieu POIROT-DELPECH, chef opérateur et membre de l'AFC** : J'enseigne régulièrement à la FEMIS, donc j'ai une vision étroite de l'enseignement qui peut être donné. Je dirais que, de toute façon, nous sommes dans une période où l'informatique prend beaucoup d'importance, et un grand nombre de gens ont l'impression qu'en possédant un outil informatique, ils possèdent une discipline. Or, cela n'a rien à voir. Le concours d'entrée de la FEMIS étant très sélectif, il y a un niveau de culture générale assez bon au niveau des étudiants, ce qui doit être le cas dans les écoles qui ont un énorme filtre à l'entrée. Je suis moins au courant pour les écoles qui sont ouvertes de façon beaucoup plus large.

Un logiciel, une technologie, cela s'apprend très vite. Il ne faut pas s'y accrocher, car ils changent très vite, et il faut accepter le fait qu'ils ne soient pas durables. Par contre, ce qui est irremplaçable, c'est la

culture générale. Et c'est un métier qui n'attire pas forcément des jeunes avec un bagage de culture générale. Or, je trouve que la cinéphilie est la première des choses à avoir pour faire du cinéma. L'amour des caméras, l'amour des micros, et l'amour d'un logiciel de montage, ça ne fait pas un monteur, ça ne fait pas un directeur photo, ça ne fait pas un ingénieur du son. Il est vrai que je reçois beaucoup de CV avec le nombre de logiciels que la personne maîtrise. Et cela ne m'intéresse pas.

**Bertrand SEITZ, chef décorateur et membre de l'ADC :** Je suis complètement d'accord avec ce que vous venez de dire par rapport aux nouvelles technologies. Pour ce qui est de la formation des gens qui se destinent au cinéma, et plus particulièrement à la décoration dont je m'occupe, j'ai eu la chance de pouvoir enseigner à l'ESAT, et d'avoir pu participer à quelques ateliers à la FEMIS. J'ai pu voir la différence entre la FEMIS, qu'on juge pertinente par la sélection qu'elle impose pour entrer dans le cursus de formation, et d'autres écoles qui fonctionnent sur d'autres systèmes. J'ai pu fréquenter professionnellement des gens qui sortaient de l'ESAT et des gens qui sortaient de la FEMIS ; et je n'ai pas trouvé plus de pertinence pour cette dernière, bien que ses étudiants se caractérisent par la pratique de leur travail, autrement dit construire des décors, mettre du papier peint, mettre une maquette, etc. Ils ont une pratique manuelle du métier qu'il ne faut surtout pas oublier, puisque cela occupe beaucoup de temps de notre pratique. Je suis d'accord sur le fait que ces écoles ont une spécificité, mais que doit-on apprendre dans une école, pour se destiner à un métier ? Je pense qu'il faut être bien entouré dans ces écoles, et sortir avec la « grosse pêche » et une motivation monumentale pour se lancer dans la pratique du métier.

Toutes ces professions sont liées à une activité et à une dimension artistiques. On parlait tout à l'heure de la capacité d'être technicien et de la capacité d'être un artiste : j'ai envie de dire qu'on est technicien, mais cela s'apprend sur le tas assez rapidement, si l'on est bien formé par des gens du métier. Artistiquement, cela fait référence à tout ce que vous êtes ou tout ce que vous n'êtes pas : votre culture, vos origines, votre parcours, ce qui vous émeut, ce qui vous laisse de marbre. À ce niveau-là, il me semble que les écoles ont un rôle capital à jouer. Ce n'est pas du domaine de la théorie, c'est du domaine de la culture générale. Et ça, ce n'est pas sur le terrain qu'on l'apprend ; on n'a pas le temps de bouquiner, on n'a pas le temps d'aller voir des expositions, on n'a pas le temps de se renseigner sur le film... On fait du cinéma, et cela nous prend toute la semaine. La pertinence entre des gens qui sortent d'une école X ou Y, je la ressens à travers ce qu'ils me renvoient, à travers leur personnalité, et pas par rapport aux logiciels qu'ils manipulent ou à la connaissance d'un métier.

**Axelle MALAVIEILLE, monteuse et présidente des Monteurs Associés :** Je vais répondre pour le montage. La question était intéressante : « Est-ce que les écoles forment bien au cinéma ? » Le cinéma, c'est beaucoup de choses. Par exemple, l'histoire du cinéma est très utile à connaître en tant que monteur. Il faut avoir une énorme culture générale et être cinéphile, voir énormément de films et de toutes époques. C'est utile pour la personne, et pour le travail que l'on aura à faire.

Ensuite, il y a la partie technique. Il faut avoir une base technique, mais surtout avoir la possibilité d'évoluer sans arrêt là-dessus, donc de s'y intéresser suffisamment pour que cela ne soit pas un blocage pour le travail après. Le montage proprement dit de long-métrage s'apprend par la pratique, on apprend en travaillant. En sortant d'une école, on peut être stagiaire ou assistant monteur, mais en aucun cas directement chef monteur. On peut toujours l'être, mais cela peut poser des problèmes ; il y a une responsabilité indispensable qui est la connaissance de chaque étape du film, de la continuité du

film. Le montage regroupe tout ce qui concerne la post-production et une école, aussi complète soit-elle, peut former à la réflexion et à la technique, mais pas à ce qui va être l'écriture d'un film pendant quatre ou cinq mois dans une salle de montage. Cela ne s'apprend qu'en le vivant.

Une école est une bonne base, c'est indispensable. C'est bien de se cultiver, d'aller voir des expositions, des films, de l'art visuel, des choses qui peuvent compléter notre réflexion sur l'image, la sémiologie de l'image. Ces choses sont importantes pour s'enrichir. Elles ne remplaceront pas, mais donneront une très bonne base pour être ensuite un très bon auditeur dans une salle de montage, et un bon collaborateur d'un chef monteur. Elles peuvent aider à apprendre peu à peu tout ce qu'il y a à apprendre au cours d'un déroulement de montage, sans avoir déjà trop de lacunes culturelles qui empêcheraient de profiter de cet apprentissage.

**Mélissa PETITJEAN, mixeuse son et membre de l'AFSI :** Je suis d'accord avec le principe qu'une école est une bonne base, en mixage particulièrement, car l'apprentissage technique est assez lourd. On a quand même l'habitude de dire que ce n'est pas parce que l'on sait pousser des boutons, que l'on est mixeur. La chose que l'école ne peut pas nous apprendre, pas parce que ce n'est pas possible pédagogiquement, mais parce que c'est une histoire de temps, c'est la relation avec le réalisateur, qui est très importante. Être technicien du cinéma, c'est savoir traduire les envies de réalisateur, les besoins d'un film. Ce n'est pas parce qu'on sait très bien se servir d'une console ou de Pro Tools, qu'on est capable de faire des longs-métrages. En revanche, on a besoin de savoir s'en servir. Les écoles servent à ça, mais ce n'est qu'une étape, ce n'est qu'apprendre à parler un langage cinématographique.

**Alex MASSON :** Êtes-vous passée par des écoles ?

**Mélissa PETITJEAN :** Oui, je suis sortie de la FEMIS il y a huit ans maintenant. Je trouve que c'est un parcours qui est très intéressant pour apprendre la technique, particulièrement grâce à la présence d'un auditorium, qui est indispensable en mixage. C'est une chance incroyable d'avoir un matériel comme ça pour apprendre. C'est pareil à Louis-Lumière, où il y a une possibilité d'apprendre la technique.

Mais je pense que la responsabilité des écoles est que les étudiants sachent qu'ils n'ont pas été formés pour être des chefs. Les écoles, particulièrement la FEMIS, laissent justement beaucoup croire qu'en sortant, on peut être chef de poste. Alors qu'on doit encore apprendre plein de choses. Quand on part avec cette idée-là, on tombe de très haut. On ne nous dit pas assez que ce serait bien qu'on apprenne d'autres choses, qu'on regarde les autres travailler. Pour moi, la FEMIS est un enseignement très bien pour la technique, pour commencer à appréhender ce qu'est que la relation avec un réalisateur qui est un étudiant. On apprend déjà les bases humaines, et plein d'intervenants le font très bien.

Le réseau y est aussi très important : ce sont des métiers qui ne marchent que par réseaux, et c'est vrai que quand on sort d'une école, notamment la FEMIS, le contact avec les intervenants, tous les gens que l'on rencontre, les autres étudiants... cela nous ouvre quand même un réseau.

**Jacques FAURE, directeur de production à l'ESRA :** On est tous d'accord avec ça : une école donne des bases, mais quand on sort de l'école on n'est absolument pas chef. Néanmoins, il y a une chose qu'il faut souligner : le temps que l'on passe à l'école et un temps de réflexion, un temps d'échanges, un temps où l'on rencontre des gens de sa génération avec lesquels on va se confronter, avec lesquels

on va peut-être aussi faire le point sur sa propre culture, essayer de progresser sur ce plan... Et surtout avec lesquels on va essayer de faire des productions, des films, en tentant de s'approcher le plus possible de ce que l'on désire faire. C'est à ce moment-là que l'on va commencer à approcher les difficultés de ce qu'est un travail en équipe, du relationnel, de la confiance que l'on se fait à soi-même et aux autres. Et cela permet aussi de mettre à l'épreuve les acquis techniques.

Il est bien clair sur ce plan qu'une école peut apprendre des techniques, mais on ne peut pas apprendre le talent. On peut donner les moyens d'y arriver, on peut proposer des choses. Je crois beaucoup dans ces rencontres entre des gens du même âge, qui se posent les mêmes questions et vont persister au-delà de l'école à se voir, à se rencontrer, et qui vont se créer des réseaux. C'est là que ça se crée. C'est à l'école que vont se constituer les futures équipes, les futures rencontres, et les associations entre les différentes compétences.

**Alex MASSON** : Vous parlez d'apprendre une technique, mais aussi une culture. Au cours des trente dernières années, un accès au cinéma s'est fait de manière différente via d'autres outils. Je connais des gens qui ont acquis une culture via cet accès, qui sont convaincus de vouloir faire du cinéma, mais sans passer par une école. Cette pédagogie-là est-elle prise en compte aujourd'hui dans l'enseignement pédagogique ? Cela ne concerne-t-il que des choses purement basiques et techniques ?

**Jacques FAURE** : Je crois que c'est une pratique de vouloir faire du cinéma, et qu'il faut passer de toute façon dans une école. Il y a une partie théorique, mais il y a aussi une partie pratique. Quand on se met à écrire des scénarios, à tourner un film, à faire de la post-production, on va se confronter à la réalisation de ses propres idées et au conditionnement technique, aux problèmes que cela pose. Il faut mettre les mains dans la farine pour voir comment le gâteau va se faire.

Au-delà de ça, je dirais aussi que cela ne suffit pas, et je conseillerais de faire des stages à l'extérieur pour confronter cette pratique, ce qui a été vu et senti dans le microcosme de l'école, à la réalité professionnelle. Cet ensemble de choses va construire petit à petit un début d'expérience, une impression qui va confirmer certains dans le sentiment qu'ils veulent faire ce métier-là, qu'ils en ont l'envie ; alors que d'autres qui vont se rendre compte que ce n'est pas ce qu'ils attendaient. Il y a aussi une chose qui me paraît importante dans une école : c'est la pluridisciplinarité pendant un moment. C'est-à-dire pouvoir travailler un coup à la décoration, un coup à la lumière, et se rendre compte de ce que sont les métiers les uns par rapport aux autres. En même temps, passer par ces essais permet de se trouver soi-même vers ce que l'on veut faire.

**Jean-Louis DUFOUR, directeur des études de l'ESAV Toulouse** : On essaie de ne pas assimiler et de ne pas confondre ce qui est un parcours pédagogique, et ce qui est de l'ordre du métier. C'est-à-dire qu'on dit aux étudiants que l'école facilite le chemin pour le métier, mais que l'on n'apprend pas le métier, qu'il s'apprend après. On essaie de leur faire comprendre cela, ce qui évite qu'ils croient devenir chefs de poste directement en sortant de l'école. On a donc décidé de faire un cursus en quatre ans : deux années généralistes, où tous les étudiants passent par tous les postes, avec des cours théoriques suivis d'exercices de réalisation ; ensuite deux années de spécialisation, le tout entrecoupé de stages pour se faire des contacts avec le monde professionnel.

**Michel COTERET, directeur de la formation initiale à l'ENS Louis-Lumière** : Sur tout ce que nous

venons d'entendre, je suis tout à fait d'accord sur la position développée du point de vue artistique. Lors des journées portes ouvertes, je présente souvent une fausse équation mathématique : il faut être 100 % artistique et 100 % technique. C'est une des grosses difficultés : il faut avoir un gros bagage scientifique et technique, et un très gros bagage artistique pour pouvoir entrer dans un film et le mener à bien avec des propositions dans les différents corps de métier.

La FEMIS, comme Louis-Lumière, forme des petits groupes. C'est une politique d'excellence avec un très gros filtre à l'avant, un concours très difficile que l'on passe à bac +2, avec un nombre de 120 ECTS confirmés au moment de l'admission dans l'établissement. Pour ce qui est de l'école Louis-Lumière, les études durent six semestres, avec la possibilité d'un septième. Nous sommes ouverts aux nouvelles technologies. Les enseignements vont dans ce sens-là, et cela ne nuit en rien ; au contraire, cela renforce la conception artistique. Nous sommes évidemment ouverts vers le cinéma, que nous pratiquons en 2 D. Nous enseignons aussi le relief, pour nous permettre, tant du point de vue artistique que du point de vue technique, d'avoir des gens compétents qui puissent être intégrés dans des équipes à la sortie.

**Alex MASSON** : Comment enseigner le cinéma à partir de nouveaux outils, qui se renouvellent régulièrement, et qu'il faut donc réapprendre régulièrement ?

**Michel COTERET** : Je suis extrêmement vigilant sur ça. On n'enseigne pas une pratique de « presse bouton » et d'outils ; on enseigne des concepts, des connaissances techniques et artistiques. Qu'importe le système. C'est l'apprentissage de la discipline qui est important, et pas forcément de l'outil « presse bouton ».

**Jean-Louis DUFOUR** : Pour nous, c'est pareil. Avec l'arrivée des nouvelles technologies, on essaie d'autant plus de séparer ce qu'est l'apprentissage des logiciels, par exemple logiciels de montage, qu'on n'appelle pas des « cours de montage », mais des « cours de logiciel », Final Cut ou autre, de ce qui est la discipline même. On ne fait pas de hiérarchie au niveau de l'outil ; on monte aussi bien en analogique sur certains exercices que sur des logiciels. Quand les étudiants se spécialisent, il y a des cours plus techniques, mais ce n'est pas ça qui fait un film.

**Jacques FAURE** : Ce qui est primordial, c'est d'apprendre la méthode. Il faut savoir comprendre le concept, pourquoi on le fait. Il y a toute une partie de la réflexion artistique liée à l'application de son propre travail. Je crois que ce qui est très important, c'est que les étudiants soient capables ensuite de s'adapter complètement, d'adapter leurs compétences aux outils qu'ils vont rencontrer. Il faut garder le cap de sa propre création, de ce qu'on est capable d'apporter avec les outils dont on dispose.

**Alex MASSON** : Une récurrence est apparue aujourd'hui, à propos d'un souci sur l'économique et sur la production. Même si la FEMIS a une filière en production et en distribution, est-ce qu'il n'y pas là une carence de la part des écoles de cinéma au niveau la production ?

**Jacques FAURE** : C'est pourquoi on a mis en place à l'ESRA des Masters orientés production / distribution, précisément dans cet esprit-là.

**Michel COTERET** : Dans le cadre des études qui sont faites à Louis-Lumière, on travaille toujours aussi dans un but économique. Tous les postes doivent connaître le coût de l'exploitation et le maîtriser au mieux. Cela fait partie du cahier des charges.

**Bertrand SEITZ** : Je vous entends parler de l'enseignement, des outils, des carences, etc. Mais, qu'est-ce qui est commun au chef décorateur, au chef monteur, au chef mixeur, au chef costumier, et à tous les chefs de poste que se destinent à être ces jeunes ? Ce n'est pas la technique, ce n'est pas l'outil. C'est la relation avec le réalisateur, donc la psychologie, la capacité à parler l'anglais. Des choses qui *a priori* n'ont rien à voir avec un logiciel, un « presse bouton ». C'est une réalité de terrain qui est commune à tous les corps de métier. Ce savoir-faire-là pourrait être abordé.

**Jean-Louis DUFOUR** : On applique indirectement cette méthode. Quand on fait venir un réalisateur et qu'il prend quelques étudiants sur un projet, il leur apprend petit à petit la façon de se comporter aussi sur un tournage. C'est une façon de pénétrer ça et de commencer à en discuter.

**Michel COTERET** : L'ensemble des cours, TP, TD, quelle que soit la terminologie, appliquent bien évidemment cette méthode. Mais c'est vrai, on n'a pas de spécialiste psychologue qui vient enseigner.

**Bertrand SEITZ** : Je suis très sérieux. Dans notre expérience professionnelle, on peut s'amuser à discerner les dominateurs des interrogatifs. Il y a des cases quand même, on en parle entre nous en disant : « Tu l'as vu pratiquer celui-là ? C'est un tueur. »

**Michel COTERET** : Ce cas de figure là existe aussi dans la promotion. On se retrouve avec ces cas psychologiques au niveau d'une école. L'école ne forme pas des gens qui sont « prêts à » l'emploi. Ils sont « possibles » d'emploi.

**Jacques FAURE** : Il n'y a pas que des cours techniques dans une école. Quand on a des cours sur l'assistantat réalisation, sur la régie générale, sur la direction de production, ce ne sont pas simplement des cours techniques pour savoir gérer un budget. La question est plutôt : quel est le rapport aux autres à l'intérieur de l'équipe ? Quel est le rapport au réalisateur ? Comment cela fonctionne-t-il ? Les professeurs racontent leurs anecdotes et expériences. Évidemment que les étudiants auront ensuite à construire leurs propres expériences. Quand ils font leurs films à l'ESRA, ils ont déjà une approche sur ce qu'est un rapport à l'équipe, même si cela n'a rien à voir avec le milieu professionnel. Il ne faut pas croire que les cours sont dénués de toutes ces explications. Et il y a aussi des cours d'Anglais, car cela me paraît indispensable.

**Bertrand SEITZ** : Ce que je voulais dire, c'est qu'on parlait, dans la table ronde précédente, du caractère artisanal de notre métier ; ce qui induit que dans la pratique, c'est une affaire d'humain. La grosse partie de la réussite du travail passe par la qualité de la relation que l'on arrive à établir et à poser. C'est ce qui nous constitue, ce qui nous permet ou non de nous mettre en place. Je ne dis pas qu'une école doit être nécessairement faite pour former les gens à ça ; mais cela doit être un espace de liberté, de création, où les gens sont sensés se préparer et développer une motivation au sein d'un cadre et d'une liberté de non contraintes.

**Axelle MALAVIEILLE** : Je vais reprendre une phrase que j'ai bien aimée dans la présentation de la journée. Brigitte Aknin a dit : « Avec l'arrivée des nouveaux outils, on peut avoir l'impression de se professionnaliser chez soi. » De la même manière, une école ne forme pas un professionnel accompli. On n'est pas chef de poste en sortant d'une école. Apparemment, toutes les écoles appuient bien sur ce détail, mais il n'empêche que dans les salles de montage, entre les CV et les nombreux coups de téléphone que nous recevons, nous sommes parfois confrontés à des gens qui veulent directement être chef monteur de long-métrage. Ce sont des choses que l'on apprend petit à petit et il faut le rappeler à ces gens, ce qui n'est pas forcément le cas dans toutes les écoles. En montage, la FEMIS forme six étudiants par an en général, alors que cinq cents personnes vont sortir de BTS section montage. Il y aura énormément de gens qui vont vouloir persévérer en faisant du montage et qui vont vouloir monter de suite, sans forcément être chef monteur, mais qui se disent : « On monte. » Non.

En sortant d'une formation, que ce soit une formation continue, professionnelle ou une école, on entame sa formation professionnelle. Elle va durer longtemps : on a vu ce matin qu'il fallait une dizaine d'années pratiques pour être chef monteur. Et elle ne pourra être riche et complète que si elle est variée. Par l'école, on crée des réseaux qui permettent parfois de participer à des courts-métrages, et il y aura cette étape indispensable des assistants, qui ne se maintiendra que si tout le monde a conscience qu'il est important, pour être chef monteur, d'être assistant sur toute une durée. Donc attention aux écoles qui balancent beaucoup de stagiaires conventionnés, qui vont être embauchés par les productions comme des assistants, qui vont prendre la place de professionnels, qui vont être monteur adjoint pendant la durée de leur stage, et qui ne se font pas réembaucher sur les films suivants, car ils n'auront plus de convention. Et l'école fournira aux productions de nouveaux stagiaires conventionnés. Il y a aussi une spirale extrêmement négative sur l'emploi en général et la formation qui devrait être plus stable pour les professionnels qui rentrent dans le métier, à cause de ces stages et de ces débutants, à qui on fait croire qu'après un petit stage gratuit, ils vont être embauchés.

**Mélissa PETITJEAN** : Ce n'est pas un problème des écoles, c'est un problème des productions.

**Jacques FAURE** : Je suis tout à fait d'accord avec ce que dit Axelle. Ce ne sont pas les écoles qui sont demandeuses, ce sont les entreprises qui font des demandes à n'en plus finir. Nous, écoles, devons être très attentifs et très clairs sur ces demandes, car un vrai stage est un stage entouré par des professionnels.

**Mélissa PETITJEAN** : C'est un problème des productions d'utiliser des stagiaires comme assistants. Mais en revanche, il n'y a pas de vérification de la part des écoles. Il n'y a aucune vérification de ce qui est fait en stage.

**Jacques FAURE** : Chez nous, il y a de la vérification.

**Michel COTERET** : On contrôle en général que les personnes ne viennent pas en remplacement d'un poste d'assistant opérateur, par exemple, si le poste n'a pas été fourni. Je ne vais pas prétendre que le système fonctionne à 100 %.

**Jacques FAURE** : D'autre part, pour ce qui nous concerne, nous exigeons d'avoir un maître de stage qui se porte garant du stage, avec un retour écrit de ce qu'il s'est passé. On téléphone et on va voir quelques fois ce qu'il se passe. Il arrive qu'il y ait des débordements. Dans ces cas-là, nous retirons directement les entreprises en question des demandes de stage. On fait tout notre possible pour être vigilant, car il y a de l'abus de la part des entreprises concernant ces conventions.

**Alex MASSON** : Est-ce la même chose à l'ESAV, qui a pour spécificité d'être une école en province, quand on sait qu'il y a une centralisation du cinéma sur Paris ? Ces rapports-là sont-ils les mêmes ?

**Jean-Louis DUFOUR** : Ce ne sont pas vraiment les mêmes par rapport au réseau. Nous avons un réseau d'anciens étudiants, certes, mais nous n'avons pas le réseau que peut avoir la FEMIS ou Louis-Lumière avec les productions parisiennes. Il est vrai que, pour les stages et ce que l'on appelle la formation en alternance, c'est un peu différent. La semaine dernière, il y a un téléfilm qui s'est tourné dans la région. Il y avait dix-sept stagiaires dessus. Je suis sûr que certains ont dû remplacer des techniciens... Mais il y avait aussi d'anciens étudiants qui étaient chefs de poste.

Mais c'est vrai que c'est plus compliqué, car il y a sans doute beaucoup moins d'occasions de tourner en province. Les conventions de stage sont régies par la loi, et nous avons des cadres dans lesquels nous inscrire. Nous demandons maintenant que les stages soient rémunérés, et pas d'une manière symbolique. Il est vrai que certains étudiants sont prêts à travailler gratuitement.

**Mélissa PETITJEAN** : Ce que vous dites sur le fait qu'il y a des étudiants prêts à travailler gratuitement me fait rebondir sur une question qui est : « Est-ce qu'on parle de production dans les écoles ? » Pour ma part, je pense que ce ne sont pas des cours de production qu'il faut donner aux étudiants, car on comprend vite comment ça marche quand on rentre dans le métier, cela fait partie de l'apprentissage. Par contre, ce qui est important, et pas assez abordé pour les jeunes techniciens, c'est de se demander comment on résiste à une production, en disant : « Non je ne travaille pas au SMIC », car un métier, un mixeur, un monteur, ça ne se paie pas au SMIC. Quand on sort d'une école, on est prêt à tout pour travailler, parce qu'on a besoin de travailler. Pour prendre l'exemple de la FEMIS, on en sort à bac +6, cela fait donc six ans qu'on est supporté par ses parents ou par une bourse ; et à un moment donné, il faut vraiment travailler. Parce qu'il y a aussi une envie de cinéma, pleine de choses qui rentrent en ligne de compte, et qui font que l'on est prêt à beaucoup de choses. On ne nous apprend pas assez sur la production, mais dans le sens de comment négocier un salaire, comment dire non à une production.

**Jacques FAURE** : Bien sûr qu'on en parle ! Parlez pour la FEMIS, j'en parle personnellement dans mon cours.

**Jean-Louis DUFOUR** : Nous faisons intervenir dans nos cours la même chose qui se fait ici, des associations de techniciens, des délégués syndicaux, des représentants de tout un tas d'organismes qui interviennent.

**Mélissa PETITJEAN** : Je ne parle pas que pour la FEMIS, car cela fait bientôt neuf ans que je n'y suis plus. En revanche, je suis technicienne, je travaille avec des productions et des stagiaires toute la journée. Si les écoles en parlaient tant que ça, comment expliquez-vous que l'année dernière, on m'ait



proposé trois films au SMIC ? Et je n'ai pas un CV de premier film. J'ai refusé ces trois films, et quelqu'un a finalement accepté.

**Jacques FAURE** : Ce n'est pas qu'on n'en parle pas. Je peux vous assurer que dans mon cours de production, j'aborde les conventions collectives, j'aborde ce que c'est de traiter un contrat avec un directeur de production, etc. Seulement, les jeunes gens de vingt-deux ans ne se situent pas tellement dans un système économique où, la plupart du temps, ils n'ont même pas conscience de ce qu'il se passe. Ce n'est plus un problème d'école de cinéma ; c'est un problème de connaissance de citoyenneté pour eux par rapport à ce qu'ils sont dans la vie et comment ils se situent. La grande question qu'ils se posent alors est : « Si je n'accepte pas de le faire, quelqu'un d'autre le fera à ma place. » Ils n'ont donc aucune notion de ce que sont un syndicat, un regroupement, une défense des intérêts. C'est de cela qu'il faut leur parler. Sauf que l'on se heurte à une méconnaissance dans leur vie personnelle.

**Alex MASSON** : C'est un problème d'enseignement face à la réalité ?

**Michel COTERET** : Ce n'est pas un problème d'enseignement, c'est un problème de citoyenneté. Nous donnons tous les mêmes types de cours que Monsieur FAURE, avec les résultats dans la vie professionnelle que nous connaissons tous. J'ai commencé mon métier comme opérateur, et j'ai gravi les échelons avant de travailler dans des écoles. J'ai connu ce problème il y a quarante ans, sauf qu'il y avait un noyau professionnel beaucoup plus fort, et les gens qui acceptaient contre vous étaient marqués après.

**Matthieu POIROT-DELPECH** : Il n'y a pas que les étudiants qui acceptent des tarifs en dessous du minimum syndical.

**Axelle MALAVIEILLE** : Il y a un problème d'instruction civique, et ce n'est pas aux écoles spécialisées en cinéma de régler ça. Cependant, des cours ou des journées de professionnalisation sur des discussions autour de ce que cela veut dire un métier, l'histoire d'un métier, d'une convention collective, des syndicats, d'associations, comment un métier se vit... ces cours sont quand même rudement utiles, et je ne suis pas sûre qu'il y en ait dans toutes les formations. Je ne pense pas que les BTS en aient. Ces choses-là devraient être développées. Cela ne demande pas de moyens techniques ; cela demande un professeur et de la motivation. Cela pourrait être fait en première, deuxième et troisième année avec un approfondissement, puisque les élèves ayant parfois fait des stages, et ayant grandi aussi tout simplement, prendraient plus conscience des choses.

Je voudrais revenir à cette histoire de stages surveillés par les écoles. Nous avons bien vu le glissement : « Nous faisons attention à ce qu'ils ne soient pas chefs de poste sur les stages. » Attention, un métier s'apprend d'abord par l'assistantat ; il faut qu'il soit assistant monteur adjoint en stagiaire. Dans les conventions collectives des stages, un stagiaire ne peut exister que si le poste de premier assistant existe. Il ne faut pas simplement surveiller que les stages ne prennent pas le poste d'un chef de poste, mais qu'ils ne prennent pas non plus le poste d'assistant.

**Jacques FAURE** : Je crois que la question est cruciale pour le montage essentiellement. Tout le monde

parle des conventions de stage, mais c'est quoi, une convention ? Passer une convention entre l'entreprise et l'école veut dire que la couverture sociale de l'étudiant est extensible au domaine de l'entreprise. Et que l'entrepreneur qui prend le stagiaire n'a rien à payer en tant que couverture sociale. Donc évidemment, c'est bénéfique pour les entreprises.

**Michel COTERET** : C'est complètement une arme à double tranchant. D'un côté, cela amène de l'insertion professionnelle, mais le revers est que cela peut aussi amener une insertion professionnelle désastreuse. Cependant, je n'ai jamais vu quelqu'un devenir chef de poste au sortir de l'école. Ce serait suicidaire.

**Jean-Louis DUFOUR** : Je ne l'ai jamais vu non plus, et cela n'est pas une façon très concrète pour que les gens commencent à travailler. Il ne faut pas non plus tomber dans le catastrophisme inverse.

**Matthieu POIROT-DELPECH** : J'aimerais faire part de mon point de vue sur un plateau par rapport aux stagiaires. On a de plus en plus de mal vis-à-vis des productions à obtenir l'équipe que l'on souhaite avoir, le minimum que l'on souhaite avoir. Ce n'est pas la faute des stagiaires, mais les productions aimeraient qu'un ou deux postes essentiels à la fabrication d'un film deviennent des postes de stagiaires. Quand on était en argentique, j'arrivais à me défendre : « Écoutez, je suis garant du négatif que j'impressionne. Vous me mettez un stagiaire, vous ne m'appellez pas s'il y a un problème, si la pellicule est voilée. Vous en avez pris la responsabilité. » Cela m'a toujours permis d'arriver à avoir l'équipe essentielle. Et quand on voulait un stagiaire, ils râlaient : c'était une personne en moins, et non pas une personne en plus. Ils espéraient payer un salaire en moins, et tout à coup, ils avaient une bouche de plus à nourrir !

En tant que chefs de poste, nous faisons un boulot qui devrait être un boulot de production. Nous sommes redevables aux stagiaires de la formation qu'on leur donne. Une production ne se sent pas responsable du tout des stagiaires de plateau, et je ne trouve pas cela normal. Elle embauche un stagiaire et doit faire un effort, dans le sens où elle met à des gens le pied à l'étrier. Et c'est nous qui portons ce fardeau, alors que nous ne sommes pas employeurs.

**Michel COTERET** : La déontologie du métier se perd de la part d'un directeur de production ou d'une production en général.

**Matthieu POIROT-DELPECH** : C'est ça : on prend un stagiaire trois fois, et une fois qu'il n'a plus la carrure pour être stagiaire, on ne le prend plus. C'est horrible.

**Alex MASSON** : Par rapport à l'idée d'avoir des gens qui ont besoin d'une connaissance, et si on revient à l'étude, on voit que 58 % des gens de l'image ont un parcours hors cadre ou hors école, 21 % au son, et 35 % au montage. Que pensez-vous de ces cas-là ? Croyez-vous qu'ils vous ont « échappé » ? Ou bien pensez-vous que c'est un échec de l'école, qui n'a pas su les faire venir dans les structures d'enseignement ?

**Michel COTERET** : Ce n'est pas du tout une situation d'échec. L'apprentissage dit « sur le tas » est un apprentissage qui existe depuis très longtemps. On l'a tous connu, beaucoup plus à mon époque que

maintenant. Mais la cadence des tournages était très différente, on pouvait se permettre de former petitement quelqu'un qui allait mettre dix ans pour acquérir ce qu'on avait appris en deux ou trois ans. Maintenant, c'est un problème de durée. La personne sur un tournage doit être opérationnelle quasiment tout de suite. C'est un problème. Je l'ai testé... J'ai pris des étudiants de Louis-Lumière et de la FEMIS sur un tournage que je faisais. Ils étaient tous d'un niveau correct et équivalent ; il leur a fallu quinze jours d'adaptation. Mais après la quille de l'école prend le dessus, la formation est là et ils avancent vite ; contrairement à un stagiaire qui ne sort pas d'une école de cinéma, qui va mettre des années avant d'acquérir le savoir que l'on donne dans un établissement.

**Jacques FAURE** : L'école fait gagner du temps. Dans les années 70, il n'y avait pas beaucoup d'écoles : il y avait l'IDHEC, qui est la FEMIS aujourd'hui, et Vaugirard, qui est maintenant Louis-Lumière. On se formait tous sur le tas. Il n'y avait pas non plus toutes les techniques, tous les logiciels qu'on a aujourd'hui, toutes ces choses-là qu'il faut connaître en montage, en image, ou en son. Il faut évoluer là-dedans, et l'école fait gagner énormément de temps.

**Jean-Louis DUFOUR** : Paradoxalement, puisque vous parlez de logiciels, et pour en revenir au montage, on a des étudiants qui arrivent et n'ont aucune notion, et d'autres qui montent déjà, qui savent se servir des logiciels. L'école leur sert surtout à avoir une pensée sur le film, à savoir que le montage, ce n'est pas juste un raccord. On a des étudiants qui sont peut-être moins compétents que d'autres en termes de rapidité, mais ils sont embauchés comme monteurs, car ils ont comme qualité cette pensée du film dans sa globalité. C'est très différent de quelqu'un qui a fait un BTS, qui sait monter très vite et assimile le montage au raccord. Paradoxalement, avec les nouveaux outils, j'ai l'impression que c'est encore plus important de passer par une école.

**Axelle MALAVIEILLE** : On est dans un moment où les logiciels permettent de faire beaucoup de choses chez soi. Comme on parle beaucoup de ces techniques qui évoluent vite, on peut penser qu'avoir une virtuosité technique fait du bon montage. Alors qu'effectivement, une bonne école va apprendre que ce n'est qu'une petite partie des choses, que tout le travail se fait d'une part dans une réflexion, d'autre part dans les rapports de collaboration avec l'équipe et le réalisateur.

**Matthieu POIROT-DELPECH** : En principe, à l'image sur un film, le poste de stagiaire est très souvent celui du stagiaire combo, chargé de gérer le moniteur qui fait le retour de la caméra. Il a juste à savoir faire REC, Stop, Pause. La seule chose que je demanderais personnellement au stagiaire est d'avoir vu tous les films du réalisateur, et de savoir en parler. Il va passer un ou deux mois à côté d'une personne, il n'a pas besoin d'être technicien, bien que ce soit un travail d'image. Je lui demande plutôt d'être psychologue, de savoir parler au réalisateur. Les rapports humains compteront plus. Il faut se rappeler que le stagiaire sur un tournage est quelqu'un en plus, et non pas un poste essentiel. Ce n'est pas indispensable qu'il ait fait de grosses études techniques. C'est mieux pour qu'il puisse évoluer après, mais il est là pour tâter le terrain, pour le sentir.

**Michel COTERET** : Sauf qu'après, il n'aura plus l'occasion de parfaire ses connaissances.

**Matthieu POIROT-DELPECH** : J'étais stagiaire combo sur un *Cyrano de Bergerac*, qui était un gros

film à l'époque. Je passais ma journée assis à côté du réalisateur. Je ne sais pas pourquoi, le combo ne marchait pas dès que je voulais enregistrer. Je loupais tout. Je racontais des blagues au réalisateur. Quand le combo ne marchait pas, je lui disais : « Non, mais elle est nulle, il faut la refaire ! » J'étais nul, mais cela s'est très bien passé !

**Michel COTERET** : Le poste combo est un très bon poste d'observation. Je crains qu'il y ait un souci dans l'esprit des productions : ils assimilent toujours un assistant opérateur stagiaire combo à ce qu'est devenu l'assistant au poste de l'ex deuxième de l'argentique.

**Jacques FAURE** : Je propose aux jeunes qui veulent faire de l'image de commencer par un stage chez les loueurs, et de rencontrer les assistants opérateurs qui viennent tester les caméras.

**Matthieu POIROT-DELPECH** : C'est sûrement un des meilleurs moyens. Tous les stagiaires que j'ai pris, je les ai rencontrés là-bas.

**Alex MASSON** : Une dernière question, avant de passer la parole à la salle : en tant que technicien, avez-vous parfois l'impression de vous substituer à un enseignement ? D'apporter des choses que l'enseignement n'apporterait pas, selon vous ?

**Bertrand SEITZ** : Je suis d'accord sur le principe de dire qu'à partir du moment où on a fait une formation quelle qu'elle soit, on gagnera du temps dans sa vie professionnelle. Dans la décoration, on a deux types de stagiaires : ceux qui sortent de formation et qu'on intègre naturellement sur des missions de dessin, d'assistantat de dessin, au sein d'un bureau de conception ; et les stagiaires qui ne sortent pas de formation et qui commencent au camion, ce qui ne les empêche pas de finir chef décorateur quelques années plus tard. Quel que soit le profil de ces gens, on leur apprend plein de choses. Un stagiaire, c'est vraiment quelqu'un qui a besoin d'être nourri, sur lequel il faut porter une attention quotidienne, et cela prend du temps. On ne peut donc pas avoir plus de trois stagiaires dans une équipe technique. Vous ne trouverez pas de stagiaires dans des équipes de construction non plus, car cela est dangereux et nécessite une attention et un savoir-faire gestuel très précis.

**Axelle MALAVIEILLE** : En tant que chef monteuse, j'ai eu des stagiaires d'observation dans ma salle, pendant plusieurs semaines. Je monte, je parle tout fort en travaillant. Mais avoir un stagiaire assistant du monteur adjoint n'est possible qu'avec un vrai poste de monteur adjoint ou d'assistant monteur. C'est-à-dire que si la personne doit travailler sur le film, il faut que quelqu'un s'en occupe. Ce n'est pas moi, au montage, qui vais lui apprendre des choses techniques, ou des choses sur le chef monteur ou le réalisateur.

J'ai énormément appris en tant que stagiaire, puis en tant qu'assistante monteuse. Et j'aime beaucoup transmettre, mais cela ne peut se faire que dans de bonnes conditions. Cela fait vingt ans que je travaille, et maintenant j'ai envie de raconter des choses, de passer des choses par mon métier, et que des gens puissent le comprendre, le critiquer, s'y opposer, apprendre des choses, se former par cette adhésion/opposition. Cela n'est possible que sur la durée d'un ou de plusieurs travaux. Aujourd'hui, mes conditions de travail ne me permettent pas d'avoir cette fidélité envers les gens, dont j'ai pu bénéficier quand j'étais stagiaire et assistante. En dehors de toute notion de travail et de situation

professionnelle, c'est vraiment un regret, quelque chose de difficile à vivre, de se demander : « Comment tout cet amour pour le cinéma va-t-il se perpétuer ? » J'ai travaillé avec des personnes assez âgées, qui me racontaient leurs expériences. J'ai l'impression de connaître l'histoire du montage depuis le cinéma muet, je pourrais me souvenir des choses des années 30 que l'on m'a transmises. Ces choses disparaîtront avec moi... C'est rudement difficile et j'espère que j'aurai l'opportunité, pour le cinéma français et pour la technique, de pouvoir transmettre cela. C'est très important.

**Mélissa PETITJEAN** : Je rejoins ce qui a été dit. En montage son et en mixage, c'est un peu particulier, car ce sont des filières où on a besoin de peu d'assistants. Je suis toute seule en mixage avec le *recorder* de l'auditorium, mais lui est associé à l'auditorium, payé par l'auditorium.

Je suis assez d'accord sur la question de la transmission. J'ai fait des stages, de l'assistantat, qu'on appelle le co-mixage. Le problème aujourd'hui, et on rejoint là un problème de production, est qu'il est très difficile d'avoir un co-mixeur. Si j'en demande un, on me rit au nez parce que je suis en début de carrière. Même à des mixeurs qui ont vingt ou trente ans de carrière aujourd'hui, on refuse des co-mixeurs, sous prétexte que c'est trop cher, qu'il y a des problèmes de budget... C'est aussi un problème de compréhension des productions et de la réalisation de l'intérêt du co-mixage.

Effectivement, en mixage et en montage son, il y a un vrai problème de transmission. Le stage en mixage, c'est essentiellement de l'observation. Or, cela a été dit, on a un problème de temps. Quand j'ai un stagiaire, si je le fais venir à côté de moi pour mixer une petite séquence, appréhender les potentiomètres, appréhender le rapport du mixage au film, cela prend du temps. Et ce temps-là, je ne l'ai pas. Aujourd'hui, le temps est très serré, et je suis frustrée quand j'ai un stagiaire, car j'essaie de trouver un moment pour l'impliquer dans le travail de mixage ; mais cela stresse le réalisateur que ce soit un stagiaire qui touche les potentiomètres et que cela prenne du temps. Comme les temps se raccourcissent, cela raccourcit aussi le temps de transmission. L'école, c'est les bases ; et quand on sort d'une école, on doit se construire. Ce temps-là de construction est trop réduit aujourd'hui. De plus, un directeur de production m'a déjà dit : « Je ne comprends pas pourquoi je te paie aussi cher pour pousser trois boutons. » Vous imaginez donc lui demander un co-mixeur et un stagiaire, pour pousser six boutons ! Cette transmission-là n'est pas un problème d'école, mais elle est très importante.

**Alex MASSON** : On va faire un peu de transmission avec la salle pour conclure cette journée.

**Public** : Bonsoir, Philippe Loranchet, journaliste pour *Écran Total*. Je voudrais poser une question un peu provocante. Vous avez parlé tout à l'heure de l'accès au film qui n'est pas le même qu'il y a dix ans : on a aujourd'hui les bonus DVD, les commentaires qui sont des mines d'or d'informations pour qui s'intéresse au cinéma et à la cinéphilie, et qui permettent d'apprendre énormément de choses de manière autonome. Il faut en gros dix ans d'expérience pour avoir un poste important. Quelqu'un qui sort du bac à dix-huit ans, qui veut bosser sur le terrain, qui fait des stages de troisième assistant sur des films pendant sept ans, et qui ingurgite des DVD et des commentaires audio la nuit, finalement, il gagne trois ans sur tout le monde ?!

**Matthieu POIROT-DELPECH** : Non ! Il y a deux aspects : d'abord, je pense qu'il y a une cinéphilie qui disparaît. Il y a beaucoup plus de moyens de voir tous les films, et finalement moins de cinéphilie extrêmes comme j'en ai connus à Paris il y a trente ans. *A contrario*, il y a beaucoup de cinéphilie

possible n'importe où en France. Par rapport aux écoles de cinéma, la cinéphilie doit se faire avant. Si à vingt-deux ans on veut faire du cinéma et qu'on n'a pas vu Dreyer, Lang, c'est trop tard pour l'apprendre à l'école. Si on a eu envie de faire ce métier, on a eu envie de le faire à quinze ou dix-sept ans. On n'attend pas vingt-trois ans pour découvrir tout ça.

**Public :** Bonjour, Nicolas, premier assistant caméra. J'ai été formé à l'ESAV. Je viens de finir un projet avec Ariane Mouchkine, et nous parlions d'éléments techniques, de ses choix. À un moment, elle s'assoit à côté de moi et me demande : « Quelle a été ta formation ? Comment as-tu acquis cette connaissance ? As-tu fait une école parisienne ? La FEMIS ? » Je lui explique que j'ai fait l'ESAV à Toulouse. Je lui dis que j'ai passé quatre ans à avoir envie de faire du cinéma ; c'est vraiment l'essentiel que j'ai appris là-bas. J'ai débuté en voulant faire de la réalisation, je voulais faire du cinéma avant tout. Après trois ans, j'ai fait un stage chez Éclair avec un étalonneur en argentique qui m'a beaucoup appris. J'ai fait ensuite deux stages chez TSF et chez Bogard, où j'ai acquis des connaissances techniques que je ne connaissais pas en sortant de l'école. Petit à petit, et grâce à ces contacts, j'ai appris mon métier par les stages, en roulant et déroulant des câbles. Les gens se sont aperçus que j'étais passionné, bien que n'étant pas payé. C'est comme cela que j'ai appris mon métier. Heureusement que cette école était là à ce moment-là pour me donner l'occasion, car je ne viens pas de Paris, je n'ai aucune relation dans le cinéma. Je ne serais pas arrivé où j'en suis s'il n'y avait pas eu cette école, qui m'a donné cet accès et cette envie de le faire.

Concernant les stages, il est difficile d'avoir conscience de sa responsabilité en tant que stagiaire, quand on arrive sur un projet. Tout au long du cursus d'un assistant, on apprend ses responsabilités au fur et à mesure. On passe de stagiaire à second assistant puis à premier, jusqu'à être chef d'équipe. On apprend à discuter avec une production. On apprend à se battre pour son second assistant, à le choisir, à imposer qu'il soit payé à telle valeur, à défendre le stagiaire. Il y a aussi la responsabilité des postes supérieurs de protéger les assistants et les stagiaires, et de transmettre ce savoir.

**Public :** Je voulais réagir par rapport au fait qu'il faille avoir une culture cinématographique, qu'on commence tôt. Il a des gens qui viennent d'autres milieux sociaux, et qui acquièrent du cinéma ce qu'ils ont pu acquérir dans des vidéos, des ciné-clubs, etc. J'étais à Aubervilliers la semaine dernière. Comme je suis chef monteuse, on m'a demandé mon avis sur un moyen-métrage fait par deux jeunes gens de la ville. Je peux vous dire que c'est un film de vrai cinéma. Ces gens-là n'ont pas fait d'école, ils sont venus au cinéma comme ça. Ils ont bien sûr le goût de le faire, mais il ne faut pas dire qu'il faut cette culture dès le plus jeune âge. Pas d'élitisme ! J'ai travaillé en Algérie cet été, je pourrais vous montrer des films faits par des gens de vingt-cinq ans qui n'ont jamais fait d'école de cinéma et je peux vous dire que c'est brillant ! Heureusement c'est plus ouvert, et nous serons confrontés à des gens qui ne peuvent pas passer le concours de la FEMIS, car ils n'ont pas la possibilité de passer par l'écrit. Le cinéma, ce n'est pas que l'écrit, c'est le cadre. Les jeunes ont une nouvelle culture et une nouvelle éducation à l'image, que nous n'avons pas.

**Matthieu POIROT-DELPECH :** Je m'excuse, je me suis mal fait comprendre si vous avez compris que c'était l'élitisme, ma façon de voir. Je veux dire qu'aujourd'hui, en piratant les vidéos sur Internet, il n'y a pas besoin d'être fortuné pour voir des films. Donc si on veut vraiment se destiner à ça, si on y croit, ça me paraît bizarre que l'on ne se fasse pas une culture cinématographique.

**Mélissa PETITJEAN** : Pour rentrer dans une école, il faut voir des films. Mais il y a une chose dont on n'a pas parlé : ce sont les formations qui ne passent pas par les écoles. Je suis un mauvais exemple, vu que j'ai fait une école. Mais, par exemple, il y a plein de gens qui ratent le premier tour du concours de la FEMIS, car c'est quelque chose de très littéraire et très particulier. Ce sont sans doute des gens exceptionnels pour faire du cinéma. Il ne faut pas oublier qu'il y a plein de cursus pour y arriver.

**Jean-Louis DUFOUR** : Pour notre concours, il existe des équivalences pour des gens qui n'ont pas eu le bac. Il y a des gens qui parlent à peine français.

**Jacques FAURE** : Il ne faut pas confondre faire une école de cinéma, et faire du cinéma. L'un peut entraîner l'autre, mais on peut faire du cinéma sans avoir fait une école, bien entendu. En plus de la formation, les écoles de cinéma donnent un vrai diplôme d'État, qui est un bac +3 ou +5. C'est un plus, mais ce n'est pas pour autant que l'on va faire du cinéma.

Faire du cinéma, c'est autre chose. Je conseillerai à toute personne qui veut faire de la création de cultiver une curiosité du monde. Il faut être curieux du monde, il faut aimer aller voir des choses, regarder, aspirer tout ce qui se passe pour en faire sa matière et pouvoir le montrer, le ressortir d'une autre façon, recréer une émotion, une façon de voir. Donner à voir des choses, cela veut dire qu'on les voit soi-même d'une certaine façon, et que l'on est capable de maîtriser ce regard pour le donner et le proposer à d'autres. C'est une façon de vivre. Il faut avoir envie de construire sa vie, plutôt que de la subir.

**Alex MASSON** : Cela me paraît être la meilleure conclusion possible !

**Anne BOURGEOIS, directrice artistique de l'Industrie du Rêve** : Merci à tous. Je tiens à remercier aussi les associations professionnelles qui nous ont accompagnés tout au long de cette journée : l'AFC, l'ADC, l'AFSI et les Monteurs Associés. Merci Alex, pour l'animation de ce débat. J'espère que vous aurez appris beaucoup de choses ! Merci à Brigitte, qui a beaucoup travaillé sur ce colloque.

Vous pouvez trouver l'intégrale des dix années de Rencontres Professionnelles en vente à l'accueil ; c'est un ouvrage de six cent cinquante pages, regroupant dix ans de paroles de techniciens. À bientôt !

ACTES 12

RENCONTRES PROFESSIONNELLES  
ART ET TECHNIQUE  
L'INDUSTRIE DU RÊVE

OÙ VA LE CINÉMA ? : PART III

**Techniciens et producteurs : La nouvelle donne ?**

COLLOQUE

LE FORUM DES IMAGES — PARIS

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE

12<sup>É</sup> ÉDITION

1<sup>ER</sup> - 4 FÉVRIER 2012



# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

89. LES INTERVENANTS

90. OUVERTURE DU COLLOQUE PAR ANNE BOURGEOIS ET IGOR PRIMAULT

97. TABLE RONDE 1

« TECHNICIENS ET PRODUCTEURS : QUELLE NOUVELLE DONNE ? »

MODÉRATEUR : SERGE SIRITZKY ET BRIGITTE AKNIN

111. TABLE RONDE 2

« COMMENT PRODUIRE SON PREMIER FILM ? »

MODÉRATEUR : SERGE SIRITZKY ET BRIGITTE AKNIN

127. TABLE RONDE 3

« TECHNICIENS/PRODUCTEURS : UNE HISTOIRE DE COLLABORATION RÉUSSIE »

MODÉRATEUR : SERGE SIRITZKY ET BRIGITTE AKNIN

136. TABLE RONDE 4

« TECHNICIENS/PRODUCTEURS : QU'ATTEND-ON L'UN DE L'AUTRE ? »

MODÉRATEUR : SERGE SIRITZKY ET BRIGITTE AKNIN

155. « QUE PEUT-ON PRODUIRE EN 2012 ? »

DÉBAT AUTOUR DE LA LIBERTÉ DE CRÉATION DANS LE CINÉMA FRANÇAIS

MODÉRATEUR : MICHEL CIMENT

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

MARC-ANTOINE ROBERT (PRODUCTEUR 247 FILMS)  
FRANÇOIS KRAUS (PRODUCTEUR LES FILMS DU KIOSQUE)  
FRÉDÉRIC SAUVAGNAC (PRÉSIDENT ADC)  
PHILIPPE LIORET (RÉALISATEUR ET PRODUCTEUR FIN août PRODUCTION)  
MARIE GUTMANN (PRODUCTRICE MÉROÉ FILMS)  
YVES-MARIE OMNÈS (CHEF OPÉRATEUR SON ET MEMBRE DE L'AFSI)  
GUILLAUME SCHIFFMAN (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE)  
DIDIER NAERT (CHEF DÉCORATEUR)  
SYLVIE LANDRA (MONTEUSE)  
LAURENT VALLET (DIRECTEUR IFCIC)  
DANIELLE GAIN (AGENT DE COMÉDIENS CINÉART)  
SERGE HAYAT (SOFICA CINEMAGE)  
DANIEL GOUDINEAU (DIRECTEUR GÉNÉRAL DE FRANCE 3 CINEMA)  
ERIC LAGESSE (DISTRIBUTEUR PYRAMIDE FILMS)  
DANIEL DELUME (DIRECTEUR DE PRODUCTION)  
BÉNÉDICTE COUVREUR (PRODUCTRICE HOLD UP FILMS)  
CHRISTELLE BARAS (DIRECTRICE DE CASTING)  
MARIE MASMONTEIL (PRODUCTRICE ELZEVIR FILMS)  
MARC-BENOIT CRÉANCIER (PRODUCTEUR EASY TIGER)  
ÈVE MACHUEL (PRODUCTRICE EXECUTIVE NORD OUEST PRODUCTION)  
ANNE SEIBEL (CHEF DÉCORATRICE)  
MATHILIDE MUYART (CHEF MONTEUSE ET MEMBRE DES MONTEURS ASSOCIÉS)  
FRANÇOIS DE MORANT (INGÉNIEUR DU SON)

# OUVERTURE DU COLLOQUE du 12<sup>e</sup> COLLOQUE DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE

par Anne Bourgeois, déléguée générale de L'industrie du rêve et Igor PRIMAULT, directeur du multimédia et des Industries Techniques du CNC

**Anne BOURGEOIS** : Bienvenue aux 12es Rencontres Art et Technique. Nous sommes particulièrement heureux de vous accueillir au Forum des Images, où se déroule ce colloque de L'Industrie du Rêve, pour la deuxième année consécutive.

La préparation de ces Rencontres nous a demandé, avec Brigitte AKNIN, beaucoup de travail, pendant près d'un an. Il fait suite au dernier colloque sur la nouvelle génération de techniciens. L'Industrie du Rêve est effectivement à la fois une caisse de résonance, et une courroie de transmission des problèmes des techniciens. Nous nous sommes dit que cette année, nous allions effectuer un contrechamp, en invitant producteurs et techniciens, afin qu'un dialogue s'institue ou se réinstitue, dialogue auquel vous allez assister aujourd'hui.

Nous avons lancé une deuxième enquête, que vous découvrirez dans un instant, qui fait depuis hier la une de l'actualité cinématographique, et vous découvrirez pourquoi. Nous avons aussi réalisé un film avec Allociné, *Paroles de producteurs*, qui sera projeté dans la journée.

Je voudrais remercier tous les partenaires qui nous soutiennent fidèlement. Un grand merci à Serge SIRITZKY, de notre partenaire Écran Total. Mais aussi, Igor PRIMAULT, et le CNC, pour leur soutien indéfectible depuis le début de la manifestation, il y a 12 ans. Sans oublier la région Ile-de-France et la Commission du Film, particulièrement Olivier René VEILLON, ici présent, les départements d'Essonne et du Val-de-Marne. Et enfin, les laboratoires Éclair et Transpamedia, qui sont des entités importantes dans les industries techniques, et qui nous soutiennent malgré les difficultés actuelles.

Je vous souhaite une bonne journée, et je vais demander à Igor PRIMAULT de dire quelques mots pour ouvrir ces Rencontres.

**Igor PRIMAULT** : Bonjour à tous, je voudrais d'abord exprimer mon plaisir d'être ici, puisque nous sommes partenaires depuis l'origine de la manifestation, que nous avons vu grandir et aborder tant de facettes de la profession. Si nous sommes partenaires depuis si longtemps, c'est aussi parce que nous avons des convictions communes, notamment la conviction fondamentale de l'imbrication entre art et technique. L'Industrie du Rêve se pense comme un carrefour entre art et technique, renvoyant au néologisme qu'emploie souvent le directeur du CNC, Éric GARANDEAU, qui est l'*artdustrie*. Ce n'est

d'ailleurs pas qu'un simple terme : au-delà des mots, c'est un objectif essentiel et majeur du CNC. On n'a de cesse d'argumenter auprès de la Commission européenne que les industries techniques sont une partie intégrante de la création, et doivent à ce titre rentrer dans le champ culturel. Ce n'est qu'un exemple, mais c'est une bataille que l'on mène pour l'instant sans succès, mais nous ne désespérons pas, surtout dans le contexte de la liquidation de Quinta Industries, qui montre la nécessité absolue de poursuivre notre soutien (et je ne parle pas uniquement d'un soutien financier).

C'est ainsi qu'une manifestation comme L'Industrie du Rêve nous paraît essentielle pour faciliter ces échanges, ces dialogues, ces débats entre producteurs et techniciens.

Je parlais de la variété des thèmes abordés au cours des années, et quand on se reprojette douze ans en arrière, la première thématique était, numérique et cinéma : thème ô combien pertinent et évocateur. Douze ans plus tard, nous sommes sur un axe déjà initié l'année dernière et qui est celui de la nouvelle génération. Cette génération participe déjà tellement au cinéma d'aujourd'hui, qu'elle façonnera celui de demain, et qui est ici mis en éclairage sous le prisme des nouveaux producteurs et de leur relation avec les techniciens, sous les angles de la création, du financement des films et des conditions de travail. C'est un sujet effectivement essentiel et fortement d'actualité.

Mais L'Industrie du Rêve, ce n'est pas que les débats d'aujourd'hui. C'est aussi une volonté de transmission viscérale au fil des années, se traduisant par les master class, les ateliers de sensibilisation en Essonne, en Seine-Saint-Denis ou dans le Val-de-Marne, qui ont une importance majeure à nos yeux. Je note aussi le thème choisi cette année, *Censure et cinéma*, abordé à travers une table ronde, qui aura lieu le samedi 4 février, et qui est le fil rouge de la programmation. Tout ceci a un vrai sens à l'ère du politiquement correct.

Je laisse enfin place au débat en remerciant, une nouvelle fois, l'ensemble de l'équipe.

## **Présentation de l'enquête par Brigitte AKNIN, chargée de mission L'industrie du rêve**

Bonjour à tous, avant de dévoiler l'enquête en elle-même, je vous propose une petite synthèse du travail effectué depuis des mois, en allant interviewer techniciens et producteurs, confirmés ou nouveaux. Comme vous le savez tous, il y a mille et une façons de devenir producteur, il n'y a pas un seul et unique modèle à suivre. C'est pour cela, que les tables rondes comportent beaucoup d'intervenants, que chacun de leur parcours est différent, à l'image de ceux des films. Tout le monde s'accorde à dire que nous sommes dans une industrie de prototypes, à tous les niveaux.

On décide de faire le métier de producteur pour des raisons, des désirs, des compétences, des rapports au cinéma très différents. La qualité d'adaptabilité est en revanche une qualité commune pour exercer aussi bien le métier de producteur, que de technicien : adaptabilité aux nouvelles techniques et technologies, mais aussi à l'humain. Cette dernière notion revient d'ailleurs souvent, car l'aventure est à chaque fois nouvelle et particulière. Et pour les producteurs, il y a une adaptabilité de plus en demandée aux nouvelles ressources de financement, qui sont de plus en plus complexes. S'il y a des nouvelles règles du jeu, elles concernent aussi bien les producteurs anciens que nouveaux. S'il y a une nouvelle donne, elle n'est pas générationnelle, car la moyenne d'âge des nouveaux producteurs entrants sur le marché en 2011 est de 43 ans. L'année dernière, la moyenne d'âge des nouveaux chefs de poste était de 39 ans. Voilà une chose que les producteurs et techniciens ont vraiment en commun, la quarantaine.

Mais ils s'accordent aussi tous, à dire que le projet d'un film est unique, et qu'ils travaillent ensemble pour un seul objectif qui est, « le film ». C'est une œuvre collective qui nécessite une forte collaboration, on ne peut pas se passer l'un de l'autre. Au-delà d'un travail, ils ont en commun une réalité et un engagement. Travailler dans le cinéma n'est, en effet, pas simplement un métier ou une compétence, mais un désir qu'il faut continuer à nourrir, que l'on soit producteur ou technicien.

Comme c'est un métier de rencontres, les producteurs disent souvent qu'au-delà de compétences, c'est une équipe que l'on doit constituer. Il faut aussi que les gens s'entendent, se correspondent et se complètent, d'où l'importance du facteur humain.

Ils s'accordent aussi tous à dire que le directeur de production joue un rôle central, et c'est pourquoi nous en avons invité aujourd'hui. Ils partagent aussi une méconnaissance commune pour leur métier respectif. Cette méconnaissance réciproque entraîne de fait une non-reconnaissance, et donc un terrain fertile pour un climat de suspicion ou des conflits.

Ils savent aussi tous que si personne ne pousse la porte d'une salle de cinéma pour aller voir un film éclairé par un grand chef opérateur, c'est malgré tout grâce à son nom que l'on peut monter un projet de film. C'est-à-dire qu'un nom de technicien prestigieux peut rassurer les interlocuteurs incontournables des producteurs (agents, financiers, chaînes de télévision, que l'on rencontrera tout à l'heure), dans le cadre du montage financier, et plus particulièrement, s'il s'agit d'un nouveau producteur ou réalisateur.

Du côté des producteurs, cette fois uniquement, une fatalité acceptée est qu'ils sont les patrons, donc les boucs émissaires qui cristallisent tous les reproches. Une relation de confiance est à établir, voir à rétablir auprès de ceux qui auraient été victimes de producteurs peu scrupuleux, qui peuvent salir l'image de ce métier.

Les producteurs estiment aussi qu'ils sont les seuls à avoir une vision globale du film, quand les techniciens ont souvent une vision morcelée. Ils sont également les seuls à prendre vraiment des risques.

Ils souffrent du fait que l'on pense généralement que la fonction de producteurs est limitée à la seule capacité de lever des fonds, alors qu'elle est multiple.

Ils pensent qu'il y a une professionnalisation du métier de producteur aujourd'hui, avec des compétences juridiques et financières plus demandées qu'auparavant contrats multiples.

Par rapport à la technique, il y en a qui se reposent complètement sur le directeur de production. Ce n'est pas du tout par mépris pour les techniciens, mais parce qu'ils n'y connaissent pas grand-chose, et que le directeur de production est là pour gérer ce genre de choses : ils l'assument complètement. D'autres, au contraire, sont très proches des techniciens, ont besoin de leur dire leur mot directement, de les conseiller. Mais dans tous les cas de figure, cela n'a rien à voir avec le fait d'être un bon ou mauvais producteur.

Inversement, il y a chez les techniciens le sentiment que la réalité de leur travail n'est pas prise en compte, en particulier au niveau de la préparation et de la post-production. Ils estiment que si les producteurs sont les seuls à prendre des risques, eux sont souvent les seuls à faire des efforts conséquents, tandis qu'on leur demande de plus en plus d'exigences : réduction des coûts, du temps, contre plus de rendements. On peut résumer cet effet pervers par une phrase déclarée, par un des sociologues du CNRS, lors d'une conférence formidable montée cet été, par Les Monteurs Associés,

qui est : « l'exploitation du désir ». C'est-à-dire que plus un technicien a envie de travailler sur un projet en raison d'un scénario, ou d'un réalisateur attractif pour lui, plus sa relation de négociation avec le producteur en sera fragilisée.

Il y a également un désaccord à propos de l'appellation « films fragiles », ou « films sous-financés ». Je vous laisse deviner qui dit quoi.

Ils ne partagent pas non plus le sentiment que l'on fait des économies avec la première variable d'ajustement, qui est le salaire des techniciens. Il y a la suspicion avant même d'avoir épuisé toutes les ressources de financement, que cela est la solution de facilité, puisque tout le monde sait bien qu'elle est possible. Selon les producteurs, il s'agit là d'une économie juste du film, on parlera même d'arbitrage, car ils ont cette fameuse vision globale. S'ils décident d'y aller n'en ayant pas tous les financements espérés au départ, c'est parce que reculer le tournage, c'est faire capoter tout le projet, en raison des contraintes liées aux contrats avec les chaînes, des disponibilités de comédiens, etc.

Les techniciens se posent aussi la question de comment évaluer la compétence d'un producteur ? Est-ce qu'ils font des films, ou est-ce qu'ils font vivre leur boîte de production ? Jusqu'où cela peut être contradictoire ?

Il y a également des chartes de bonne conduite dans toutes les associations de techniciens, mais est-ce qu'il pourrait y en avoir également pour les associations de producteurs ?

Un autre élément de divergence est que les techniciens ont le sentiment qu'ils n'ont pas intérêt à ne faire que des films sous-financés, pas que pour des raisons uniquement financières, même si cela contribue à une diversité du cinéma français, mais parce que cela crée le risque de devenir des techniciens *low-cost*. La réduction des coûts est un peu vécue comme un mantra qui, par erreur ou manque de professionnalisme, peut coûter très cher.

Le numérique, renouvellement incessant du matériel, peut aussi créer des faux besoins, des vraies dépenses et pas toujours au service du film : les producteurs et les techniciens peuvent en être victimes. C'est comme si les industries techniques créent de plus en plus de tels besoins, qui demandent donc beaucoup de compétences, de professionnalisme, et surtout de discernement pour ne pas être dupe. Je vois, par exemple, Ève MACHUEL dans la salle, une de nos intervenantes de la journée, qui nous expliquera comment Nord-Ouest, (*société de production de Christophe Rossignon, NDLR*) qui existe depuis plusieurs années maintenant, a produit son premier film tourné en numérique, avec L'Ordre et la morale de Mathieu Kassovitz.

Enfin, le besoin d'éthique, de considération, de justice, de dialogue, de confiance sont les mots qui depuis un an, reviennent le plus souvent dans les entretiens ou questionnaires que nous avons menés. Je souhaite donc que cette journée d'échange participe à alimenter cette confiance.

Rentrons à présent directement dans l'enquête que nous avons réalisée sur les nouveaux producteurs entrants sur le marché en 2011. Quelques mots avant pour vous dire néanmoins, que L'Industrie du Rêve n'est ni la SOFRES, ni le service statistique du CNC : il s'agit d'une enquête, et non pas d'une étude, dont les chiffres permettent d'alimenter le débat. En outre, la semaine à Angers a été organisé

un colloque sur les premiers films, et vous avez sur le site du CNC une véritable étude sur les premiers films, abordée notamment sous l'angle de l'emploi.

Notre enquête concerne ici les producteurs, mais nous avons tout de même établi un parallèle avec les nouveaux réalisateurs, car sur les 95 nouveaux producteurs arrivés en 2011, 57 ont produit des premiers films de réalisateur (soit 39 films concernés). Les 38 autres nouveaux producteurs ont produit un long-métrage qui n'est pas un premier film.

En ce qui concerne la méthodologie de l'enquête, nous avons analysé les équipes de production de chaque film français à partir des chiffres fournis par le CNC, pour les films majoritairement français en 2011. Nous avons utilisé les bases de données d'Unifrance principalement, ainsi qu'Allociné et Imdb.

Le principe était de repérer le(s) producteur(s) **délégué(s)** de chacun de ces films, et d'analyser ensuite leur filmographie. Nous avons ainsi extrait ceux que nous appelons, les « nouveaux producteurs », c'est-à-dire **tous ceux qui n'avaient produit aucun/qu'un seul long-métrage auparavant, en tant que producteur délégué.**

*S'ils ont été coproducteurs, producteur exécutif, directeur de production, etc., sur d'autres projets avant d'être pour la première fois producteur délégué d'un film, nous n'avons pas tenu compte de ces autres statuts qui, même étant en lien avec la production, ne font pas encore forcément de ces personnes de réels producteurs.* **En ce qui concerne la nationalité des films concernés, on ne sélectionne que ceux qui sont majoritairement français**, en termes de production, mais également si l'équipe technique, le casting et la langue sont majoritairement français. Cela se repère assez facilement en visitant la fiche d'un film sur Unifrance, mais parfois **le producteur délégué d'un film français peut être étranger. Dans ce cas, si ce nouveau producteur travaille principalement sur des films français, nous le considérons alors comme un producteur du cinéma français.**

**Nous avons par la suite étendu cette enquête aux années 2010, 2009, 2008, 2007 et 2006**, afin d'avoir un comparatif avec les années précédentes.

Cette fois les nouveaux producteurs ont été recensés de façon plus concise, **en se renseignant uniquement sur leur nombre**, toujours selon la méthode décrite plus haut, s'ils ont effectué un premier ou deuxième film en tant que producteur délégué, sorti l'année en question, **la localisation de leur boîte de production** et en **les distinguant selon deux catégories : ceux qui ont continué dans les métiers de la production après le film en question**, que ce soit toujours en tant que producteur délégué, mais également comme directeur de la production, producteur exécutif, producteur associé ou coproducteurs, et **ceux qui n'ont pas continué.**

**Étant donné que ce complément d'enquête couvre 5 années (de 2006 à 2010), et qu'il s'agit de repérer le premier ou deuxième film d'un producteur délégué, il y avait le risque de compter deux fois le même producteur d'une année à l'autre.**

Pour le film d'un nouveau producteur, nous avons donc vérifié la date de sortie de son premier, pour voir si elle n'était pas située entre 2006 et 2010.

Avant tout, voyons le nombre de films majoritairement français agréés au CNC, sortis entre 2001 et 2010, car il y a une différence entre les films sortis et agréés, de 4 films pour information, mais nous avons choisi les films agréés. En 2001 : 172 ; 2002 : 163 ; 2003 : 183 ; 2004 : 167 ; 2005 : 187 ; 2006 :

164 ; 2007 : 185 ; 2008 : 196 ; 2009 : 182 ; 2010 : 203, et enfin 207 films pour 2011.

Depuis 2006, jusqu'en 2010, il y a eu 451 producteurs délégués entrants : 200 ont cessé la production, soit 44,3 % d'entre eux, 55,6 % ont continué à produire jusqu'en 2010.

Si l'on reprend année par année, en 2006, 112 producteurs délégués entrants, dont 37 qui n'ont plus rien produit depuis. En 2007, 100 nouveaux producteurs, dont 26 qui n'ont plus rien produit. En 2008, 77 producteurs délégués entrants, dont 38 qui n'ont plus rien produit. En 2009, 78 nouveaux producteurs, dont 40 qui n'ont plus rien produit. En 2010, 84 producteurs, dont 59 qui n'ont plus rien produit.

Vous avez pu constater, dans ce que j'ai dit avant, que les directeurs de production sont essentiels dans la relation techniciens/producteurs. 61 nouveaux directeurs de production répertoriés sur les 207 films majoritairement français agréés en 2011, soit 29,46 % d'entrants.

Pour 63 % d'entre eux, il s'agissait de leur premier film, et pour 37 % de leur deuxième film.

Pour revenir aux producteurs, il y en a donc 95 entrants en 2011 : 72,63 % d'entre eux ont produit leur premier film, les 29,47 % restants leur deuxième.

Sur les 95 nouveaux producteurs délégués recensés, nous avons pu obtenir le budget de 45 de leurs films, soit 55 producteurs. Il y en a parmi ces 45 films qui ont été dotés d'un budget compris entre 0 et 1 million d'euros. 24 se situent entre 1 et 4 millions. Ensuite 6 films sont entre 4 à 7 millions d'euros. Uniquement 2 films sont entre 7 et 10 millions d'euros. Et pour finir, 7 de ces films de nouveaux producteurs ont coûté plus de 10 millions d'euros.

À partir de maintenant, le reste de l'enquête se développe sur 45 nouveaux producteurs. C'est-à-dire que par rapport à toutes les données que nous avons recueillies, et que je viens de vous présenter jusqu'ici, elles s'appliquaient à la totalité des nouveaux producteurs. Nous rentrons à présent dans le détail, grâce à des questionnaires adressés à ces 95 nouveaux producteurs, mais seuls 45 d'entre eux ont pu être contactés avec succès. Les autres n'ont pas disparu, ils n'ont pas pu, ou pas voulu répondre.

On a commencé par leur demander leur âge, et nous arrivons à une moyenne de 43,68 ans. Voyez comme cela se découpe : aucun n'a entre 20 et 25 ans, 7 ont entre 25 et 35 ans, 19 ont entre 35 et 45 ans et 18 ont plus de 45 ans.

Au niveau du parcours, 36 % sortent de formations universitaires généralistes. 17 % sortent d'écoles privées audiovisuel/cinéma. 6,3 % sortent de grandes écoles, comme Louis Lumière et la FEMIS. 6,3 % également sortent d'une prépa maths/ingénieur. 4,2 % sortent d'une université finances/gestion. 4,2 % sortent d'écoles hors audio/cinéma, comme architecture. 2 % sortent d'une prépa littéraire. 2 % sortent d'une école de commerce/gestion. 21,2 % n'ont pas indiqué leur formation, et ont déclaré s'être formés « sur le tas ».



En ce qui concerne les activités exercées avant le métier de producteur, 53,19 % étaient dans le cinéma, 6,3 % dans l'audiovisuel, et 40,4 % dans une activité hors cinéma/audiovisuel.

Nous leur avons posé la question : « à combien de courts-métrages, et/ou autres TV, pubs, séries, musique, avez-vous participé ? ». Ces 45 producteurs ont produit environ 855 courts-métrages : le court-métrage représente 65,6 %. Viennent ensuite la publicité et les clips, environ 250, qui représentent une part de 19,1 %. 103 documentaires TV, pour 7,9 %. 53 séries TV/téléfilms, pour 4 %. Et pour finir, les longs-métrages auxquels ils ont participé, sans en être encore le producteur délégué : 42 longs de fiction, soit 3,22 %.

À propos de leur dernier projet, en tant que producteur délégué, nous avons voulu savoir combien de temps s'est écoulé entre son développement et le bouclage définitif du financement. Nous avons obtenu une moyenne de temps de 2,7 ans.

Les prochains projets de ces producteurs sont des longs-métrages de fiction, dans 76,5 % des cas, tandis que 23,4 % n'ont pas de longs-métrages en projet, ou en développement actuellement.

63,8 % d'entre eux ont tourné/post-produit à l'étranger. Parmi eux, 56,6 % pour des raisons artistiques scénarios, langage, décors, et 43,4 % pour des raisons financières, crédits d'impôt, coproductions, internationales, coûts des industries techniques moins élevées.

36,2 % n'ont pas tourné/produit à l'étranger.

Quand nous leur avons demandé si selon eux, les techniciens français étaient-ils mieux formés que les techniciens étrangers, 36,1 % estiment que non, ils ne sont pas mieux formés, alors que 17 %, pensent que oui. 46,9 % sont sans avis sur la question, ou indiquent que cela dépend des postes.

44,6 % d'entre eux nous ont indiqué que c'est le trio réalisateur/producteur/directeur de production, qui choisit les chefs de poste sur leurs projets. 40,2 % affirment que c'est le couple réalisateur/producteur, 8,5 % que seul le réalisateur choisit, et 6,3 % que le producteur uniquement prend cette décision.

Je vous remercie de votre attention, et merci à l'équipe ayant mené cette enquête : Marie BALDO, Kevin GAUTHIER, Anne BOURGEOIS, qui a dirigé l'enquête avec moi-même et Serge SIRITZKY, pour ses conseils avisés.

# TABLE RONDE 1 — TECHNICIENS ET PRODUCTEURS : QUELLE NOUVELLE DONNE ?

VENDREDI 3 FÉVRIER 2012 — LE FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Serge SIRITZKI**, rédacteur en chef d'Écran Total et **Brigitte AKNIN**.

## INTERVENANTS

**Marc-Antoine ROBERT**, producteur 247 FILMS, **François KRAUS**, producteur Les Films du Kiosque, **Frédéric SAUVAGNAC**, président de l'ADC, **Philippe LIORET**, réalisateur et producteur FIN août PRODUCTIONS, **Marie GUTMANN**, productrice MÉROÉ FILMS, **Yves-Marie OMNES**, ingénieur du son, **Guillaume SCHIFFMAN**, directeur de la photographie, **Didier NAERT**, chef décorateur, **Sylvie LANDRA**, monteuse.

**Serge SIRITZKY** : Je voulais simplement rappeler le cœur du débat : les relations entre les producteurs, les réalisateurs et les techniciens. Quel est le contexte économique de la production française ? On vit une période de crise économique, mais on peut dire que la production française se porte globalement bien d'un point de vue économique, ce qui ne veut pas dire que chaque entreprise, chaque film, et chaque producteur se portent bien. Je n'ai pas besoin de vous rappeler les chiffres d'entrées, la reconnaissance internationale de la production française et le volume de production, même s'il y a un décalage entre les chiffres du CNC, qui sont des chiffres d'agrément, et puis les chiffres de la FICAM, qui notent une baisse des tournages. Par exemple, un film qui sort cette semaine, *La Vérité si je Mens 3*, qui a été agréé en 2010 et a été tourné en 2011. Le film sort en 2012, donc il faut faire attention lorsque l'on compare les statistiques, disons que globalement le cinéma français se porte bien, et l'on peut, pour reprendre les termes du ministre de la Culture, parler de « modèle français ». Le modèle français, quand on le compare à celui de toutes les autres cinématographies du monde, et je mets à part les États-Unis ou l'Inde, qui sont très particuliers, a un fonctionnement particulier. Les chaînes de télévision sont obligées d'investir une partie de leurs chiffres d'affaires, mais je pense que n'importe quel producteur français le sait, c'est un élément fondamental dans le financement des films français. Le deuxième, c'est le compte de soutien, qui est un système de redistribution entre les films français et les films étrangers, à travers les films français, entre ceux qui

font beaucoup d'entrées, et ceux qui en font moins, cela amortit les risques. Il y a une autre caractéristique, qui est le nombre très élevé de distributeurs susceptibles de donner les minimums garantis, il y en a près d'une vingtaine en France. Il n'y a aucun pays au monde, même pas les États-Unis où c'est la même chose, et il y a des sources de financement complémentaires, les SOFICA, quand il n'y a pas de chaînes coproductrices, ou pas de distributeurs qui veulent donner un minimum garanti, les aides régionales. On a tout une palette d'aide, et donc un système qui est extrêmement performant, dans une industrie de prototype. Il y a en revanche, des côtés, non pas négatifs, mais inquiétants, il faut savoir que la distribution est un maillon faible, quand on prend les derniers chiffres entièrement connus, le chiffre d'affaires de la distribution française, le chiffre d'affaire sale, ce que les distributeurs ont facturé, on ajoute le compte de soutien, on enlève les minimums garantis et les frais d'édition, il y a une perte de 13 %, c'est déficitaire. Sur plusieurs années, c'est la même chose, pour amoindrir ces pertes, les distributeurs prennent d'autres mandats, donc vidéo, télévision, international. Ce qui fait qu'il y a très peu de films qui voient remonter ce que l'on appelle les RNPP, ou bien qui les voient remonter très longtemps après. Donc les producteurs n'ont pas intérêt à attendre les RNPP pour vivre, et donc on est plus sur une économie du devis, où l'on vit sur le devis, que sur une économie du profit. Et c'est le revers de la médaille du système du prototype français, qui globalement marche très bien. Deuxième chose, on sort beaucoup de films, en moyenne, il y a 12 films qui sortent par semaine, et on peut penser que les médias ou le public vont en identifier 4 ou 5. Les autres, par la force des choses, vont passer inaperçus, donc c'est un système extrêmement compétitif. Et en novembre/décembre, je crois que tout le monde l'a vécu, ça a été à la fois un succès fantastique pour les cinémas, et à la fois une hécatombe pour ceux qui n'étaient pas au sommet de l'attention des médias et du public. J'ai regardé Écran Total la semaine dernière, on publie toutes les semaines le box-office des 30 premiers films, et je regardais les copies en circulation de ces 30 premiers films. Il y avait sur 30 films, et il y en a beaucoup plus en circulation, 7 370 copies pour 5 500 salles. Pas besoin de commenter, un film sort et s'il n'est pas dans les tops, il n'est même pas en permanent, il a quelques séances par semaine que le public a du mal à identifier. Mais cela, c'est la contrepartie du fait que l'on produit 170 films français, et que l'on en sort 600 par ans. J'entendais Reilhac dire : « Il faudra trouver pour les autres films, des modes de diffusion différents ». Il est vrai que c'est un vrai problème. Est-ce que le cinéma n'est pas un film dans une salle ? Parce que si ce n'est pas dans une salle, c'est de la télévision, c'est peut-être autre chose, je n'ai pas de jugement de valeur. Le cinéma, c'est quand même un film dans une salle et c'est ce qui fait sa valeur.

Dernière chose, qui n'est pas liée au modèle français, mais qui moi m'inquiète depuis un certain temps, c'est que l'on a un système d'intermittents fondé sur des indemnités chômage. Et il y a deux ans, on m'a montré une étude, que je n'ai pas approfondie, mais j'ai découvert que le déficit du régime chômage des intermittents, dans lequel il n'y a pas que le cinéma et l'audiovisuel, la plus grande partie c'est le spectacle vivant et puis l'événementiel, c'est un milliard d'euros par an ! Et on en était à 12 milliards il y a 2 ans. Donc aujourd'hui, on sait ce que cela veut dire les dettes cumulées. Je ne vois pas comment ça va durer éternellement, et comment l'État va tous les ans combler ce trou. Il faudra bien qu'un jour on se pose la question, parce que ça va exploser.

Voilà le sous-bassement économique. Globalement, dans une industrie de prototype où il y a des risques, c'est la nature du système, on se porte mieux que tout autre cinéma dans le monde,

puisqu'ailleurs, la fréquentation baisse, alors qu'en France, elle continue à augmenter. On était à 95 millions de spectateurs pour le film français l'an dernier, alors que ces dernières années on était entre 75 et 80 par an. C'est quand même une progression considérable, et pas uniquement due à *Intouchables*, on aurait été au-dessus, même sans ce film.

Première table ronde :

**Brigitte AKNIN** : Je vous demande d'accueillir un jeune producteur, mais c'est un grand réalisateur : Philippe LIORET. Premier film en tant que producteur, il a débuté dans le cinéma sur son premier film en tant qu'ingénieur du son, métier qu'il a exercé pendant plus de 10 ans. C'est pour cela qu'il est réalisateur et producteur, mais la technique, il connaît bien. Son dernier film à l'affiche, *Toutes Nos Envies*, avec Marie Gillain, qui est nommée aux César.

Marc-Antoine ROBERT, producteur de 2.4.7 Productions, que l'on a entendu et vu tout à l'heure, dans le film, auparavant, directeur financier pour France 3 cinéma, pendant 5 ans, puis il a monté avec Xavier Ribos sa propre société de production, 2.4.7 Films. À leur actif *Persepolis*, qui était un premier film de Marjanne Satrapi, et premier film en tant que producteur. À l'affiche actuellement, avec deux nominations au César, le premier film de Stéphane Foenkinos et de son frère, *La Délicatesse*.

Marie GUTMANN, diplômée de Sciences politiques, a créé la société Méroé Films en 2004, et a produit de nombreux courts-métrages, ainsi que des documentaires. Le premier long-métrage de Sameh Zaobi, *Selphone*, qui a reçu l'Antigone d'or, au 3e festival du film méditerranéen de Montpellier, prochainement sur les écrans.

Yves-Marie OMNES est aujourd'hui, après maintes expériences, ingénieur du son. Il a maintes expériences dans les métiers du son au cinéma en tant que perchman et assistant-ingénieur son, sur des longs-métrages, comme les premiers films de Pierre Shoeller, ou des productions à gros budget comme le *Transporteur*, d'Olivier Megaton.

Didier NAERT, chef décorateur, architecte de formation, a débuté en tant que décorateur de cinéma comme assistant d'Alexandre Troner. Il devient à son tour chef décorateur à partir des années 1990 et a travaillé sur de nombreux films, dont le dernier *Hideaway*, d'Agnès Merlet.

Sylvie LANDRA, monteuse, a débuté auprès de Luc Besson, et a fait partie des premières Rencontres, il y a 10 ans. Elle a été l'une des premières en France à faire les essais du montage numérique. Elle a été cobaye ! Les films les plus connues qu'elle a pu faire sont, *Léon*, *Le Cinquième Élément*, *Jeanne d'Arc*. À chaque fois, elle a obtenu une nomination au César, mais elle a aussi fait, *Secret Defense*, *Fauteuil d'Orchestre*, et récemment, *La Guerre des Boutons*.

Et enfin, le directeur de l'association des Directeurs de Production, monsieur Frédéric SAUVAGNAC. Il a commencé à travailler dans le cinéma en tant que régisseur général, puis en tant que directeur de production pour des réalisateurs aussi différents que Patrice Leconte, Catherine Breillat, Olivier Assayas, Claude Miller...

Merci à vous tous d'être là pour réagir à cette enquête, et répondre aux questions de cette table ronde. Aujourd'hui, où les métiers de la production et de la technique sont de plus en plus complexes, quelles sont les compétences requises pour devenir producteur ?

Où en est la collaboration producteurs/techniciens, au regard des différentes évolutions de ces métiers ? Quelle est la place de l'expérience dans une industrie de prototype ? Il y a-t-il des nouvelles règles du jeu qui influencent la relation de confiance entre techniciens et producteurs, nécessaire pour vivre l'aventure commune du film ?

**Serge SIRITZKY** : La première question est pour Marc Antoine ROBERT, vous étiez directeur financier chez France 3, donc vous avez vu des producteurs déposer leurs projets. J'imagine que cela vous a donné une expérience du métier, et puis un jour vous avez sauté le pas, maintenant, vous avez produit un certain nombre de films. Aujourd'hui, quel est selon vous, les qualités indispensables (Rossignon disait qu'il y a différents profils), pour être producteur de cinéma ?

**Marc Antoine ROBERT** : Bonjour, d'abord je suis très frappé par cette enquête, par le fait que pratiquement la moitié des films agréés et produits chaque année soient le fait de nouveaux entrants. C'est vraiment quelque chose auquel je ne m'attendais pas, et le prisme que j'avais chez France 3 cinéma, n'était pas forcément représentatif, même si l'on s'attachait à une grande diversité. Je crois que la qualité principale pour faire ce métier c'est de savoir rêver. C'est vraiment très important, et ce que démontre ce chiffre, car à l'origine, un film c'est un auteur, un réalisateur qui va rêver avec un producteur, d'un projet. Sans cette capacité à se projeter dans une création, on ne peut pas faire ce métier. Ensuite, pour des choses un peu plus terre à terre et pragmatique, la qualité principale du producteur, est une certaine résistance à la violence. C'est quand même un métier où l'on travaille pendant 3 ans en moyenne sur un projet, et on est confronté à l'information parfaite que nous avons sur les entrées ce mercredi à 14 h. On a quand même une grande détermination de la carrière du film que l'on a produit. Cette violence qui est liée à l'incertitude, on la retrouve à chaque échelon du montage d'un film, dans la relation que l'on a avec les agents et avec les partenaires financiers. C'est vraiment un combat de tous les jours. Cette résistance à la violence, de mon point de vue, est une qualité essentielle et c'est d'ailleurs pour cela qu'en ce qui me concerne, je me suis associé à Xavier Rigaut, pour que l'on puisse partager cela ensemble et que l'on puisse dormir un petit peu plus facilement et puisse passer du temps avec nos familles. Il y a un côté très obsessionnel dans ce métier, et si je ne pouvais pas partager cela, je vivrais moins bien.

Ensuite, il est vrai qu'il y a des producteurs qui vivent leur métier de manière très différente. Il y en a qui ont plus la fibre artistique, d'autre qui ont plus la fibre financière, il y a même, minoritaire je crois, qui se considèrent comme des hommes d'affaires qui font tourner leur entreprise. Chaque personnalité révèle ses qualités et son métier à la mesure de comment on veut le faire. Pour Xavier Rigaut et moi, c'est une seconde carrière, on était très heureux avant dans le cinéma, on faisait des métiers passionnants, et on a décidé d'en faire un encore plus passionnant. Ce qui nous habite, c'est une envie de faire du cinéma, c'est une qualité aussi importante.

**Serge SIRITZKY** : En tant que producteurs, vous vous reposez sur le réalisateur, le directeur de

production, ou vous estimez que c'est le rôle du producteur de participer au recrutement de l'équipe technique ?

**Marc Antoine ROBERT** : En ce qui nous concerne, cela fait vraiment partie du travail de dialogue et d'échange permanent que nous avons avec le réalisateur. En plus nous avons la particularité d'avoir produits beaucoup de premiers films. Lorsque nous travaillons avec des réalisateurs plus expérimentés, ils ont des habitudes de travail, des équipes, des gens avec qui ils sont proches, même si récemment, j'ai fait un film de Pierre Jolivet, où, par les hasards de la production de ce film, il s'est retrouvé avec une équipe pratiquement nouvelle. Quand on fait des premiers films, on rêve vraiment ensemble, et on choisit ensemble les techniciens les plus à même de donner vie à ce rêve. On essaie aussi, pour les premiers films, d'entourer les réalisateurs de techniciens expérimentés, de bien les encadrer., cela fait vraiment partie d'un dialogue. C'est souvent sur des choses un peu abstraites, parce que l'on parle de direction artistique, donc pour un film que l'on imagine, puis on regarde les films qui ont été faits par le passé, et dont la direction artistique pourrait se rapprocher.

**Serge SIRITZKY** : Marie GUTMANN, vous avez fait un premier long-métrage. Est-ce que vous avez d'autres éléments qui vous semblent indispensables ?

**Marie GUTMANN** : J'ai bien aimé l'expression : « la résistance à la violence ». Il est vrai que c'est quand même un métier où l'on se prend beaucoup de portes dans la figure avant de réussir à accompagner un projet jusqu'au bout. Il faut être tenace et convaincu. J'ai envie d'aller vraiment jusqu'à la possibilité de voir le film. Je pense qu'il y a une autre qualité indispensable, la cohérence. Lorsque l'on commence à travailler sur un projet avec un réalisateur, et que l'on rêve ensemble d'un même film, je considère que mon rôle est de garder le cap malgré toutes les tempêtes ou les aléas. Petit à petit, on agrège toute une équipe autour de ce premier tandem, et mon rôle est de garder la cohérence du projet à l'origine, l'intention que l'on avait, en tenant compte de toutes les contraintes et les modifications qu'il devrait y avoir en cours de route.

**Serge SIRITZKY** : Votre premier film est un film arabe, ou israélo/palestinien, ce n'est pas de la production française en tant que telle. Comment vous êtes-vous retrouvée à la tête de ce film ?

**Marie GUTMANN** : Je produis beaucoup de films de réalisateurs étrangers qui tournent en France, ou de réalisateurs français qui tournent à l'étranger, il est vrai que ce qui m'intéresse est le cinéma comme moyen de découvrir le monde. J'avais produit le court-métrage de ce réalisateur, je suis une productrice qui a suivi le parcours classique de produire des courts-métrages, avant d'arriver au long-métrage, et le film de X était à la base, une coproduction franco/israélo palestinienne, avec une équipe française, israélienne et palestinienne, pour des raisons de financements, car nous sommes sur un très petit budget, à moins d'un million d'euros, filmé en langue étrangère. On a fait rentrer un coproducteur belge, donc il y a eu également des techniciens belges. Pour moi l'enjeu, et je me mêle beaucoup du choix des techniciens avec les réalisateurs, c'est de faire en sorte de garder cette cohérence. Un film c'est un travail d'équipe, alors c'est peut-être utopiste et naïf, mais je suis convaincue que la manière dont l'alchimie se passe au sein d'une équipe à des répercussions sur la qualité du film. Je suis très vigilante sur cette cohérence de l'équipe, même si elle est internationale.

**Serge SIRITZKY** : Philippe LIORET, dans vos films, c'est vous qui êtes à l'initiative, qui avez l'idée et qui allez voir des producteurs ou c'est, comme on l'a entendu dans certains cas, c'est le producteur qui vous a contacté et qui a une idée, ou bien c'est les deux. Comment ça s'est passé ?

**Philippe LIORET** : C'est un rêve que je n'ai jamais vécu depuis que je fais du cinéma. Ce qui différencie le cinéma français du cinéma anglo-saxon/américain, c'est qu'il n'y a pas de scénaristes qui sont instigateurs de projets dans ce pays. Je pense que c'est l'héritage de la nouvelle vague, qui dit que les réalisateurs sont leurs propres auteurs, cela a perduré, le système s'est construit autour de ça. Aujourd'hui à chaque fin de film, il y a des producteurs, toujours les mêmes généralement, qui m'appelle et qui me tendent un scénario, c'est toujours catastrophique. C'est monté comme un coup, cela ne va pas. À l'origine, en France, il y a toujours la personne qui se retrouve à la fin d'un film, rincé de fatigue, car il a tout fait, il a été très exposé à toutes les étapes du film, surtout la sortie. Lorsque le film sort, surtout avec l'avènement du numérique depuis 6 mois, cette personne se retrouve les bras ballants, sans sujet, sans projet. Repartir à quelle idée ? Quel scénario ? Lorsque l'on a été, pendant 2 ans et demi, environ le temps entre deux films, on ne s'est plus approché des mots, on est dans les images, dans la vie, dans la chair avec les acteurs, sur le tournage, et puis d'un coup, on devient un peu assistant marketing du film, et du coup, on se retrouve auteur, mais c'est comme un muscle, il faut le faire marcher, le faire fonctionner et je sais que l'on se retrouve au bout d'un an et demi de fabrication d'un film, en se disant : « je ne sais plus écrire ». Là apparaît la fidélité entre un réalisateur et un producteur, et la grande force de certains producteurs français, qui sont plus des producteurs au sens premier du terme, ils sont surtout des accompagnateurs. Les grands producteurs aujourd'hui, sont ceux qui accompagnent leur réalisateur, et qui sont capables de leur donner confiance et envie.

**Serge SIRITZKY** : Qu'est-ce qui vous a amené à devenir producteur vous-même ?

**Philippe LIORET** : Je ne sais pas, j'étais, on ne peut mieux, accompagné par Christophe Rossignon et nous avons fait 3 films ensemble. J'en discutais avec Robert Guédiguian, il y a quelques jours, et il m'a dit : « C'est inévitable ». Il l'a fait aussi. Christophe est resté producteur associé. J'ai toujours été coproducteur minoritaire des films que je faisais chez lui, pas le producteur délégué bien sûr, qui est le vrai producteur, c'est celui qui signe les chèques et qui a la comptabilité chez lui. J'avais envie de me prendre en main, nous connaissons tous les partenaires, et Christophe m'a dit : « mais oui, vas-y », il m'a soutenu. Il avait déjà de nombreux projets, et par orgueil je ne voulais pas être un projet de plus dans une maison de production. Nous avons envie de donner un peu de singularité au projet, et puis je n'y serais jamais allé si je n'avais pas eu une vraie productrice exécutive. Les concours de circonstances ont fait que j'ai proposé à Marielle Dugau, si elle n'était pas venue avec moi je n'avais absolument pas les compétences pour m'engager dans cette aventure, c'est grâce à elle.

**Serge SIRITZKY** : Frédéric SAUVAGNAC, vous travaillez toujours avec les mêmes producteurs ?

**Frédéric SAUVAGNAC** : En général non, nous sommes des intermittents. J'ai des collègues qui travaillent avec eux depuis des années, mon cursus est différent, je n'ai jamais travaillé en continu avec un producteur.

**Serge SIRITZKY** : Comment entrez-vous en contact avec eux ? C'est le réalisateur qui souhaite

travailler avec le producteur, ou le producteur qui était mécontent d'un autre directeur de production ?

**Frédéric SAUVAGNAC :** Il y a de tout, j'ai démarré dans ce métier grâce à Philippe Leconte, un réalisateur, il a voulu tourner un film différemment et il m'a donné ma chance. Avant j'étais régisseur général, effectivement les producteurs peuvent m'appeler, j'ai repris plusieurs fois des films parce que mes collègues s'arrêtaient, étaient malades ou avaient un différend avec le producteur.

**Serge SIRITZKY :** Vous êtes directeur de l'association, c'est un métier où il y a un turn-over assez important ?

**Frédéric SAUVAGNAC :** Oui, mais il y a beaucoup de producteurs qui rencontrent un directeur de production, avec qui ils s'entendent bien, et ils ont envie de continuer avec eux. D'autre, par contre, on envie de changer et pensent qu'un directeur de production va avoir un cursus plus adapté que d'autre. Je ne dis pas que c'est une bonne manière de faire, c'est un métier dans lequel on sait s'adapter. En général, quand on fait un film et quand on fait un budget de film, on le fait en fonction du projet, le devis se fait en fonction du scénario. Un devis doit refléter l'idée qu'un réalisateur et qu'un producteur ont du film. Je crois que notre fonction est souple et adaptable au projet. Un film c'est avant tout une rencontre entre un producteur, un réalisateur et un scénario. Nous, tous les techniciens, directeurs de production en premier, intervenons au niveau de la fabrication du film. Évidemment, le chef monteur va intervenir un petit peu plus loin, mais tous les techniciens sont à la fabrication du film. Les deux personnes qui suivent le film, de sa naissance jusqu'à sa fin, sont le producteur et le réalisateur, les techniciens arrivent dans ce couple, la famille s'agrandit.

**PUBLIC 1 :** Si je peux me permettre, c'est un peu minimiser votre participation en tant que directeurs de production. Vous êtes modeste alors que votre rôle est plus important, vous êtes la cheville ouvrière de tout cela, c'est vous qui fédérez les gens sur le tournage. J'ai vu des films avec une ambiance abominable sur le tournage, parce que le directeur de production, qui ne faisait pas mal son travail, mais qui se mettait tout le monde à dos, et qui mettait l'équipe à dos du film, alors qu'il y en a qui, avec les mêmes moyens, savent parler aux gens. Le prix payé sur un film dépend beaucoup du nombre de semaines de tournage, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas bien payés, mais que l'on a que deux ou trois semaines de tournages, on peut l'accepter. Quand nous avons déjà trois semaines de tournage dans les pattes et que nous sommes fatigués, la personne qui nous a négocié notre salaire, défraiement, cela peut être dramatique pour le film.

**Frédéric SAUVAGNAC :** Je suis tout à fait d'accord, la chose qui est importante dans un film, avant sa création, c'est son élaboration qui ne peut avoir lieu que profitablement qu'entre le réalisateur, le producteur et le directeur de production. Ensuite le côté fabrication, effectivement notre métier de directeur de production est 95 % de rapport humain. Lorsque l'on doit gérer la rémunération des techniciens sur un film, on voit aussi la considération. Si l'on arrive à exprimer la reconnaissance de la production envers les techniciens, en général cela se passe extrêmement bien. Les techniciens sont motivés et contents de faire ces efforts, parce que l'on a la chance de faire ce métier, où l'on se réunit tous autour d'un projet. On ne se rend pas compte de notre chance, les gens qui travaillent dans des bureaux ou des usines font tous les jours la même chose. Nous faisons un projet unique à chaque fois. Je suis d'accord, le directeur de production est prépondérant pour l'esprit du film, et cela marche très



bien quand on se parle, avec la mise en scène et avec le producteur, lorsque tout le monde échange librement et travaille dans la considération et la compréhension.

**Philippe LIORET** : Oui, et la transparence, il n'y a pas pire que l'opacité. J'ai fait tous les stades, commencé par technicien, puis réalisateur, et très proche de la production, et maintenant, producteur et c'est la transparence !

**Marc-Antoine ROBERT** : Il faut savoir ce que l'on appelle transparence. Nous allons faire une expérience, Philippe. Il faut savoir que gérer un film, ce n'est pas découper des parts de gâteaux égales. Gérer un film, c'est répartir les dépenses. Nous on s'occupe de l'argent, mais qu'est-ce que l'argent ? Ce n'est rien d'autre que de l'énergie, et notre métier c'est de répartir l'énergie dans différentes parties de ce qui fait la fabrication d'un film. Nous devons le faire avec beaucoup de compréhension, un certain type de transparence, mais à un moment donné, si vous faites lire un devis d'un film, c'est finalement très complexe si l'on voit juste les choses comme cela. Je pense que l'on ne peut pas forcément faire un exercice de démocratie, nous sommes là pour gérer le film, pas pour cacher les choses. J'essaie toujours, sur un film, d'avoir une équitable répartition dans les rémunérations, c'est extrêmement important, si vous faites des gratifications en particulier à certains techniciens, il faut le faire de manière très claire. Si tu me parles d'opacité, on dit que l'on fait un film où tout le monde est à moins 20, puis au bout d'une semaine, on se rend compte qu'il y en a un qui ne l'ai pas, et bien cela ne se passe jamais bien, et de toute façon, tout se sait toujours ! Les techniciens parlent entre eux de leur salaire, il ne faut jamais s'amuser à cela.

On parlait du désir tout à l'heure, il est vrai que les techniciens sont souvent très motivés sur les films et ils ont envie de faire des efforts pour les projets qui leur plaisent. Ce n'est pas un mode production de tourner à moins 20. J'ai rencontré un producteur qui m'a dit qu'il allait faire un film à 3,5 millions et qu'il allait mettre directement tout le monde à moins 20. Je n'avais pas lu le scénario et c'était d'entrée de jeu un postulat. C'est un point de vue, mais nous ne sommes pas obligés de le partager. Lorsque l'on dit : « fait à -20 », cela représente en masse salarial, avec les charges sociales, une économie de 200 ou 300 mille euros. Quand vous avez un film qui coûte 3 millions, c'est une somme importante. En début de préparation, quand nous élaborons les choses, est-ce que c'est cela qui va permettre de faire le film ? Je pense que dans beaucoup de cas, on peut en douter. Les efforts salariaux c'est quelque chose qui peut arriver, mais qui doit arriver en fin de course, une fois que le producteur, le réalisateur, le directeur de production, avec le chef décorateur, et tous les autres chefs de postes, ont travaillé et regardé de quelle façon on pouvait tourner et produire le film. À la fin, en effet, sur certain budget, quand il manque de l'argent, il faut regarder cela, tous nos métiers sont des métiers humains, et lorsque l'on dit à quelqu'un dès le départ que l'on va le payer à moins 20, c'est déjà une mauvaise reconnaissance du métier.

**Serge SIRITZKY** : Didier NAERT, en tant que chef décorateur, avec qui est-ce que vous travaillez ? Toujours un peu avec les mêmes réalisateurs et producteurs ?

**Didier NAERT** : Non, je ne travaille pas avec les mêmes. En entendant tout ce que vous dites, je voulais tout de même dire que c'est compliqué le cinéma ! Il n'y a pas un seul producteur ou chef décorateur qui vous parlera du cinéma de la même façon. Nous sommes tous tellement impliqués

personnellement et intimement, dans l'exercice de chaque métier de cinéma que l'on ne peut pas nous mettre dans des cases. On ne peut pas saisir le cinéma, c'est une activité humaine extrêmement centrée sur les auteurs, effectivement, mais c'est une industrie et un art... On ne peut pas circonscrire chacun dans une case. Je travaille selon les rencontres, les projets et les passions. La passion, c'est ce qui nous anime tous, du producteur aux techniciens. Après nous avons tous des responsabilités personnelles et des relations compliquées, car la transparence n'est pas là, ou bien l'argent n'est pas là. Il est difficile pour le directeur de production de gérer cet équilibre. Si on gère mal le début relationnel, basé sur l'argent, et bien la fatigue crée de grandes tensions, et des ambiances irrespirables. Encore une fois, le débat d'aujourd'hui ce sont les producteurs. J'ai toujours eu de bonnes relations avec les producteurs. Ce qui est important, c'est à la fin du film, lorsque l'on s'aperçoit si on a fait ou non, le bon choix. C'est difficile de savoir à l'avance.

**Serge SIRITZKY** : Il est certain que l'expérience dans vos métiers est importante. Est-ce que c'est vous qui choisissez vos équipes de décoration, et est-ce que vous avez la possibilité de former des jeunes ?

**Didier NAERT** : Oui, le chef de poste, le chef décorateur, en tout cas, choisit son équipe. Le directeur de production en est informé. Les chefs constructeurs eux-mêmes choisissent leur équipe. Et le chef décorateur est responsable.

**Serge SIRITZKY** : Est-ce que le système fonctionne pour former les prochains chefs décorateurs ?

**Didier NAERT** : La formation nous importe beaucoup. C'est aussi pour cela qu'on a créé l'ADC, nous nous sommes rendu compte que l'on ne se connaissait pas beaucoup entre nous, et que l'on avait envie de faire perdurer une qualité de l'exercice de notre métier. Il y a des écoles bien sûr, beaucoup trop d'ailleurs, mais nous qui avons de l'expérience, sommes les garants d'une bonne formation. Notre association s'est constituée sur cette idée-là. Nous nous sommes aperçus que nous étions tous très différents, les origines professionnelles et personnelles sont diverses, mais par contre, la passion, l'envie, l'enthousiasme, la capacité à imaginer un espace, un monde à partir d'un texte, est la même. Nous intervenons très tôt dans un film, nous sommes les premiers à montrer quelque chose, nous donnons beaucoup d'idées et surtout d'économies. C'est ce qui fait notre force, et nous souhaitons aussi les transmettre. Nous sommes des techniciens artistiques, et non des techniciens de la technique, donc on sait que l'on peut toujours s'arranger. Transmettre cela à des plus jeunes, c'est essentiel, c'est la raison de l'ADC. Par ailleurs nous ne sommes pas un syndicat, nous ne rentrons pas dans les débats professionnels ou financiers, mais nous comprenons ces débats et il ne faut pas les minimiser.

**Serge SIRITZKY** : Yves-Marie OMNES, ingénieur du son, est-ce que le son, dans une économie où les budgets sont réduits, est un domaine reconnu à sa juste place, ou non ?

**Yves-Marie OMNES** : Je crois qu'en France, le son direct est vraiment reconnu.

**Serge SIRITZKY** : Lorsque vous allez en salle, vous avez parfois le sentiment que l'exploitant n'a pas fait le nécessaire au niveau de la salle ?

**Yves-Marie OMNES** : Je dirais qu'il y a une grande diversité de qualités.

**Serge SIRITZKY** : Travaillez-vous en général avec les mêmes réalisateurs ?

**Yves-Marie OMNES** : Il y a un peu des deux, il y a des réalisateurs avec qui on peut faire tous ses films jusqu'à ce que nos chemins se séparent, et puis il y a des films que l'on fait, car on a une longue histoire avec la production, ou avec le directeur de production.

**Serge SIRITZKY** : C'est vous qui choisissez votre équipe ?

**Yves-Marie OMNES** : En général, on essaie de travailler avec son perchman, parfois il y a des conditions de production où l'on nous impose un perchman. À mon sens, ce n'est pas toujours un bon calcul, parce que c'est vraiment un couple, et parfois, se retrouver avec un perchmen que l'on ne connaît pas et avec qui on va mettre un certain temps à se caler, ce n'est pas toujours un gain. Cela va être une perte de qualité, c'est souvent un mauvais choix de production.

**Serge SIRITZKY** : Comme tous ces métiers techniques, l'expérience est fondamentale. Comment cela se passe ?

**Yves-Marie OMNES** : La formation dans ces métiers se fait par les écoles, comme cela a été dit, et il y en a beaucoup, en effet, voire trop, mais elle se fait aussi sur le tas. C'est un métier avec beaucoup d'humain, et cela on ne l'apprend que sur un plateau, d'où la nécessité de se former aussi sur le tas, même s'ils ont déjà une formation scolaire. L'importance de pouvoir avoir des stagiaires dans les différents corps de métiers, il y a dans certains films, où cela ne pose jamais de problème. Même si l'emploi de stagiaires conventionnés devient un petit peu la règle, et il devient difficile d'avoir des stagiaires dits « rémunérés ». Il y a des films où il n'y a même plus les budgets pour avoir des stagiaires rémunérés, dans certains cas, ce sont des raisons artistiques, c'est une petite équipe, alors on ne veut pas rajouter du personnel qui n'est pas absolument nécessaire à la production. Mais il y a des cas, où on nous dit que cela coûte trop cher, et que l'on ne pourra pas prendre de stagiaires, même conventionnés, c'est-à-dire 417 euros.

**Serge SIRITZKY** : Sylvie LANDRA, la monteuse, je dis monteuse et non monteur, car c'est un métier où il y a plus de femmes, non ?

**Sylvie LANDRA** : Oh non, je n'ai pas l'impression. J'ai de nombreux amis monteurs. La répartition homme/femme en France était dans ce sens-là il y a longtemps c'est vrai, il y avait souvent des femmes qui montaient les films. Pour avoir monté aux États-Unis, il est vrai que c'était l'inverse, il y avait beaucoup d'hommes. Les gens s'étonnaient qu'une femme puisse monter un film avec des effets spéciaux, et cela me paraissait délirant, puisque je faisais mon métier, et je ne comprenais pas cette différence. Mais maintenant, en France il y a autant d'hommes que de femmes.

**Serge SIRITZKY** : Maintenant, est-ce que le couple réalisateur/monteur est souvent le même ? Vous travaillez parfois avec des réalisateurs avec qui vous n'avez jamais travaillé ?

**Sylvie LANDRA** : C'est un petit peu différent avec ce qui vient après le tournage. J'aime beaucoup la fidélité, donc si je peux travailler avec des réalisateurs qui aiment travailler avec moi, je suis ravie. Au travers de cette relation qui évolue, on arrive à s'apporter beaucoup de choses au bout du troisième

film. On sait où aller, puisque l'on se connaît. En revanche j'aime rencontrer des gens nouveaux, car cela fait évoluer perpétuellement ma façon de voir les choses, de travailler. J'ai grand plaisir à apporter cela, plus tard, avec les réalisateurs avec qui j'ai déjà travaillé.

**Serge SIRITZKY** : Pour acquérir, de l'expérience justement, est-ce que le système fonctionne pour prendre des stagiaires ?

**Sylvie LANDRA** : J'ai appris mon métier sur le tas, et je me suis toujours attaché à pouvoir rendre un jour ce que l'on m'avait donné, de pouvoir faire participer des gens qui ont envie de faire ce métier. Il est vrai que les stagiaires ont changé, du fait que les financements sont différents, on ne peut plus vraiment les payer. J'ai eu récemment une stagiaire qui n'était pas conventionnée, car elle n'avait pas son bac. On a dû trouver une solution, pas forcément très éthique, pour qu'elle puisse le faire. J'ai très souvent maintenant de stagiaires qui viennent d'école, alors ce sont des façons très différentes d'aborder les stages, car les stagiaires qui viennent d'écoles ont forcément appris des choses, et on ne leur demande pas forcément de mettre à l'épreuve leurs connaissances, et ils sont très déçus. Ils ne comprennent pas pourquoi on ne les laisse pas toucher à la machine, puisqu'ils savent s'en servir. Ils ont souvent beaucoup de qualités, mais dans ce cas-là, je leur explique que savoir utiliser la machine c'est une technique et qu'après il faut savoir exprimer son art au service du film, et puis les relations avec les gens sont très importantes. Effectivement, dans les écoles où ils sont très bien équipés, ils font des films qui sont parfois très bien. Donc ils ont une expérience de tournage, mais qui est entre camarades, ils se traitent différemment. J'ai vu des stagiaires s'adresser à des réalisateurs comme si c'était leurs copains, mais parce qu'ils ont fabriqué un film dans ces conditions. Il y a donc deux types de stagiaires, et ceux qui eux, n'ont jamais rien fait sont très contents de remplir un tableau Excel, ce qu'un stagiaire d'école rebute à faire.

**Serge SIRITZKY** : Didier NAERT, d'après vous, quelles sont les qualités pour être un bon producteur ?

**Didier NAERT** : Je pense qu'il y a l'envie, la passion, sinon on n'est pas producteur, mais je ne veux pas redire tout cela. Je pense que l'on a envie de produire les films que l'on n'a pas vus. Je pense qu'un producteur et un réalisateur qui ne réalise pas, mais qui fait réaliser, il est très en avance dans la genèse d'un film techniquement. Ce que j'ai connu quelques fois peut se substituer aux réalisateurs, pas de façon mal intentionnée, mais parce que leur désir et leur envie étaient très fortes de faire encore mieux que le réalisateur. Je dirais qu'il faut de la modestie, l'accompagnement est essentiel, la violence, dont tous les producteurs ont parlé, est réelle sur le plan financier, moins sur le plan moral ou c'est le réalisateur qui met davantage ses tripes sur le carreau. Ce qui est important c'est que l'on voit le producteur sur les tournages, il faut qu'ils soient là.

**Serge SIRITZKY** : Marc-Antoine, vous allez sur les tournages ?

**Marc-Antoine ROBERT** : Oui, mais parce que je trouve ça magique de faire du cinéma, j'adore ça. J'y vais environ un jour sur deux. Une équipe qui ne voit jamais son producteur peut se demander au bout d'un moment pour qui il travaille.

**PUBLIC 1** : On peut penser ce que l'on veut des rapports de travail, mais il y a quand même un patron, et sur un film, peut-être qu'il peut y avoir deux patrons : le réalisateur et le producteur.

**Philippe LIORET** : Non, je fais les deux, le patron c'est le réalisateur ! Si c'est le producteur, c'est une catastrophe.

**PUBLIC 1** : Non, là tu parles que de l'artistique, en termes de salarial, c'est le producteur.

**Philippe LIORET** : Non, à tous les niveaux. Il n'y a que l'artistique qui compte sur les tournages. À la fin du tournage, que le producteur soit là pour venir discuter avec les gens c'est formidable, qu'il soit là le matin pour leur donner une petite impulsion d'accord, mais sur le plateau, ce n'est pas la place du producteur. Tous les producteurs avec qui j'ai travaillé ne sont absolument jamais sur le plateau quand ça tourne.

**PUBLIC 1** : Quand je dis le patron, je ne parle pas d'être là sur le plateau, il s'agit que l'équipe sache que le producteur existe. Un film c'est un point de vue unique, celui du réalisateur, il ne peut pas y avoir deux personnes qui tiennent le volant, on est bien d'accord. Il n'en est pas moins que si le producteur est absent, et ne vient jamais, l'équipe ne ressent pas la même chose vis-à-vis de son producteur.

**Philippe LIORET** : Il y a de cela et son contraire, j'ai connu un film où le producteur était omniprésent sur le plateau et cela s'est très mal passé. Il s'est mis à paniquer, soit on est à l'intérieur du film, avec le réalisateur, le directeur de production, et le 1<sup>er</sup> assistant, alors lorsqu'il y a des petites galères et que l'on a pris du retard, ils se mettent d'accord. Si le producteur débarque deux jours plus tard et s'aperçoit que l'on a du retard, ils oublient la ligne « imprévue » du devis. Le producteur n'a jamais été au courant des cagnottes de temps, même Christophe a un moment où la fabrication du film, dans son intimité lui échappe. Tu as été directrice chez Nord-Ouest, tu sais bien que parfois, le directeur de production doit lâcher prise.

**Marie GUTMANN** : Pour reprendre l'image que je donnais tout à l'heure, je pense que c'est important que le producteur reste à quai lorsque le bateau s'en va. Qu'il y aille parfois avec les secours et l'énergie dont il peut y avoir besoin de temps en temps. J'ai beaucoup les équipes au téléphone pendant les tournages, c'est aussi un moyen pour les réalisateurs et les chefs de postes de décompresser en racontant. Je vais parfois sur les tournages, mais je n'y reste pas, car je m'y sens inutile.

**Yves-Marie OMNES** : Je crois que ce qui est important, et c'est ce que voulais dire Frédéric, c'est que pour les techniciens, le réalisateur est la personne pour qui ont choisi de faire le film, et on adhère à son projet. Le producteur c'est l'employeur, je schématise un peu, d'autant plus dans les projets difficiles, si le lien n'existe pas avec l'employeur pour qui on a accepté de faire des efforts, cela peut devenir compliqué. Le salaire c'est la reconnaissance, lorsque le salaire n'est pas complet, il faut que la reconnaissance le soit.

**PUBLIC 1** : Je ne suis pas sûre, ayant été moi-même à tous ces postes-là. Je n'ai jamais eu la sensation en tant que techniciens que les problèmes financiers sur un film était le fait du producteur. Si je suis amené à penser cela, c'est que j'ai un doute quant à l'intégrité des gens. Pour moi, le film est une entité, une enveloppe globale. Il a la capacité d'avoir généré telle somme d'argent. C'est à nous tous, et

au directeur de production de s'arranger pour que les gens soient bien traités, mais c'est le film. On est tous dans la même galère, le producteur fait partie, au même titre que les techniciens, de cette bulle qu'est le film.

**Yves-Marie OMNES** : Le cinéma est une industrie, il a donc un employeur et des employés, mais c'est en plus un art. On a parlé de la notion de désir, quand on accepte de faire un avis et que l'on a envie, ce n'est pas que parce que l'on a envie de travailler, mais parce que l'on a envie de faire ce film. Je parle des films difficiles, sous financés, et pour cela il faut un rapport de confiance entre les techniciens et le producteur. Tu ne peux pas te donner à corps perdu dans un film, lorsque tu n'as pas la sensation que tout le monde fait le même film dans les mêmes conditions.

**PUBLIC 2** : Quel rapport avec cette hiérarchie ?

**Yves-Marie OMNES** : Ce n'est pas une histoire de hiérarchie, mais de confiance. Si un producteur me propose de faire un film sans argent, mais que l'on a envie de le faire ensemble, et qu'il me demande de faire un effort salarial. Je n'aurais envie que si j'ai en face de moi, quelqu'un dont je sais qu'il me demande cet effort pour la survie du film. Il nous arrive que l'on nous demande des efforts et une fois sur les films, on réalise que ces efforts ne sont pas du tout partagés.

**Philippe LIORET** : Dans ces cas-là. Il vaut mieux que le producteur ne vienne pas ! Tu me parles de film, ou non seulement il n'y a pas d'argent, mais en plus on essaie de tromper les gens, là le producteur a à voir effectivement, mais je parlais du principe que j'étais face à des personnes intègres et intelligentes.

**Yves-Marie OMNES** : Ah, mais dans ces cas-là, il n'y a jamais de problèmes.

**Philippe LIORET** : S'il peut y avoir des problèmes d'argent aussi, si c'est un tout petit film, lorsque l'on voit *La Guerre est Déclarée*, ou *Tomboy*, on sent une énergie.

**Yves-Marie OMNES** : Bien sûr, lorsque j'ai fait *Versailles*, de Pierre Shoeller, qui est un film vraiment sans argent, je n'ai eu aucune difficulté. Il n'y avait pas d'argent, et j'ai pu refuser des films pour moins que ça. J'avais en face de moi des producteurs dont je savais qu'ils étaient allés au bout de ce qu'ils pouvaient faire, avec toute l'honnêteté qu'ils pouvaient avoir, et j'ai fait un film à moins 30. Il m'est déjà arrivé de faire des films à moins 30 avec des voitures de luxe ou les comédiens prennent très chers, et là cela ne peut plus marcher ! Il n'y a plus de rapport de confiance.

**Serge SIRITZKY** : Merci beaucoup, on voit qu'il y a des points de vue contrastés, et que l'on peut faire des chefs-d'œuvre dans des ambiances épouvantables.

**PUBLIC 3** : Je voudrais juste reparler de cette histoire de numérique en deux mots. On peut dire que depuis les 6 derniers mois, la bascule s'est faite entre l'équipement numérique, et l'équipement 35, dans les salles. Les Américains ne tireront plus de copies 35, à la fin de l'année toutes les salles seront adaptées numérique. Le problème majeur, c'est que l'exploitation, surtout dans les circuits, est en train

de devenir la VOD, c'est au plus performant.

**Serge SIRITZKY** : C'est le chiffre que je donnais, 7370 copies, alors qu'il y a 5500 écrans.

**Philippe LIORET** : les indépendants ne le font pas encore, c'est surtout les circuits, mais quand ils vont voir que ça se généralise ils vont le faire aussi, ils ont 12 écrans, mais ils prennent 15 films. Si le mercredi, il voit qu'un film performe, ils vont changer la programmation de 20 h. Il y a des réseaux, comme CGR qui annonce : « problème technique », pour les gens qui ont réservé, la billetterie est sortie (CNC) pour le film que les gens voulaient voir, et ils splittent le billet pour un autre film qui performe plus. C'est un problème majeur, si on ne fait pas quelque chose, je ne sais pas comment, en légiférant aux caisses, dans 1 an, on va se retrouver comme l'Italie d'il y a 20 ans.

# TABLE RONDE 2 — COMMENT PRODUIRE SON PREMIER FILM ?

VENDREDI 3 FÉVRIER 2012 — LE FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Serge SIRITZKI**, rédacteur en chef d'Écran Total et **Brigitte AKNIN**.

## INTERVENANTS

**Laurent VALLET**, directeur IFCIC, **Danielle GAIN**, agent de comédiens CINÉART, **Serge HAYAT**, SOFICA CINÉIMAGE, **Daniel GOUDINEAU**, directeur général de FRANCE 3 CINÉMA, **Éric LAGESSE**, distributeur PYRAMIDE FILMS, **Daniel DELUME**, directeur de production.

**Serge SIRITZKY** : Daniel DELUME, en tant que directeur de production, vous avez travaillé avec des producteurs confirmés, et d'autres dont c'était le premier film. Comment peut-on évaluer la personnalité et capacité du producteur ? Ses manques ?

**Daniel DELUME** : C'est très différent, cela dépend du profil du producteur. Il y a des gens qui viennent d'un peu tous les domaines. Il y a des gens qui se sont presque réveillés un matin en se disant : « je vais être producteur », et qui ont créé leur société, avec ou sans petite fortune personnelle. D'autres viennent de la distribution, d'autre de l'écriture, vraiment des profils très différents. J'ai un exemple d'un premier film de producteur qui a eu un succès qui est, *Ma Vie en Rose*, d'Alain Berliner, qui était produit par Carole Scotta, au sein de la société Haut et Court, en 1996. C'était une productrice qui avait déjà travaillé dans la distribution, donc qui connaissait bien le cinéma, les rouages et qui avait des contacts. On m'a appelé pour faire ce film qui était un premier film de réalisateur et de producteur, donc c'était un cumul de débutant, il faut les rassurer la plupart du temps, ne pas paniquer, ne pas s'inquiéter tout de suite sur le financement, car selon les producteurs, c'est différent. Certains vous diront : « J'ai 4 millions, est-ce que ça va ? », et d'autres qui attendent que l'on fasse le devis, on leur fait un état des lieux et il va chercher un financement, qui en général ne correspond jamais au chiffre du devis, donc il faut chercher des économies, ce qui se fait avec le réalisateur ou le producteur. *Ma Vie en Rose*, est l'histoire d'un petit garçon qui a envie d'être une petite fille, et dans le scénario, ce film se passait dans les années 1970, mais quand on voit le film, il est contemporain. Nous avons fait une réunion au tout début et j'ai dit de faire attention, car le fait d'être déjà en époque va nous coûter cher (costumes véhicules, décor), surtout pour un film qui ne va pas être sûr financier. Frédéric SAUVAGNAC



le disait tout à l'heure, nous sommes des profils de directeur de production où l'on s'intéresse tout de même beaucoup à l'artistique. Je trouve que je suis engagé pour cela sur les films, je suis engagé par un producteur et je vais veiller toujours à ce que l'artistique corresponde à ce dont le réalisateur et le producteur ont rêvé ensemble. Je pense qu'il ne faut jamais sacrifier l'artistique pour le financier. Tous les directeurs de production ne sont pas comme cela, mais personnellement, et nous sommes plusieurs dans ce cas-là, nous sommes très vigilants. Sur *Ma Vie en Rose*, mettre dans les années 1970 l'histoire d'un enfant qui était homosexuel, c'était dire que c'était un peu une folie de l'époque, alors que le mettre en 1996, c'était contemporain, donc ce problème existait encore, je trouve que c'était beaucoup plus fort. Nous avons eu cette conversation à un repas, et le soir c'était entériné. Oui, j'arrivais tard après 2 ans d'écriture, et tout d'un coup il y avait un regard neuf qui leur disait que ce n'était plus important pour le scénario. Pour moi c'est le but de notre métier, de toujours trouver quelque chose qui va peut-être renforcer l'artistique, et qui va permettre au film de se faire. Sur *Ma Vie en Rose*, par exemple, mon devoir était de les rassurer et de passer beaucoup de temps avec le réalisateur. Souvent, lorsque l'on fait un film d'un premier réalisateur, il y a tellement d'inconnus que lui-même doute et va se couvrir. La contrainte de la pellicule, par exemple (bien que maintenant ce soit différent avec le numérique) fait que l'on donne peu de pellicule, alors que le réalisateur doute et qu'il a besoin de faire plusieurs prises. On se rend compte qu'un réalisateur, au bout de 3 ou 4 films fait parfois moins de prises, ils savent mieux ce qu'ils veulent. Sur un premier film, ce que je défends toujours, c'est le temps pour le réalisateur, car c'est ce que l'on a le moins sur un film, le temps c'est ce qui coûte cher. Nous pouvons trouver des solutions en parlant avec le réalisateur, pour moi elles sont parfois plus importantes que les trouver directement avec le producteur qui lui, va très vite faire le tour de toutes les sources de financements et aura à 10 ou 20 % le budget maximum qu'il peut avoir. C'est ce que disait Philippe LIORET tout à l'heure, « un film a ce qu'il a dans son ventre », et le petit Gap est la différence sur le prix des acteurs. On a une manière de faire les devis en France qui est très différente de celles des États-Unis. Là-bas il y a une manière que je trouve parfaite : « le haut dessus de ligne/le haut dessous de ligne », c'est-à-dire qu'il y a une équipe de base qui existe, un temps de tournage qui devrait être à peu près le même selon les réalisateurs, mais ce qui va changer c'est le prix du réalisateur et des acteurs. Si vous prenez un réalisateur qui a eu dix Oscars, il ne vous coûtera pas le même prix que sur un premier film, la même chose pour les acteurs. Le problème c'est qu'en France, si on a un réalisateur et des acteurs peu connus, on aura peu d'argent pour les payer, alors qu'ils font le même métier et ça peut être des personnes qui ont beaucoup de talents, alors que si tout d'un coup on a des acteurs très chers, nous allons payer les employés normalement. Cela fait 20 ans que je suis directeur de production et cette proportion des acteurs, je l'ai vu évoluer, je me retrouve parfois sur des films où les acteurs et les réalisateurs sont à 35 ou 40 % du budget, et les salaires et les charges de l'équipe technique représentent entre 30 et 40 % du budget du film. La grosse variable est donc sur les cachés des acteurs, la plupart des chaînes de télévision veulent des acteurs connus, donc ces acteurs qui coûtent un certain prix. C'est ce que disait Yves Marie OMNES tout à l'heure, il commence de plus en plus à y avoir ce genre de problème et qui sont, pour les directeurs de production, assez difficiles à gérer, parce que l'on se prend des réflexions toute la journée comme : « pourquoi lui il a une Mercedes, alors que je n'ai pas pu avoir un stagiaire à 400 euros ? ». Sur un premier film de producteur, le travail est vraiment de le rassurer, je suis aussi consultant dans un atelier européen qui s'appelle ACE, ou je rencontre beaucoup de producteurs européens, et je remarque que beaucoup ne connaissent pas la fabrication des films. Ils peuvent être de très bons financiers, très bons en sorties de films, mais ne

connaissent pas la fabrication. On peut grossièrement « enfumer » un producteur comme l'on veut. Je peux faire un devis, certains producteurs le liront dans tous les sens, ils ne verront pas que j'ai caché un million, ce serait ridicule, parce que moi je travaille en transparence.

**Serge SIRITZKY** : Y compris des producteurs qui ont produits beaucoup de films ? Cela ne les intéresse pas ?

**Daniel DELUME** : Bien sûr, cela ne les intéresse pas, ou ce sont des métiers différents, certains ont été directeur de production, viennent des plateaux et donc ils connaissent, mais certains ne sont jamais allés sur un plateau. Alors je suis d'accord avec Philippe, il ne faut pas qu'ils viennent trop. Il faut trouver la bonne dose.

**Serge SIRITZKY** : Daniel GOUDINEAU, chez France 3 cinéma, tu finances pas mal de premiers films. Alors il est évident que l'on n'évalue pas le premier film d'un producteur et d'un réalisateur, surtout quand les deux sont couplés, de la même façon que quelqu'un avec qui on a tourné plusieurs fois et dont on connaît le profil. Comment abordes-tu ces producteurs ?

**Daniel GOUDINEAU** : C'est le problème de la cohérence, c'est ce que disait mon voisin, la catégorie « premier film » est assez hétérogène, aussi bien au niveau du réalisateur que du producteur. J'ai fait, par exemple, deux premiers films avec deux jeunes producteurs, dont c'était le premier film, donc c'était le premier film du producteur Marc-Antoine ROBERT, qui était à cette table tout à l'heure, et le premier film du réalisateur, *Persépolis*, un film qui n'est pas passé inaperçu. L'autre c'était *Le Chat Du Rabbín*, qui s'est monté avec une petite équipe de producteurs autour de Joan Sfarr, là aussi ce fut quelque chose de plutôt réussi. J'ai fait aussi pas mal de film de premier producteurs. Il y a deux ans, sur 27 films j'ai eu 9 ou 10 producteurs dont c'était le premier film, ou du moins des producteurs avec qui nous n'avons jamais travaillé. Cette année c'est pareil, donc on a cette habitude, on reçoit beaucoup de premiers films. Sur les 360 scénarios que l'on reçoit, il y a 60 % de premiers films, c'est colossal. France 3 a continué à produire des premiers films de réalisateurs et de producteurs, il est vrai que ce n'est pas facile, même au sein de la chaîne, ce n'est pas facile de défendre des premiers films qui vont se retrouver avec des petits distributeurs la plupart du temps. C'est compliqué d'expliquer à l'écran que ça peut être intéressant, même si on se sent d'une mission pour le renouvellement des talents, il est vrai que c'est un risque. J'ai des premiers films, maintenant, qui se retrouvent non sortis avec des distributeurs qui, ayant vu le film ne distribuent plus, et on ne sait plus quoi en faire. Il est compliqué pour moi d'expliquer à la direction pourquoi j'ai pris ces risques-là, et pourquoi j'ai des films non distribués. Lorsque je parle de cohérence, c'est que je me méfie des premiers films qui, pour aller chercher le public, se mettent dans des situations risquées, par exemple, le petit premier film qui a un gros casting, on ne sait plus qui dirige le film, est-ce que c'est l'acteur, parce qu'il a des exigences à la fois de calendrier, de rémunérations, etc., ou est-ce que le producteur arrive encore à être maître du jeu ? Je me méfie de ces premiers films déséquilibrés, le producteur qui n'a jamais produit et qui arrive avec un film à 18 millions d'euros, je me méfie un peu, je préfère celui qui arrive avec un film à 2,7 millions. Avec un auteur que j'ai toujours suivi dans le CM, on n'a pas eu de gros casting, lisez le sujet, etc., cela me paraît plus cohérent et j'essaie plutôt d'aller vers ces films-là, que vers des films qui me paraissent déséquilibrés, ou trop ambitieux artistiquement parlant pour un producteur qui n'a pas

beaucoup d'expérience. C'est ça le critère, est-ce qu'il y a une cohérence entre le projet artistique, le projet financier et le savoir-faire des gens qui sont là ?

Une fois que l'on a dit cela, le problème se pose après, le casting n'a jamais été un élément de décision. Pour plusieurs raisons — Danielle Gain va me fusiller —, mais je pense, premièrement, que si on n'avait une automaticité entre la notoriété des acteurs, et le nombre de spectateurs en salle, ce serait bien, mais on n'en est pas sûr. Deuxièmement, il y a beaucoup d'argent public qui s'investissent dans le cinéma, entre les fonds régionaux, les SOFICA, le crédit d'impôt, les chaînes publiques malgré tout, et je préfère qu'ils investissent pour faire plus de films que pour aller payer des gros castings sur des films qui n'ont pas la nécessité d'en avoir. Le casting n'est pas un élément de décision, l'élément de décision est le scénario et la crédibilité du couple réalisateur/producteur, et donc la cohérence du projet global. Le casting n'est pas fondamental, sauf dans quelques cas particuliers, par exemple, lorsqu'il n'y a qu'un seul acteur, mais ce qui est compliqué c'est après. Comment sort-on le film lorsqu'on a un producteur qui n'a fait que des CM, et avec un petit distributeur ? Je trouve que le vrai enjeu, ce n'est pas tellement la production, on arrive tous bon an, mal à produire des films, car s'il y en a autant qui sont produits, c'est bien que l'on trouve toujours l'argent pour le faire même si certains sont produits parfois dans des conditions un peu difficiles. Le problème est après, qui voient ces films et quelle notoriété ils peuvent avoir, nous sommes à la croisée des chemins, tout d'un coup, nous sommes dans un système qui a basculé en partie à cause du numérique. Je posais la question au festival d'Angers l'autre jour, est-ce que la multiprogrammation que favorise le numérique est une chance, ou au contraire un handicap ? On me dit que c'est une chance, parce que voilà des films qui seraient sortis dès la deuxième semaine, et qui continuent à vivre sur une ou deux séances par semaine pendant 4,5 semaines. D'un autre côté, j'ai des gros films qui, dès la deuxième semaine d'exploitation, le samedi soir, ne sont plus à l'affiche de certains cinémas. C'est un vrai problème, j'ai des distributeurs qui me demandent pourquoi je m'embête à vouloir encore sortir certains films en salle, ils me disent qu'ils sont comme des courts-métrages, ce sont des films d'expérimentation, et qu'il faut les sortir directement en VOD. Ceux que ça intéresse iront voir, c'est plus pour les professionnels. Je rejoins ce qui a été dit tout à l'heure, le nombre de copies n'a plus aucun sens comptable aujourd'hui, il n'est pas révélateur de l'exposition d'un film. Je vois bien, je sors des films à 260 copies et le samedi soir, je vois bien qu'il n'y en a pas autant. Soit, on s'appuie sur le nombre de séances, soit sur le week-end, mais il faut trouver un autre système de comptage que le nombre de copies qui ne veut plus rien dire. Sur les chaînes de télévision, on a la référence aux heures de grandes écoutes pour comptabiliser les films que l'on passe. On pourrait imaginer pareil dans les cinémas, les chaînes ont des obligations sur les heures de grandes écoutes, pourquoi n'y aurait-il pas des obligations sur les zones de grandes fréquentations ?

**Serge SIRITZKY** : N'y a-t-il pas de la part des distributeurs une demande ? Les chaînes, France 3, France 2, dans une certaine mesure, et Arte disent que le casting n'est pas essentiel, le privé reconnaît que c'est fondamental. Mais beaucoup de distributeurs disent : « il y a 15 films qui sortent par semaine, nous, si nous n'avons pas de quoi attirer l'attention des médias, on ne va pas prendre le risque ».

**Daniel GOUDINEAU** : J'ai dit deux choses, le casting n'est pas pour moi un élément de décision, je ne dis pas qu'il ne faut pas qu'il soit là, deuxièmement qu'il soit en cohérence avec le projet. Sur des films à deux millions, on ne cherche pas des castings disproportionnés, ce n'est pas pour attaquer les distributeurs qui se retrouvent dans les mêmes cas que nous, se heurtent à cela, comment trouver

encore de la place pour faire voir les films ?

**Serge SIRITZKY** : Éric, tu distribues beaucoup de premiers films. La tendance des distributeurs indépendants qui prennent des risques comme Pyramide, c'est de dire que c'est de plus en plus difficile ?

**Éric LAGESSE** : Plus je suis distributeur, moins j'ai de certitudes. J'entends tout à fait Daniel, ma seule certitude est mon sentiment personnel, quand je lis un scripte, ou lorsque j'ai vu un CM d'un réalisateur, car on sort environ 14 films par an et on a environ 6/7 premiers films. Il y a des réalisateurs que l'on suit les yeux fermés, mais il n'y a jamais aucune certitude. Par exemple, on suit Kaurismäki, et cela peut donner *Le Havre* qui fait 500 000 entrées, comme le précédent *Les Lumières du Faubourg*, qui fait à peine 60 000 entrées. Après, il m'est arrivé de sortir un film comme *Angèle et Tony*, dont on reparle un peu, parce qu'il a trois nominations aux César. C'est typiquement un premier film dont j'ai adoré le scripte, j'ai suivi Hélène Cases, c'était le premier film qu'elle produisait en dehors de Why Not Production, elle avait travaillé avec Alix Delaporte. Je rejoins Daniel, quand il dit que le couple réalisateur/producteur est essentiel, et Hélène arrive avec un casting que personne ne connaissait à l'époque, et une histoire un peu compliquée sur le papier, mais il y avait une étincelle dans ce scripte, et c'est après la rencontre avec Alix que j'ai su qu'il fallait se lancer. C'est typiquement un premier film qui fait 235 000 entrées, qui marche. Quand je suis distributeur, le casting m'importe toujours, mais si j'ai un film avec un super casting, mais un scripte qui ne me plaît pas, alors je ne vais pas sur le film, c'est tout. C'est la seule certitude que j'ai, ce n'est pas toujours réussi et parfois on se trompe.

Pour parler des salles, il y a une chose que Daniel ne dit pas, en effet le samedi soir, nos films sortent de l'affiche assez facilement grâce au numérique, essentiellement parce qu'il y a des opéras qui passent, des matchs de rugby l'après-midi, des visites d'exposition, etc. C'est un autre problème. C'est une nouvelle donne dans le cinéma, et cela concerne tous les distributeurs, aussi bien les petits que les gros. Je connais de très gros distributeurs sur des films plus difficiles qu'ils ont sorti et ils m'ont dit que certains soirs, ils n'avaient pas joué, car ils avaient mis une deuxième séance d'*Intouchables* à la place. Cela ne concerne pas que les distributeurs indépendants, c'est un réel problème, et là, c'est le CNC qui doit faire le gendarme. Nous sommes dans une nouvelle ère, il y a des choses formidables avec le numérique, le moins formidable, c'est que les distributeurs vont le financer à 80 %, cela se dit très peu, mais c'est une réalité. Sans rentrer dans les détails, nous remboursons aux salles, par des tierces investisseuses, leur numérisation, le numérique est formidable, mais il y a des défauts et des qualités.

**Serge SIRITZKY** : Avant de passer la parole à Danielle GAIN qui aura beaucoup à nous dire, je veux poser une question à Serge HAYAT qui est président à la fois de SOFICA (*SOFICA Cinéma 1 à 5, ndlr*), qui se doit de financer des premiers films, et de *Peopleforcinema*, autre système de financement centré sur les premiers films. Comment un financier apprécie un premier film de producteur ou de réalisateur ?

**Serge HAYAT** : J'ai un peu le rôle du « bad guy », par rapport à tous les gens entendus jusqu'ici, puisque je suis le financier de l'affaire, ou du moins un de ses financiers.

**Éric LAGESSE** : Je finance un peu aussi !

**Serge HAYAT** : Je ne suis pas un opérationnel, je suis purement financier, je ne suis ni producteur ni distributeur. On vient nous voir lorsque les préventes d'un film ne sont pas suffisantes, pour trouver des fonds supplémentaires. Parce qu'un film se monte très souvent par un système de préventes, auprès de distributeurs (chaînes de télévision...) qui vont avancer des recettes aux producteurs sur les différentes exploitations du film. Vous parliez tout à l'heure de premiers films de producteur et de réalisateur, en tant que financiers non opérationnels, nous sommes extrêmement pragmatiques : c'est-à-dire que lorsque l'on voit un projet de cinéma arriver (généralement assez tard, car même si on en prend connaissance avant le tournage, tout l'environnement artistique, le réalisateur, le casting, le budget, les partenaires du film sont déjà définis) on se pose quelques questions toutes simples qui sont : « si on investit sur ce film, combien va-t-on récupérer en échange ? Comment ? Et quand ? (Qui passe après nous, qui passe avant nous ?) ». Parallèlement, nous nous interrogeons sur la volatilité de toute cette analyse. Quel est le risque associé au fait que nos espérances de récupération soient valables ou non ? Nous examinons tous ces points, et c'est au final un ensemble comme vous le disiez tout à l'heure qui nous fait décider d'y aller ou pas. À partir du moment où c'est un premier film de producteur, mais qu'il est entouré par une équipe un peu plus expérimentée, comme un bon directeur de production qui fera attention à ne pas dépasser le budget, ou des techniciens qui nous rassurent sur le fait que le film arrive à bon port et dans de bonnes conditions, nous serons bien sûr plus confiants. Si inversement, vous cumulez les difficultés, comme un premier réalisateur couplé à un premier producteur et que le reste de l'équipe est un peu fragile également, ce sera plus difficile pour nous de s'embarquer dans le projet. Les financiers calibrent leurs investissements en fonction des risques. Il y a aussi des projets qui ne sont cette fois pas des premiers films qui peuvent être très risqués. Par exemple, quand on est venu nous présenter *Des Hommes et des Dieux*, au financement duquel on a participé, et je peux m'en vanter à présent, en réalité il était difficile de parier que le film sera une réussite à la lecture du script. Le tiers de ce qu'il a réalisé était difficilement imaginable, même chose avec *L'Arnacoeur*, que nous avons eu beaucoup de mal à faire en sorte que notre comité d'investissement aille sur le film. Pourquoi ? Même si le producteur n'en étant pas à son coup d'essai, il s'agissait d'un premier film de réalisateur, dont nous avons dû examiner le parcours fait d'assistantat et de réalisation de publicités. Il y avait le casting avec Romain Duris, dont on disait que c'était là un contre-emploi, et qu'il ne ferait rire personne dans une comédie, et pour Vanessa Paradis, on la traitait de « *has been* », car elle n'avait rien fait depuis dix ans. C'était donc compliqué de trouver les financements pour un tel film, parfois le producteur n'arrive même pas à trouver d'accords avec une chaîne de télévision. Tous ces signes sont peu rassurants, mais on peut malgré tout se jeter à l'eau selon le distributeur. Ce que vous disiez tout à l'heure est vrai, à partir du moment où il y a un très bon film qui est susceptible d'être produit, mais qu'il n'y a personne pour le commercialiser (que ce soit auprès des salles ou à l'international) on n'osera pas s'investir malgré son potentiel. Selon nous, le distributeur en salles et le vendeur à l'international sont des éléments-clés. Par ailleurs, et je quitte ma casquette de financier ici, on m'a proposé il y a un an un scénario écrit par un comique qui s'appelle Max Boulbil, qui n'a jamais rien fait au cinéma. On est tombé amoureux de l'idée, et on a décidé de le produire, en signant un contrat de développement, en finançant l'écriture du script. On s'est dit parallèlement qu'Alain Chabat serait parfait pour le premier rôle, on est parvenu tant bien que mal à lui faire lire le scénario, et il a accepté de jouer dedans si le projet se montait. On a donc à ce moment-là, fait un *package* artistique qui est un premier film d'auteur, de réalisateur et de producteur. On a donc beaucoup de signaux négatifs, mais on pense que le script est génial et il y a potentiellement Alain

Chabat. Après avoir rencontré quelques distributeurs, on, s'est dit que nous n'y arriverions jamais tout seuls, nous avons donc décidé de nous associer à un coproducteur délégué qui lui, a beaucoup plus d'importance. On est encore loin d'y être arrivé, mais sur le papier, nous avons un projet qui tient debout.

**LAURENT VALLET** : Après nous avoir dit que tu étais un pur financier, je crois que tout le monde a compris que dans ce secteur, on n'était jamais complètement un pur financier.

**Serge HAYAT** : On verra !

**Serge SIRITZKY** : Danielle GAIN, il faut d'abord répondre à la sempiternelle question : est-ce que c'est bien le casting qui fait monter les budgets ? Est-ce que chez certaines chaînes, dès que le budget est important, il y a réellement une demande d'acteurs populaires dans le casting ?

**Danielle GAIN** : J'entends volontiers que l'on me dise que le casting n'est pas la chose la plus importante, mais depuis 20 ans que je suis agent, ce que j'entends tous les jours, c'est le contraire ! Je voudrais donc me poser la question de qui donc impose les castings, si personne ne pense qu'il est important. Je le vois simplement quand je regarde le cinéma français, que je trouve formidable cette année, soit dit en passant. Il tourne avec seulement 10 ou 15 mêmes comédiens. Que l'on ne vienne donc pas me dire que l'on est ouvert à des perspectives de casting différentes. Quand je suis avec des producteurs ou des directeurs de casting, puisque c'est avec eux que je travaille généralement, ils trouvent que les noms d'acteur que je leur propose ne sont pas assez connus, « *bankables* », etc. Je suis agent de quelques réalisateurs également, et quand on essaie de monter des films, la première chose qui nous revient en boomerang, c'est la demande du casting. Voici la généralité du métier. Une autre sensation que je perçois actuellement est que le salaire des comédiens pas encore considérés comme « *bankables* » est en régression, tout comme celui des techniciens. Ils sont généralement à 30 % ou 40 % de moins qu'auparavant. Notre cinéma est comme notre société, ceux qui gagnaient beaucoup d'argent en ont de plus en plus, et ceux qui n'en gagnaient pas beaucoup en ont de moins en moins.

**Serge SIRITZKY** : Est-ce que la tendance n'est pas de proposer un intéressement sur les entrées ?

**Daniel GOUDINEAU** : Auparavant, un comédien acceptait d'être mal payé s'il avait un intéressement, tandis qu'à présent, non seulement ils sont très bien payés, mais ils ont des intéressements.

**Serge HAYAT** : Je voudrais rajouter quelque chose à propos du casting. Il est important, car il nous rassure, quand on regarde bien les dix ou quinze films qui sortent chaque mercredi, seuls trois ou quatre vont fonctionner. Si nous ne sommes pas sur un budget de film très bas, on ne peut pas s'en sortir s'il n'y a pas de casting dedans. Très souvent, c'est le casting qui fait que les films se retrouvent en haut de l'affiche, car les acteurs peuvent aller faire la promotion.

**Daniel GOUDINEAU** : Non, toutes les semaines, il y a des contre-exemples.

**Danielle GAIN** : En effet ! Aujourd'hui, donnez-moi un exemple d'acteur « *bankable* », dont le nom fait obligatoirement des entrées, comme en 1970, où Belmondo faisait rentrer 70 000 personnes tous

les mercredis.

**Serge HAYAT** : C'est l'inverse qu'il faut examiner, combien y a-t-il de films sans aucun comédien qui, durablement, peuvent être en haut de l'affiche.

**Danielle GAIN** : Il y en a pas mal.

**Serge HAYAT** : Il y en a quelques-uns, mais 200 films sortent par an, il faut les ramener par rapport à ce nombre de 200.

**Danielle GAIN** : Je vous ferai remarquer que les films qui ont eu du mal à se faire avec des comédiens ayant un minimum de renommée, mais pas non plus très connus, ont proportionnellement rapporté plus d'argent que certains blockbusters, comportant des gros noms de comédiens, et qui se ramassent par manque de sens et de cohérence artistique.

**Serge HAYAT** : Oui, je suis d'accord avec ça.

**Éric LAGESSE** : Il y a aussi inversement des comédiens qui, à chaque fois qu'ils sont dans un film, on peut être sûr que celui-ci ne marche pas ! (*rires*)

**Danielle GAIN** : On disait cela de Serge Reggiani à un moment, et sans citer trop de noms, j'ai en tête un comédien qui était dans la même situation, et il a joué dans un film qui est arrivé à 15 millions d'entrées. Méfions-nous de ces préjugés.

**Éric LAGESSE** : C'était une blague, mais il y a effectivement beaucoup de comédiens qui accumulent les échecs. Vous parliez de Vanessa Paradis, qui montait un film avec un metteur en scène avant *L'Arnacoeur*, et qui lui demandait pourquoi il l'avait choisi, puisqu'à chaque fois ses films sont des échecs.

**Serge HAYAT** : Je voudrais juste compléter ce que je disais, que c'est d'abord une question de cohérence, prenez l'exemple d'un film comme *L'oiseau*, sorti il y a peu, et qui a fait très peu d'entrées. Nous avons participé au financement du film, et nous allons gagner de l'argent grâce à lui, parce-que la cohérence globale du plan de financement et la manière dont on a investi, notamment sur les ventes internationales et télévisuelles. C'est donc vraiment une question de cohérence, et on est d'accord que le casting ne fait pas tout. Il est simplement question de rassurer des financiers sur des questions de risques.

**Daniel GOUDINEAU** : C'est là où je voulais en venir, j'ai investi sur *Séraphine*, alors que personne n'y croyait, et Yolande Moreau à l'époque, n'était pas un très gros *cast*, sur *Des Hommes et des Dieux*, sur *Le Ruban Blanc*,... Soit, un certain nombre de films qui ont très bien marché et dont les acteurs n'étaient pas très connus. Avec Philippe LIORET justement, nous avons fait *Je Vaïs Bien*, *Ne t'en Fais Pas* qui a permis à Mélanie Laurent et Kad Merad d'obtenir un César, et qui depuis ont fait une grosse carrière. Il y a donc plus de plaisir de toute façon à découvrir des jeunes talents qu'à, si je puis dire, enrichir les anciens, ou du moins qu'à payer très cher pour eux. C'est sûr que c'est moins rassurant qu'un gros casting, mais notre métier consiste à prendre des risques.

**Daniel DELUME** : En tant que directeur de production, on a souvent un même problème lié à tout ce que vous dites. Parfois, on se retrouve avec un gros casting qui prend une part importante sur le budget du film, que l'on doit rattraper sur autre chose. On va donc réduire le temps de tournage, tourner à Aubervilliers au lieu de tourner en Province pour réduire les frais de défraiements, etc. On a ces contraintes parce qu'un casting peut représenter 30 % à 40 % du budget du film. Ce n'est juste pas normal qu'on attaque l'artistique à cause de cela. Je me bats quotidiennement pour lutter contre, avec certains agents, pas tous heureusement, certains sont lucides et peuvent le comprendre.

**Serge HAYAT** : C'est une bonne remarque, et on s'est justement demandé si on voulait d'Alain Chabat dans notre film, car il est très cher. Cela change la physionomie du film si on met le prix pour l'avoir. En interne, j'ai encore joué le rôle du *bad guy*, en demandant quels financements pourra-t-il nous apporter, et à quel point il peut impacter le succès du film aussi à sa sortie.

**Daniel DELUME** : J'ai fait, il y a longtemps une étude de financement d'un film avec Jean Reno, qui devait coûter autour des trois millions d'euros. Le producteur m'a dit qu'avec des préventes au Japon, il avait déjà récolté trois millions d'euros justement pour équilibrer, et que le reste pouvait donc être du bonus. Maintenant, on a rarement ce genre de cas de figure, où le casting équilibre le financement.

**Éric LAGESSE** : Oui, et trois millions d'euros débloqués du Japon, ce devait être effectivement il y a longtemps, maintenant c'est plus 300 000 euros, voir 30 000 qui peuvent être obtenus là-bas.

**Serge HAYAT** : Vous avez raison, et quand on a un gros film avec un gros casting qui ne marche pas, on tombe de beaucoup plus haut, et généralement, ça fait très mal.

**Danielle GAIN** : Il y a une chose qui me fascine justement dans le système français, qui est très différente du système américain — dont je ne suis par ailleurs pas une admiratrice. C'est que l'on joue sur la rentabilité des comédiens, de façon très capitaliste parce-que s'ils assurent au moins un million d'entrées en salles, et que l'on les paie en conséquence, ce que je trouve logique, mais quand ils ne sont plus rentables et n'assurent plus que 50 000 entrées, ils ne baissent bizarrement pas les prix. Aux États-Unis, un acteur comme John Travolta a touché des sommes énormes quand il avait du succès, avant de revoir à la baisse ses prix en des temps moins favorables pour lui. Chez nous, on est à la fois dans ce capitalisme des rapports et dans l'étatisme avec des salaires qui ne bougent plus.

**Daniel GOUDINEAU** : Je dirai même pire que vous, quand un acteur fait un très bon film, on double son salaire et quand il fait un flop, on lui donne seulement 10 % de plus, mais plus sérieusement, Danielle Gain a des artistes dans toutes les catégories, et ce qui m'énerve est de voir parfois les producteurs s'acharner à essayer de négocier à la baisse des gros comédiens, plutôt que d'aller chercher des acteurs moins chers et adaptés au rôle.

**Daniel DELUME** : Après certains font des efforts et je vais reparler un peu de *The Artist*.

**Serge SIRITZKY** : Qui était un film à risque au départ !

**Daniel GOUDINEAU** : Oui, je suis coproducteur aussi de *The Artist*, mais je ne l'ai pas cité tout à l'heure, puisque l'on ne peut pas dire que Jean Dujardin n'est pas un acteur « bankable ».



**Daniel DELUME** : Oui, mais c'est intéressant parce que malgré Jean Dujardin et Michel Hazanavicius, et les deux *OSS 117*, TF1 a dit que l'idée d'un film muet en noir et blanc était folle. France 2 a dit non, Canal+ a dit oui dès le début.

**Daniel GOUDINEAU** : M6 a dit non.

**Daniel DELUME** : M6 a dit quelque chose de beaucoup plus intéressant, il a dit : « Je ne veux pas le lire, j'aurai beaucoup trop envie de le faire ». Il savait que ça ne marcherait pas au niveau de la chaîne de toute façon. Les seuls à avoir accepté avec Canal+, c'était France 3, et on a débuté avec ces deux chaînes (soit 50 % du financement) et sans distributeur.

**Daniel GOUDINEAU** : Je vais vous dire la suite : quand j'ai dit à mes collègues que j'avais pris un joli film muet en noir et blanc, ils ont halluciné et m'ont traité de cinglé, mais il est vrai que par rapport à mes collègues, j'ai l'avantage d'être moins tenu par l'antenne, ce qui me donne plus de liberté.

**Laurent VALLET** : Il faut tout de même dire qu'un film qui a France 3 et Canal+ n'est pas non plus un film dont personne ne veut dans le système français.

**Serge SIRITZKY** : Oui, mais sans distributeur.

**Daniel DELUME** : C'est aussi grâce à Jean Dujardin et Michel Hazanavicius qui ont divisé par 10 leur salaire pour jouer le jeu.

**Serge SIRITZKY** : Laurent VALLET, vous qui êtes au sommet de la pyramide de crédit, puisqu'en France il y a Coficine et Cofiloisirs, qui escomptent la plupart des contrats, est-ce que ce système de casting est si important, et peut se révéler difficile à surmonter pour les nouveaux producteurs ?

**Laurent VALLET** : Nous sommes en effet tout en bout de course, c'est-à-dire une fois que le film est financé, et on avance l'argent aux producteurs, car ils n'encaissent leur contrat qu'une fois que le film est fabriqué. Le rôle de la banque en France est donc d'avancer la trésorerie nécessaire à la fabrication du film. Effectivement, quand quelques fois il y a des ajustements qui doivent être faits in extremis pour faire tenir le devis du film, on les effectue plus en dessous de la ligne qu'au-dessus. J'avais personnellement envie de réagir à l'étude présentée en début de matinée, et notamment sur le fait qu'il y avait près de la moitié de la production chaque année qui était faite par des primo-entrants. À l'IFCIC, on a une vue panoramique sur ce phénomène et cela correspond en effet à ce que l'on constate. C'est l'une des particularités, même une des richesses du système français que de permettre ce renouvellement des producteurs. Certains observateurs diront que cela engendre un tissu émiétté, soit une faiblesse à terme du système que de ne pas avoir assez de gros producteurs, ou du moins de gros moyens. De notre côté, nous voyons ce phénomène comme un facteur très important du renouvellement des talents d'écriture, voir même de jeu quand on voit que ces nouveaux producteurs viennent toujours avec des nouveaux projets, des nouveaux comédiens, etc. C'est un système très riche qui n'existe pas ailleurs. On peut dire que le métier de producteur en France est un métier sans quasiment aucune barrière à l'entrée. Ce n'est pas un métier très capitalistique, car il n'y a pas besoin d'avoir un million pour faire son premier film. Le principe en France est de trouver un certain nombre de financeurs extérieurs, qui sont les distributeurs, les chaînes de télévision... En plus de cela, il y eut

un certain nombre d'aides assez connues qui sont proposées par le CNC. Il y a également des établissements de crédits dédiés comme les deux que Serge vient de citer, qui sont des crédits de développement que nous garantissons à 70 %. Évidemment, les banques participent assez volontiers compte tenu du risque limité. Il y a donc cette espèce de foisonnement qui ne veut pas dire pour autant que producteur est un métier facile, ce que je dis n'a rien à voir. Marc-Antoine ROBERT nous parlait tout à l'heure de la souffrance du producteur, mais c'est une chance inouïe qu'il n'y ait pas de barrière à l'entrée tout de même. Pour ceux qui veulent le devenir, il faut savoir connaître cette chance, la mesurer par rapport à d'autres pays européens. Il se trouve qu'à l'IFCIC (Institut du Financement pour le Cinéma et des Industries Culturelles) si on intervient majoritairement sur le cinéma en garantissant les crédits de production de 100 à 120 films chaque année (soit la quasi-totalité de la production indépendante) on intervient aussi également en garantissant les crédits d'autres secteurs. Je peux vous dire qu'en France, si vous voulez vous lancer pour être producteur de théâtre, pour produire un ballet ou pour produire un album de musique, les barrières à l'entrée sont infiniment plus hautes. Ce sont des milieux professionnels bien plus fermés et qui d'ailleurs, en souffrent par certains côtés, car le renouvellement des talents n'y est pas aussi vivace que dans le secteur du cinéma. Je voudrais revenir à une autre chose évoquée aussi lors de la première table ronde, à propos des financiers qui arrivent vraiment à la fin pour avancer la trésorerie du film, donc qui partagent en réalité avec le producteur le risque de fabrication du film. Si une fois que l'on aura prêté les trois millions, il y a des dépassements, et que cette somme ne suffit pas, on sera déjà dedans et il faudra mettre la fin. On est très attentif sur ce point et c'est très courant qu'avec les compagnies de crédit qui nous octroient l'argent, on s'interroge sur l'expérience du directeur de production, sur qui sont son assistant, les techniciens recrutés, etc. C'est quelque chose d'essentiel pour nous, afin d'estimer le risque que l'on prend en faisant un crédit de production.

**Serge SIRITZKY** : D'accord, savoir que l'IFCIC regarde les techniciens est en effet une information importante. Danielle GAIN, quand une agence gère des comédiens qui doivent vivre, et à qui on soumet des projets plus ou moins bons, comment font-ils ces choix de carrière, tout en devant gagner leur vie ?

**Danielle GAIN** : Dans les gens que je représente, ou même que j'ai représentés, car malheureusement certains sont décédés, je ne me suis jamais trouvé face à ce problème. Je parle ici uniquement des comédiens qu'on venait débaucher pour faire un film en particulier. Je me suis occupé de Bernard Giraudeau, par exemple, pendant 20 ans et jamais il n'a fait un film pour l'argent. Si ça ne l'intéressait pas, il ne le faisait pas. Même si tout comédien est certes égocentriste, ils ne sont pas complètement tournés sur eux-mêmes. Ce sont des gens qui en général écrivent ou ont d'autres points d'attache/d'intérêt. Ils doivent gérer leur argent correctement, car ils ne se retrouvent jamais en position d'accepter quelque chose uniquement pour l'argent. Ce n'est pas le cas en revanche pour les comédiens, même si j'ai horreur de dire cette expression, « en dessous de la ligne ». Les gens dont on parlait avant représentent peut-être 10 % du métier, mais à côté, il y a plein de comédiens qui ne souhaitent pas être stars, qui veulent simplement interpréter des rôles au théâtre ou au cinéma. Ces gens-là, malheureusement, dans certaines circonstances se retrouvent à accepter des choses qu'ils n'auraient pas obligatoirement faites si la vie était autrement. On m'a déjà dit : « Danielle, je le fais parce que j'ai besoin de bouffer », et c'est assez dur, mais pour les comédiens au-dessus de la ligne,

jamais ceux dont je m'occupe ne m'ont dit qu'il faisait un film pour l'argent.

**Serge SIRITZKY** : Est-ce qu'il y a certaines agences qui ont une puissance qui leur donne la capacité, sur un film, d'imposer un réalisateur ou comédien.

**Danielle GAIN** : Je pense que ça existe, je trouve logique d'un point de vue du travail que certains agents se permettent de placer certains autres comédiens sur un film, car ils ont un pouvoir sur ce dernier. Cette opportunité me semble humaine, personnellement, je vois plutôt ça du point de vue du scénario, et il m'est arrivé de recommander un acteur dont je n'étais pas l'agent.

**Daniel DELUME** : Dans l'autre sens, je vois aussi des comédiens qui reprochent à leur agent de ne pas assez les recommander, mais c'est sûr que cela dépend des agents, et parfois nous sommes un peu à la foire aux bestiaux, avec des prix de groupes, etc. C'est un peu limite comme méthode, mais il y a aussi des agents très bons qui travaillent bien, et choisissent bien leur comédien. Il y a des tests également, où quand on parle d'un rôle à un agent certains demandent de lire le scénario, quand d'autres ne savent même pas de quoi va parler le film., ce sont des signes révélateurs.

**Danielle GAIN** : Lorsque l'on discute d'un contrat, j'aime bien savoir qui produit, dans quelles conditions et comment. Il n'est pas question ici de brader ou de solder les gens que l'on représente, mais de faire valoir leur talent et prendre connaissance de l'économie du film. Je ne supporte pas quand un film a beaucoup d'argent que l'on vienne négocier avec moi le prix des acteurs quand même. Je trouve également un peu bête ce jeu imbécile avec le directeur de production qui consiste à annoncer tel prix, parce qu'il sait que je vais lui en demander tel autre, et qu'au final on arrivera au milieu. C'est comme lorsque l'on gonfle les budgets auprès du CNC quand on demande des aides. On sait tous qu'il y a un jeu de négociations, qui ne relève pour moi pas de la vraie négociation, mais du marchand de tapis.

**Daniel DELUME** : Il y a quelque chose qui a changé par rapport à cela, il y a beaucoup moins de secrets qu'à une époque. Avant, entre directeurs de production ou agents, on ne se disait quasiment pas les prix, tout le monde se parle et connaît les prix de tels comédiens. Pour rebondir là-dessus, je me suis retrouvé sur un film dernièrement avec un budget d'environ 6 ou 7 millions d'euros, avec un acteur principal demandant un million d'euros. Si son nom permet d'avoir un million d'euros de budget en plus, pourquoi pas, mais sinon c'est irréaliste. Tant mieux pour ceux qui demandent autant, même si je pense que c'est un calcul à court terme. Finalement, le film n'a pas pu se faire avec lui. Il s'est fait dans une autre production avec un autre acteur aussi connu que lui, mais qui a compris l'économie du film et qui s'est dit qu'il ne pouvait pas prendre 20 % de son budget.

**Danielle GAIN** : Il faut jouer le jeu du film comme on le disait pour *The Artist*. On prend un minimum garanti qui est bas, mais correct dans l'économie du film, et si le film marche, l'acteur peut récupérer une participation.

**Daniel DELUME** : J'ai fait la *Nouvelle Guerre des Boutons* récemment, où Gérard Jugnot m'a donné son prix pour un certain nombre de jours, ou une autre somme plus basse avec un intéressement. C'était très simple, logique et équilibré.

**Serge HAYAT** : C'est le cas aussi sur *L'Arnacoeur*, où les deux comédiens ont drastiquement baissé leur rémunération de base. Puis ils ont reçu une grosse partie de la première vente hertzienne du film quand celle-ci s'est décidée.

**Daniel DELUME** : Si vous vous investissez en tant qu'acteur dans un film, à un moment donné il faut y croire, c'est tout. C'est ce qui est difficile avec les techniciens, puisqu'on en parle en ce moment avec la Convention Collective : il y a des techniciens qui croient en des films, mais qui n'ont jamais de retour par contre. En général, quand la production produit un gros film, six mois après un petit film, on n'appelle jamais les techniciens qui ont fait un décor sur un film où il n'y a pas d'argent.

**Serge HAYAT** : Pour rassurer par rapport à tout ce que l'on dit là, néanmoins la majorité des investissements de ma SOFICA cinéma, mais je pourrais parler des autres SOFICAs aussi, se fait sur des premiers ou seconds films de réalisateur. La très grande majorité se fait sans aucun *cast* connu, au sens où on l'a abordé précédemment. Les films avec des gros castings sont généralement des films de groupe, et c'est assez rare que de tels longs-métrages se retrouvent chez des producteurs et des distributeurs indépendants uniquement.

**Brigitte AKNIN** : Est-ce que le nom des techniciens peut jouer un rôle, au même titre que ceux des acteurs ?

**Serge HAYAT** : Dans mon cas, honnêtement non, parce qu'on ne les connaît pas, par contre ce qu'ils ont fait avant compte beaucoup. À la manière d'un premier film de réalisateur, où l'on peut potentiellement investir, on regarde toujours ses courts-métrages, toujours. On fait ce minimum d'analyse, car il faut bien démarrer quelque part. En général, il y a toujours un dossier très bien fait par le producteur qui détaille toutes les filmographies.

**Daniel DELUME** : Le petit reproche que je peux vous faire, à l'IFCIC également, est que vous ne rencontrez jamais les techniciens.

**Serge HAYAT** : C'est juste.

**Daniel DELUME** : C'est-à-dire que l'on se base sur un CV, et vous pouvez être un chef opérateur de talent, mais qui va exploser les temps de préparation tous les jours sur le plateau, faisant du tournage un enfer. Cela peut aussi être un choix de prendre cette personne talentueuse malgré les risques. J'ai aussi eu le cas d'un film que j'ai terminé sans avoir touché aux « imprévus », et le producteur a fait des *retakes* six mois après, dépensant tous mes « imprévus », l'organisme de crédit m'a accusé d'avoir dépassé le budget du film, d'où mon reproche de ne pas rencontrer les gens, car en tant que directeur, nous avons la vérité du plateau par rapport aux chiffres, sans parler des dépenses qui n'avaient rien à voir avec le film sur le budget, cela arrive, j'ai même eu un film qui rattrapait les dettes du précédent.

**Laurent VALLET** : Pour parler au nom de l'IFCIC, ça nous arrive de rencontrer les techniciens, et en particulier les directeurs de production. En général, ce n'est pas très bon signe effectivement. L'interrupteur reste tout de même le producteur, et si l'on commence à vouloir rencontrer tout le monde, c'est sans fin. Il y a une relation de confiance à établir, car je ne pense pas qu'aujourd'hui la meilleure recommandation pour obtenir un crédit de production auprès de l'IFCIC, ou d'un autre

établissement de crédit soit de les faire se rencontrer avec toute l'équipe technique.

**Daniel DELUME** : Je ne dis pas toute l'équipe technique, 3, mais il y a quelques minutes vous disiez que vous étiez rassuré quand vous voyez certaines personnes tenir certains postes.

**Laurent VALLET** : Bien sûr, il y a une analyse de l'équipe sur le papier, savoir qu'un directeur de production, par exemple, a su auparavant tenir le budget sur tel ou tel film à l'économie serrée, cela rassure. Ce n'est pas non plus parce qu'il y a eu un dépassement sur un film que l'on ne va plus jamais vouloir travailler avec son directeur de production, nous n'avons pas la naïveté de penser que c'est entièrement de sa faute.

**Serge HAYAT** : En ce qui nous concerne, on ne rencontre personne d'autre que le producteur, car c'est notre unique interlocuteur. Comme on le disait lors de la précédente table ronde, je crois que chacun doit rester à sa place. Notre rôle n'est pas d'intervenir dans la gestion du producteur, car il a choisi son équipe technique et lui fait confiance, comme je fais moi-même confiance au producteur.

**Daniel DELUME** : Je suis d'accord, mais j'ai travaillé avec des personnes qui ont déposé 4 fois le bilan et recréé des sociétés derrière. Pour citer des noms, j'ai fait un film produit par Frédéric Mitterrand, où personne n'a été payé, où les congés spectacles ont sauté, et où j'ai été planté de 20 000 francs de frais. Il a recréé une société après, a continué et maintenant tout va bien.

**Serge HAYAT** : Peut-être que vous avez l'exemple de producteurs n'ayant pas payé toute l'équipe du film, mais il y en a aussi qui ne paient jamais les ayants-droits, et il faut y aller avec un couteau entre les dents pour se faire payer les recettes.

**Laurent VALLET** : C'est un métier où effectivement il n'y a pas beaucoup de barrières à l'entrée, et ni au retour.

**Daniel GOUDINEAU** : Je suis d'accord avec Laurent et Serge. Je ne reçois même pas les réalisateurs tant que je n'ai pas dit oui. Le producteur est l'interlocuteur, je sais ce que je pense des techniciens ou du casting, on est informé et nous n'avons pas à intervenir dans ces choix qui appartiennent au producteur et au réalisateur. Je rencontre aussi les techniciens, puisqu'il m'arrive d'aller sur les plateaux des films que je coproduis.

**Danielle GAIN** : Pensez-vous que les producteurs s'autocensurent au niveau du casting en prenant toujours les mêmes ?

**Daniel GOUDINEAU** : Oui, c'est sûr. Ce que je sais surtout, c'est que les auteurs s'autocensurent en nous proposant des scripts qui seront censés plaire aux financeurs. En général, c'est toujours à côté. Ils pensent que l'on cherche des « super-téléfilms », mais on en a déjà plein. Nous cherchons, au contraire, un produit totalement original qui se démarquera du reste. Nous savons bien qu'aujourd'hui dans le cinéma, si on veut réussir, il faut quelque chose qui se démarque, sur les 360 scénarios que je reçois, je dirai qu'il y en a malheureusement 4 ou 5 avec des sujets différents. S'il y a un film qui marche, j'ai 50 scénarios derrière qui arrive sur le même thème, sans parler des gens qui nous vendent un film sur le casting sans nous expliquer de quoi cela parle. Quand on dit que la télévision formate, je

pense qu'elle ne formate pas directement. Il est vrai qu'elle formate dans l'autocensure.

**Danielle GAIN** : À partir du moment où les films sont produits par les chaînes de télévision, cela change beaucoup de choses. J'ai le souvenir de quelqu'un qui m'avait dit qu'il se fichait des entrées en salles du film, que l'important était qu'il soit programmé le dimanche soir et fasse 50 % d'audimat.

**Daniel GOUDINEAU** : C'est vrai, mais comme je le disais, je n'ai personnellement pas comme unique but de fournir l'antenne. On a des cahiers de mission des charges qui disent que l'on doit encourager la création des jeunes auteurs, et de ceux qui sont déjà reconnus. Nous avons d'autres missions que de nourrir simplement l'antenne, et ce n'est effectivement pas le cas de nos collègues du privé, c'est une autre logique, dire après que l'on se fiche des résultats d'un film en salles, car il est destiné à l'antenne, il y a quand même une corrélation de plus en plus forte entre le succès salles et TV. Même s'il y a quelques rares exceptions, mais c'est compliqué de se dire que l'on va mettre à 20 h 30 sur la chaîne, un film qui n'a pas du tout été vu en salles.

**Éric LAGESSE** : Il y a eu une époque où l'on avait tendance à formater les films pour les caser à la télévision, mais aujourd'hui, il y a beaucoup d'exemples et de contre-exemples chaque mercredi. Quand nous sommes distributeurs, on tente de se rassurer en couvrant Paris d'affiches pour un film, alors que parfois celui-ci ne marche quand même absolument pas. Inversement, il y a des films qui sortent sans affichage et qui marchent, ce sont là des vraies réflexions à avoir pour un distributeur. Lorsque l'on sort un Kaurismaki, on se dit qu'il a déjà une notoriété, avec beaucoup de presse derrière et que l'on n'a pas besoin de faire un seul affichage sur le film pour espérer qu'il atteigne son objectif d'entrées en salles (soit 400 000 entrées). Je n'ai pas vu, par exemple, *Les Papas du Dimanche*, mais j'ai vu des affiches partout. C'est Pathé, qui a une force de frappe importante, et pourtant il ne marche absolument pas, c'est cela qui est passionnant dans le cinéma, et c'est pour ça que j'en fais : un film se travaille comme un objet artisanal, dans la dentelle. Chaque film peut nous surprendre. Je peux ainsi sortir un sixième film qui s'appelle  *Ici Bas*, de Jean-Pierre Denis et que je trouve formidable, qui ne va pas marcher, alors qu'un premier film comme *Angèle et Tony*, dont j'ai déjà parlé, va bien fonctionner, ou un deuxième film comme *Tomboy*, à laquelle est dédié la prochaine table ronde, va pouvoir passer les 300 000 entrées, sans une once de casting et avec très peu d'argent. Je trouve admirable qu'une réalisatrice comme Céline Sciamma, qui sort d'un premier long, qui a plutôt bien marché, qui pour son deuxième, soit l'épreuve ultime, décide volontairement de le faire avec le moins d'argent possible. Je ne me rappelle pas que l'on ait fait non plus de l'affichage sur ce film.

**Daniel DELUME** : En conclusion, et pour revenir au sujet du premier film de producteur, je dirai à ceux qui ont envie d'en produire, et qui ont mis en place leur structure deux petits conseils provenant d'un directeur de production. Vous allez peut-être recevoir des scénarios fantastiques, mais ça ne veut pas dire que le réalisateur, ou même le film le sera, lui aussi. Ce sont deux métiers différents et il faut réussir à trouver du talent chez le réalisateur et le scénariste qui veut devenir le réalisateur. Il y a quelques années, il y avait une règle que je trouve juste, qui était mise en place pour les premiers films, et j'ai dû en faire sept ou huit, justement, elle consistait à ce que le producteur fasse au moins un petit court-métrage avec ce réalisateur. Cela permet de se connaître, de voir s'il sait diriger les acteurs, et d'éviter les paniques sur le plateau. J'ai fait des premiers films où le réalisateur découvrait ce qu'était un plateau, le premier jour de tournage, avec quarante personnes qui posent une question toutes les

minutes, et c'était une panique permanente. L'idée est de faire un court-métrage pas très cher avec deux, trois, quatre ou cinq jours de tournage, pas plus. C'est une bonne expérience pour tout le monde, et c'est très peu d'argent pour beaucoup moins de risques artistiques ou économiques.

**Éric LAGESSE** : En tant que distributeur, je suis tout à fait d'accord avec vous, car le passage au court-métrage est effectivement très important. En revanche, c'est rarissime pour moi qu'un très bon script donne un mauvais film, et qu'un mauvais script donne un très bon film.

**Daniel DELUME** : Oui, mais ce que vous ne savez pas, parce que je suis sur le plateau, c'est que certains films peuvent être faits à 75 % par le chef opérateur.

**Éric LAGESSE** : Ou par le monteur, c'est la seule personne que le distributeur voit d'ailleurs beaucoup.

**Serge SIRITZKY** : Messieurs merci, il est malheureusement temps de nous arrêter.

# TABLE RONDE 3 — TECHNICIENS/PRODUCTEURS : UNE HISTOIRE DE COLLABORATION RÉUSSIE

VENDREDI 3 FÉVRIER 2012 — LE FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Serge SIRITZKI**, rédacteur en chef d'Écran Total et **Brigitte AKNIN**.

INTERVENANTS

**Bénédicte COUVREUR**, productrice HOLD UP FILMS, **Christelle BARAS**, directrice de casting.

**Brigitte AKNIN** : Nous continuons à présent avec un cas d'école, *Tomboy*. Nous avons choisi ce film au regard de sa qualité, de son succès et de sa façon d'être produit. Nous avons ainsi invité sa productrice et ses chefs de poste, mais comme nous l'avons dit en matinée, le cinéma est avant tout de l'humain. Tous ses chefs de poste sont actuellement en tournage, et n'ont pas pu faire le déplacement. Je vous demande donc d'applaudir Bénédicte COUVREUR, sa productrice qui viendra donc représenter toute l'équipe du film.

Merci d'être avec nous Bénédicte, ce matin, nous avons une approche assez générale, même si nous avons abordé quelques exemples plus précis, mais avec vous, nous allons rentrer dans le cambouis d'une production. Reprenons dès le début : Qui êtes-vous ? Quel est votre parcours ? Nous allons vous poser les mêmes questions que celles posées aux nouveaux producteurs durant l'étude.

**Bénédicte COUVREUR** : Bonjour à tous, j'ai eu un parcours plutôt classique en termes d'apprentissage des métiers de la production. J'ai fait une fac de sociologie avant une Licence de cinéma. Je suis rentrée à la FEMIS à l'âge de 23 ans, dans le département production. J'y suis resté pendant 3 ans et j'y ai rencontré des scénaristes, des monteurs, des chefs opérateurs et des réalisateurs, avec qui on a des échanges liés à la fabrication des films, je dis toujours que ça m'a permis d'emprunter des raccourcis.

**Brigitte AKNIN** : De faire une école ?

**Bénédicte COUVREUR** : Oui, en tout cas ça m'a permis d'apprendre un peu plus vite, de parler



facilement avec un monteur ou un réalisateur. On était quatre à l'époque, dans le département production, dont Jérôme Dopffer, avec qui j'ai fait mes études. Au sein de l'école, nous avons décidé de commencer à travailler ensemble, car à la FEMIS, il n'y a pas vraiment de rôle de producteur, mais plutôt de directeur de production. Nous avons donc inventé le binôme directeur de production / producteur, par exemple, lors d'un exercice appelé « la fiction en 35 », nous devions faire chacun une direction de production. Nous avons décidé de multiplier le travail en faisant sur un film une fois moi le directeur de production, une fois lui le producteur, et vice-versa sur l'autre film. Jérôme a monté une société appelée Balthazar Productions, qui s'est renommée par la suite Les Productions Balthazar. Quand nous sommes sortis de l'école, j'ai travaillé un an de mon côté, pour faire la production exécutive d'un documentaire, puis il m'a recontacté pour le rejoindre, car il avait trop de travail. Nous avons donc travaillé ainsi ensemble pendant près de 9 ou 10 ans, nous avons produit à deux des courts-métrages, des films pour la télévision, dont un téléfilm pour Arte, et quelques longs-métrages. Parallèlement à cela, j'avais une autre casquette de productrice exécutive pour une autre société de production spécialisée dans le documentaire, que j'ai reprise après, Hold Up Films. Voilà pour mon parcours.

**Brigitte AKNIN :** Vous dites qu'à la FEMIS, vous avez pu comprendre les métiers de la fabrication, ce matin, nous avons vu dans le film, et à travers certains témoignages que ce n'était pas nécessaire pour un producteur, qu'il pouvait laisser cela au directeur de production pour se concentrer sur le financement et l'artistique. Cela vous paraît important d'être proche de l'équipe de fabrication ?

**Bénédicte COUVREUR :** Puisque l'on est dans un cas d'école, je me considère un peu à part, car j'aime bien fabriquer les films.

**Brigitte AKNIN :** Et vous considérez que c'est à part ?

**Bénédicte COUVREUR :** Non, mais c'est-à-dire que je connais des gens qui font le même métier et qui aiment moins cet aspect que moi, par exemple. Ce n'est pas une fin en soi, mais personnellement, j'aime bien comprendre cette fabrication, par exemple, j'ai appris beaucoup d'un échec sur un film où, pour des raisons de santé, je n'avais pas été sur les repérages d'un film qui se tournait très loin, en Province. J'étais en convalescence et je ne pouvais pas beaucoup faire de voiture ou de train. Je suis donc arrivée trois jours avant le tournage, dans un décor, certes sublime, mais il s'agissait d'un film presque sous-financé, et il y avait deux heures et demie de voiture avant de rejoindre la moindre gare TGV. Nous sommes donc arrivés un samedi, l'équipe arrivait le dimanche, et on commençait à tourner le lundi. Le samedi, je me suis dit que ça allait être compliqué. Quand avec mon associé, nous avons voulu relier le plateau cinéma, mais aussi le plateau sur lequel on tournait, il s'est avéré que c'était de la purée de pois. Lorsque nous sommes un peu coincés financièrement, que l'on sait que la dernière semaine de tournage n'est pas couverte par le financement, et qu'elle est pour nous, on se dit que le film doit être réussi afin d'obtenir un peu de visibilité en salles, et pouvoir le vendre à une deuxième fenêtre de diffusion, ce que l'on n'avait pas fait à ce moment-là, et ainsi combler le déficit. Une telle mésaventure ne m'est arrivée qu'une seule fois jusqu'ici, à cause de ces conditions qui ont fait que je n'avais pas pu venir en repérages avant. J'ai dû le payer pendant trois ans, peut-être que c'est plus agréable d'être libéré de ces responsabilités, mais quand nous n'avons pas d'argent, il faut être malin

et trouver des solutions pragmatiques de fabrication. Pour cela, j'ai besoin de savoir comment se fabrique un film.

**Brigitte AKNIN** : Vous avez produit deux films de Céline Sciamma, *La Naissance des Pieuvres*, et *Tomboy*. Avez-vous eu la même fidélité avec l'équipe technique ?

**Bénédicte COUVREUR** : J'aurais bien aimé ! Sur *La Naissance des Pieuvres*, Céline Sciamma n'avait pas de collaborateurs attirés, puisqu'elle n'avait pas fait de courts-métrages. On a décidé ensemble de construire une équipe composée de moitié de gens d'expérience, avec lesquels j'avais déjà travaillé, et d'autres personnes avec qui elle était très désireuse de collaborer, mais qui étaient quasiment à leur première expérience de long-métrage. J'ai passé beaucoup de temps à réfléchir sur le moyen de l'accompagner au mieux, et je lui ai proposé deux chefs opératrices. L'une des deux a donc fait *La Naissance des Pieuvres*, et ensuite *Tomboy*. Sur *Tomboy*, je voulais travailler avec quelqu'un qui s'appelle Pierre André, un ingénieur son de ma promotion que je connais depuis très longtemps, que j'apprécie et avec qui nous avons fait de nombreux courts ou longs-métrages. Il est à présent extrêmement sollicité et il faut lui demander 5 ou 6 mois avant de participer à un film. Comme *Tomboy* s'est créé dans un élan particulier, je l'ai appelé en lui disant que je savais qu'il travaillait, et je lui ai demandé quelqu'un pour le plateau.

**Brigitte AKNIN** : On abordait aussi ce matin ce fantasme de fidélité, alors qu'en réalité c'est très difficile de les obtenir. Les techniciens ne sont pas des gens que l'on met comme ça sur des cases.

**Bénédicte COUVREUR** : Déjà, ce sont des gens qui ont leur propre carrière. Crystel Fournier qui est la chef opératrice, que je connais aussi de la FEMIS.

**Brigitte AKNIN** : Une grande école est un bon moyen dans tous les domaines de se créer aussi du réseau !

**Bénédicte COUVREUR** : Oui, mais après il y a aussi des obligations de travailler avec des élèves de sa promotion avec lesquels on ne s'entend pas du tout. Cela m'est déjà arrivé, en l'occurrence Crystel Fournier prépare actuellement un film, elle est en pleine séance de découpage et n'a pas pu venir. Je voulais aussi parler de la collaboration en amont, dont on ne parle pas souvent, avec la directrice de casting, c'est pourquoi j'avais voulu faire venir Christel Baras.

**Brigitte AKNIN** : Parlez de votre relation alors sur *Tomboy*.

**Bénédicte COUVREUR** : Elle avait fait le casting de *La Naissance des Pieuvres*, et Céline Sciamma l'aime beaucoup, elles sont très proches.

**Brigitte AKNIN** : C'est vous qui les avez présentées ?

**Bénédicte COUVREUR** : Oui.

**Brigitte AKNIN** : Cela fait aussi partie du travail d'un producteur que de faire se présenter des gens qui vont pouvoir s'entendre humainement. C'est lui qui constitue l'équipe sur un tournage.

**Bénédicte COUVREUR** : Tout à fait, même si je n'étais pas sûr qu'elle puisse s'entendre dans ce cas précis. Christel a du caractère et surtout une méthode de travail très particulière, surtout quand il s'agit du casting d'enfants ou d'adolescents. C'est quelqu'un qui vient du « casting sauvage », elle ne va pas chercher pendant 6 mois 600 personnes et en voir 300. Elle arrête très vite quand elle sent que ça ne va pas. Sur *Tomboy*, c'était très particulier, car on avait peu de temps, j'ai fait commencer Christel fin mai, alors que l'on devait tourner l'été. Mais nous n'avions pas d'autres choix et nous ne pouvions pas passer parce que l'on appelle justement le « casting sauvage » : cela prend énormément de temps, il faut intégrer des réseaux, et quand il s'agit des enfants, on peut les voir seulement le mercredi ou le week-end, ce qui ralentit considérablement le processus de recherche. Christel est un bon exemple, car elle a lu une version du script que seule j'avais été amené à lire. Céline Sciamma est passée d'un synopsis à une continuité qui faisait environ 50 pages, et qui est à peu près ce qu'il y a dans le film. Hormis quelques scènes de famille qui ont disparu, la trajectoire du personnage était là. C'était juste après le Festival de Cannes, où j'aurai pu avoir l'occasion de trouver des financeurs, ou des distributeurs, mais je n'avais rien de concret à leur montrer. On parlait de plus sur un petit financement. Nous avons donc cinq semaines à partir de là pour trouver un enfant par rapport à la D.D.A.S.S. Elle m'a dit qu'elle appellerait les agents qu'elle connaissait s'occupant d'enfants, voire d'adolescents, tout en sachant que le rôle était écrit pour un enfant de 10 ans. Christel est de plus très active au sein de l'ARDA, qui est l'Association des directeurs de casting, puisqu'elle en est la Présidente. Ils ont un Intranet et elle dit qu'elle recherche tel profil, même sans vraiment y croire. C'était très clair pour nous que si nous ne trouvions pas cet enfant, on ne reportait pas le film. Céline Sciamma et moi avions très envie de travailler l'été ensemble. Il y avait à la fois l'urgence et l'envie de faire les choses ensemble, sans se dire que si on n'y arrive pas et que l'on ne trouve pas l'enfant, on le ferait l'été prochain. Je pense que ça a été le moteur de cette façon de faire très rapide, en se disant : « c'est maintenant ou jamais ».

C'était un challenge aussi bien pour nous que pour Christel de trouver vite un enfant issu d'une agence, ce en quoi elle ne croit pas du tout.

**Brigitte AKNIN** : Éric LAGESSE, votre distributeur, disait ce matin qu'il avait été très étonné de cette collaboration très réussie entre vous et vos chefs de poste, mais aussi avec le distributeur. Il était surpris qu'après la notoriété de *La Naissance des Pieuvres*, vous soyez revenue avec un autre petit film, à l'économie légère. Parlez-nous de votre vision en tant que producteur de ce film, peut-être encore plus petit qui succède au succès de *La Naissance des Pieuvres*.

**Bénédicte COUVREUR** : En ce qui me concerne, après *La Naissance des Pieuvres*, j'ai déjà sorti un autre film qui n'a pas du tout été un même succès, ce qui fait un peu relativiser. Effectivement, *La Naissance des Pieuvres* est un succès critique, et à l'international puisque c'est un premier film qui s'est bien vendu, mais ce n'est pas non plus un succès salles phénoménal. Céline Sciamma a de son côté été extrêmement sollicitée et courtisée, on lui a proposé plein de projets et elle se donnait le temps de réfléchir à ce qu'elle voulait faire. Elle a écrit pour la télévision, car c'est ce qu'elle voulait faire depuis longtemps, et a été consultante sur une série. Au fur et à mesure, elle a intégré l'équipe

d'écriture et au bout d'un moment, a estimé qu'elle était arrivée au bout de cette aventure et est passée à autre chose. C'était en décembre 2009, et depuis *La Naissance des Pieuvres*, nous avons un dialogue très régulier sur ce que chacune de nous avons envie de faire, et sur l'évolution de l'exploitation des films, comment un premier ou deuxième film chemine-t-il de nos jours en France, par exemple. Ainsi, et pendant longtemps, elle ne s'est pas posé la question : « Qu'est-ce que je veux faire ? », à propos de son deuxième film, mais plutôt : « Qu'est-ce que je ne veux pas faire ? ». Après une écriture longue pour la télévision, où il y a beaucoup d'allers-retours entre le producteur, la chaîne et les différents auteurs, je crois qu'elle était un peu fatiguée de tout cela, et qu'elle avait envie d'une autre méthode de travail. Elle m'a parlé d'une idée, à tourner l'été et on s'est dit que l'on pourrait le faire pour la télévision. Il s'est avéré que c'était une mauvaise piste, et on s'est dit que si nous voulons le tourner sans être trop dépendant de l'argent.

**Brigitte AKNIN** : Qu'est-ce que ça veut dire exactement dans votre cas, de ne pas être trop dépendant de l'argent ?

**Bénédicte COUVREUR** : C'est d'avoir un film à angles variables, c'est-à-dire qu'il aurait pu être fabricable au pire à 500 000 euros, dans des conditions un peu extrêmes, pas de frais généraux, pas de salaire producteur et une équipe pas très bien payée, mais c'est comme ça que j'ai commencé mon métier.

**Brigitte AKNIN** : Comment se passe la négociation dans ces cas-là avec l'équipe technique ? Nous avons vu ce matin que ce qui est très important est le rapport de confiance, la transparence, comment aborder vous dans votre cas une telle négociation ? Je vous avoue que l'on a aussi parlé de suspicion : il est difficile pour un technicien d'entendre parler de négociations, quand il voit arriver 15 secrétaires qui sont en train de taper son contrat. Pour faire court, nous savons que la première variable d'ajustement sur un budget est le salaire des techniciens.

**Bénédicte COUVREUR** : Je vais repartir de là où je viens, car c'est très important pour le comprendre. Nous nous sommes dit que l'on voulait que le film soit faisable. Nous avons délimité un terrain de jeu où l'on va pouvoir travailler et fabriquer le film. Comme j'ai fabriqué précédemment *La Naissance des Pieuvres*, je sais comment Céline Sciamma travaille. Lorsque je dis que je l'ai fabriqué, je l'ai produit, mais j'en ai aussi fait la direction de production. Pendant l'écriture de *Tomboy*, on s'est donné une sorte de cahier des charges mutuel, pour pouvoir le faire tout en étant à l'aise. On s'est ainsi immédiatement imposé de tourner dans peu de décors. S'il y a moins de décors, c'est déjà plus simple de fabriquer le film. Je ne lui ai pas non plus imposé cela dans son écriture. C'était comme un jeu pour elle.

**Brigitte AKNIN** : Un jeu d'intégrer les contraintes économiques dans son écriture ?

**Bénédicte COUVREUR** : Dans le cas de ce film uniquement, et cela nous amusait de tricoter ce projet, nous avons aussi pensé à une adéquation en fonction du financement possible que je pourrais obtenir, tout en sachant que j'avais au minimum deux mois, entre le moment où je l'ai fait lire pour la première fois à Éric LAGESSE, et le début du tournage, ce qui est très peu. Le fait de tourner avec des enfants en

autre, ne revient pas très cher, ce qui est cher, c'est de respecter la loi vis-à-vis d'eux, et cela nous l'avons fait.

**Brigitte AKNIN** : Pourquoi est-ce que c'est cher ?

**Bénédicte COUVREUR** : Par exemple, la petite dans *Tomboy* a six ans (*la petite sœur de Laure dans le film, interprété par Malonn Lévana, NDLR*) et un enfant ne peut tourner que quatre heures par jour. Malonn venait ainsi deux heures le matin et deux heures l'après-midi, et elle avait une espèce de petite loge. En ce qui concerne Zoé (*Zoé Héran qui interprète Laure, le rôle principal, NDLR*), à partir de 12 ans, c'est six heures par jour. J'aurais pu dire à Christel Baras de trouver une fille qui a 14 ans, mais qui en fait 12, par exemple, mais ça aurait été délicat de le faire en si peu de temps. En l'occurrence, le choix de Zoé nous a facilité la tâche, puisqu'elle a un petit retard de croissance. Après c'est aussi une continuité, Céline est consciente que faire un scénario de 120 pages en quatre semaines est impossible. Notre film était donc court et nous l'avons fait minuter par plusieurs personnes, car nous n'avions pas de scripte (moi-même, une première assistante et une amie scripte qui ne pouvait pas participer au film). Il a alors été minuté à 1 heure et 15 minutes, au final, il dure 1 heure et 24 minutes.

**Brigitte AKNIN** : Si l'on revient à la négociation avec les techniciens, vous ne leur dites pas au début ?

**Bénédicte COUVREUR** : Si, je leur dis tout de suite.

**Brigitte AKNIN** : Est-ce que c'est le directeur de production qui va chiffrer, ou est-ce que c'est vous ?

**Bénédicte COUVREUR** : C'est moi, que cela soit sur ce film ou sur un autre, je fais toujours deux choses, toute seule. Je fais un devis très en amont, un petit minutage et un petit dépouillement de manière très brève, et pas aussi précise que ceux d'un premier assistant ou d'une scripte. Cela me prend du temps, mais je considère que c'est suffisamment important, ne serait-ce que pour savoir combien d'argent je vais aller chercher.

**Brigitte AKNIN** : C'est ce que l'on apprend à la FEMIS, par exemple ?

**Bénédicte COUVREUR** : J'ai eu la chance d'apprendre cela à la FEMIS en effet, en deuxième ou troisième année, nous avons fait un vrai travail concernant que les élèves en production avec un premier assistant. Nous avons passé quinze jours avec lui sur le dépouillement d'un long-métrage, j'en ai gardé quelques traces on va dire, et après, nous avons un module d'environ trois mois, encadré par un directeur de production avec lequel on travaille uniquement sur des cas pratiques de courts ou de longs-métrages. On regarde les différences entre les films tournés en studio ou non, on visite des laboratoires, etc.

**Brigitte AKNIN** : Cette connaissance globale vous paraît-elle importante pour exercer votre métier ? Car nous avons pu voir ce matin que des gens arrivaient directement dans la production, sans être vraiment cinéphiles, mais en étant des bons financiers.

**Bénédicte COUVREUR** : Cela dépend de ce que vous voulez faire, et comment vous voulez produire les films. Je ne dis pas qu'il faut savoir tout cela, on peut très bien produire sans, mais j'aime bien faire comme cela.

**Brigitte AKNIN** : C'est une des raisons pour lesquelles vous faites ce métier ?

**Bénédicte COUVREUR** : Tout à fait, et surtout c'est une raison pour laquelle j'ai décidé, il y a quelques années, de travailler seule. J'aime bien un peu tout faire, par exemple, j'ai dit non à un projet que j'aime beaucoup, parce que je sais que sinon, je vais devoir me démultiplier et m'écarteler. J'espère que je vais pouvoir mener à bien les trois projets que j'ai en ce moment, mais si j'avais accepté, j'aurais dû déléguer plus mes tâches, et cela m'intéresse déjà moins comme façon de faire, près c'est très particulier et je ne prêche que pour moi ici.

**Brigitte AKNIN** : Oui, mais on a vu en même temps depuis ce matin, qu'il y avait plein de façons de faire.

**Bénédicte COUVREUR** : Pour revenir aux négociations avec les chefs de poste, nous avons un scénario qui faisait 70 pages, à tourner avec des enfants absolument l'été, avant la rentrée en septembre. Je conçois l'équipe et avec Céline, nous avons fait le pari de ne pas prendre de script, car nous n'en aurons pas besoin. J'en parle ensuite avec Crystel Fournier, la chef opératrice qui me donne son accord. Quand j'ai engagé la première assistante-réalisatrice, je lui ai dit que je ne pensais pas avoir besoin d'un second assistant parce qu'il y a à peu près douze jours de tournage dans l'appartement, quatre ou cinq jours dans la forêt, et quelques extérieurs périphériques à l'immeuble. Je me dis qu'à la limite, je prendrai un renfort pour les extérieurs, et lorsqu'il y a beaucoup d'enfants, e sais que l'on sera sur un petit plateau, et que ce n'est pas nécessaire d'être trop nombreux. La logique est qu'il y a peu de jours, peu de monde et je le dis aux gens que j'engage. Le film est minuté à 1 h 15 pour quatre semaines de tournage, donc je leur explique que l'effort à fournir ne sera pas comparable à celui d'un tournage de dix semaines. Je leur explique que le financement du film coûte 600 000 euros, mais que je n'ai que 525 000. Je les préviens qu'ils seront donc moins payés, mais je leur dis que je suis malgré tout accessible à deux guichets : la région Ile-De-France et une chaîne de télévision, dont on attendait le comité de septembre. Si j'ai un guichet, je peux alors augmenter leur salaire un peu plus et si j'ai les deux, ils seront payés au tarif syndical. J'ai procédé ainsi individuellement, puisqu'il n'y a pas eu de chefs décorateur sur ce film, qui négocie en général pour l'ensemble de la masse salariale. Il y a eu un décorateur et il était encore plus drastique que moi : je prévois une semaine de peinture et une semaine d'ensembliser avant qu'il m'annonce qu'il s'occuperait de tout. Trouver des gens comme cela, qui sont dans la même approche que vous sur le film, fait aussi partie du travail.

**Brigitte AKNIN** : Donc si l'argent arrive, vous redonnez ?

**Bénédicte COUVREUR** : Oui, mais il s'agit là d'un engagement moral, je n'ai rien signé.

**Brigitte AKNIN** : Vous faites partie de ces gens qui sont sur les tournages ?

**Bénédicte COUVREUR :** Quand il n'y a pas d'argent comme dans ce cas, vous avez intérêt à y être, j'ai pris quand même une directrice de production. C'était plus simple pour le coup à fabriquer que *La Naissance des Pieuvres*, mais je n'avais pas le temps de tout faire, notamment en ce qui concerne la finalisation du financement. J'ai pris quelqu'un que je connaissais très bien, avec qui j'ai fait des courts-métrages, et que j'ai fait rentrer comme régisseur général pour la première fois sur un téléfilm. Cette personne a fait sa vie et est devenue directrice de production de son côté, puis je l'ai appelé fin juin pour m'aider.

**Brigitte AKNIN :** Plus on avance en expérience, plus un producteur connaît de techniciens (il a travaillé avec, ou en a entendu parler), pensez-vous qu'il y a un renvoi d'ascenseur, demander, par exemple, à un technicien de faire un petit film en lui promettant derrière de le prendre pour un film à plus gros budget ? Est-ce que cette conversation un peu secrète existe vraiment entre techniciens et producteurs ?

**Bénédicte COUVREUR :** Je ne sais pas si c'est secret, ce sont des relations de travail, et parfois d'amitié, par exemple, j'ai fait un documentaire dont il fallait monter une version assez courte pour la télévision. Une monteuse que je connais bien l'a montée durant 16 semaines, mais le réalisateur n'a pas été content de cette version. Il veut tourner de nouveaux plans pour l'améliorer, sous la forme d'une version longue. Je lui dis d'accord et je prends sur mes fonds propres pour payer les salaires. La version courte était financée par la télévision, mais pas ces rajouts de la version longue, que ce film arrive à avoir une existence en festival ou non, peu importe, il veut le faire. J'ai dit aux techniciens que je les payais moi-même pour tourner de nouveau, mais beaucoup moins que lorsqu'ils ont travaillé sur la version financée, un peu avant. Après, ils ne sont pas obligés d'accepter, mais c'est comme cela que je leur propose les choses.

**Brigitte AKNIN :** À la question : « comment vivez-vous votre collaboration avec les techniciens », présente dans nos questionnaires envoyés aux nouveaux producteurs, que répondriez-vous ? Ce sont de vrais collaborateurs, ou vous en êtes juste le simple patron ? Beaucoup de producteurs nous ont répondu être avant le patron qui cristallise tous les reproches.

**Bénédicte COUVREUR :** Ce n'est pas faux en effet, de fait, vous restez l'employeur, vous êtes responsables des cotisations salariales à payer à l'URSSAF, devez rendre des comptes en cas de contrôle, etc. Tout cela est vrai en effet, après il y a des collaborations plus ou moins heureuses ou infructueuses. Il est vrai que c'est un chemin difficile de trouver le bon rapport avec les techniciens.

**Brigitte AKNIN :** Ces collaborations heureuses ou malheureuses sont-elles liées au salaire ?

**Bénédicte COUVREUR :** En général oui, si vous êtes sur un film où les gens sont à -20 % du tarif syndical, mais les heures supplémentaires ne vont pas être payées, il est vrai qu'au bout d'un moment, même si c'est un accord de gré à gré, et même si le réalisateur fait tout pour ne pas dépasser le temps, les techniciens peuvent être mécontents.

**Brigitte AKNIN :** On peut dire qu'un producteur bâtit quelque part sa carrière sur les films, malgré

leurs entrées, ils rentrent dans son catalogue. Un réalisateur lui peut avoir accès à certains guichets, grâce à la notoriété de précédents succès. Qu'en est-il selon vous des techniciens ? Comment peuvent-ils capitaliser, ou bénéficier du fait qu'ils ont accepté un moment donné de rentrer dans l'effort ?

**Bénédicte COUVREUR** : Je ne vois personnellement pas les choses comme cela, quand vous êtes producteur ou réalisateur, si vous faites un insuccès artistique ou commercial, vous avez tout de même beaucoup de mal à convaincre par la suite vos partenaires. Un technicien n'est jamais jugé sur le succès artistique ou commercial de ses films, mais plutôt directement sur son travail. Nous ne sommes pas du tout sur la même grille, je connais beaucoup de techniciens, avec qui j'étais à l'école notamment, et je n'en ai pas vu ne plus jamais être sollicité, car ils avaient fait un film qui n'avait pas marché. Je ne peux pas en dire autant d'un réalisateur, il y a une part de risque qui n'est pas du tout la même.



# TABLE RONDE 4 — TECHNICIENS/PRODUCTEURS : QU'ATTEND-ON L'UN DE L'AUTRE

VENDREDI 3 FÉVRIER 2012 — LE FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Serge SIRITZKI**, rédacteur en chef d'Écran Total et **Brigitte AKNIN**.

## INTERVENANTS

**Marie MASMONTEIL**, productrice ELZÉVIR FILMS, **Marc-Benoit CRÉANCIER**, producteur EASY TIGER, **Ève MACHUEL**, productrice exécutive NORD OUEST PRODUCTION, **Anne SEIBEL**, chef décoratrice, **Mathilde MUYARD**, chef monteuse, **François DE MORANT**, ingénieur du son.

**Brigitte AKNIN** : Je vais demander à nos amis de la quatrième table ronde de nous rejoindre. Ève MACHUEL de Nord-Ouest Production, qui est le binôme de Christophe ROSSIGNON que nous avons vu ce matin dans le film *Paroles de producteurs*. Mathilde MUYARD, monteuse qui a notamment collaboré avec Pascale Ferran, sur *Lady Chatterley*, ou plus récemment qui a monté *Sports de Filles*. Anne SEIBEL, qui nous apporte un peu d'Amérique, diplômée de l'École Spéciale d'Architecture de Paris, elle a travaillé au sein de l'équipe de Serge Douy avant de collaborer avec Clint Eastwood ou Woody Allen sur *Midnight in Paris*, pour lequel elle a reçu une nomination aux Oscars. Elle dirige depuis peu le département décor de la FEMIS. Ève MACHUEL est venue accompagnée d'un directeur de la photographie, Antoine ROCH, mais il a aussi une double casquette de producteur, puisqu'il a produit de nombreux courts-métrages, tout en assurant l'image de films comme *La Parenthèse Enchantée*, *L'âge de Raison* ou *Jeux d'Enfants*. C'est depuis 2002 que vous vous êtes lancés dans la production ?

**Antoine ROCH** : En fait, j'ai toujours eu une société de production, une première appelée Persona Films, avec laquelle j'ai aussi produit quatre longs-métrages, dont *Un Frère*, de Sylvie Verheyde, pour lequel Emma de Caunes a obtenu son César du Meilleur Espoir féminin. J'ai donc toujours fait un peu les deux.

**Brigitte AKNIN** : D'accord, merci donc à tous d'être venu. Je vais commencer avec Mathilde MUYARD en lui posant la question qui est aussi l'énoncé de cette table ronde : qu'attendez-vous en tant que technicien des producteurs ?

**Mathilde MUYARD** : Avant tout, chaque film est un cas particulier, donc je ne vais pas partir d'un exemple trop précis, et je pense qu'il faut aborder la question sous un angle général. Je peux commencer en vous disant que ce que j'attends avant tout d'un producteur est qu'il soit un vrai interlocuteur lors du montage. Ce n'est malheureusement pas toujours le cas, et c'est d'autant plus important au moment du montage, car on est en petit comité avec le réalisateur, et de plus en plus rarement avec un assistant présent du début à la fin. Le regard du producteur sur le film aux premières projections a une vraie valeur pour nous, en tant que monteur. Je constate que malheureusement, c'est quelque chose que beaucoup de producteurs ne savent pas partager, ne savent pas faire. Il peut y avoir plein de raisons différentes à cela, mais je pense qu'il y a une vraie méconnaissance de notre métier, de ce que l'on fait précisément dans une salle de montage. C'est assez dommageable.

**Brigitte AKNIN** : On a vu dans l'enquête que j'ai dévoilé ce matin que cette méconnaissance existe en effet, mais si vous avez, par exemple, un directeur de production qui serait le vrai interlocuteur à la place, cela est-il si gênant ?

**Mathilde MUYARD** : Ce n'est pas du tout la même chose au niveau du montage, et généralement, un directeur de production n'est plus du tout là après le tournage. Une fois qu'il a bouclé son budget, son travail est fini hormis dans quelques cas. Parfois, il y a des directeurs de post-production, mais il s'agit d'autre chose, dans les deux cas, ce ne sont pas des interlocuteurs artistiques, qui sont dans l'origine du projet depuis le début et partenaire du réalisateur. Ils peuvent être des interlocuteurs économiques, mais ce n'est pas ce dont je parle ici. Pour raconter une anecdote qu'il m'est arrivé avec un producteur parfaitement respectable, à l'issue d'une projection de montage, on parle du film, il avait un souci sur un plan qu'il n'aimait pas, et qu'il trouvait inutile. Il nous demande donc de façon peut-être un peu expéditive de l'enlever, plus tard, il demande un DVD du montage, et quelques jours après revient en salle de montage pour me dire que sans ce fameux plan, le raccord marche bien. C'est assez fascinant, car cela montre la méconnaissance de ce que l'on fait en montage. Si je suis là pour m'assurer que les raccords, je dois être trop bien payée.

**Brigitte AKNIN** : Vous pensez que le numérique a accentué cet état de fait ?

**Mathilde MUYARD** : Bien sûr, ce qui est étrange c'est que des tas de gens pensent qu'ils savent monter à cause de iMovie, Final Cut, etc., alors qu'avant, le montage était quelque chose de plus mystérieux avec ces pellicules, ces machines qui faisaient assez peur. J'ai le sentiment qu'inversement les producteurs connaissent moins bien le montage qu'avant. Lorsque quelqu'un comme le producteur que je viens de citer, et qui est loin d'être un débutant vous dit ça, ça fait froid dans le dos. Cela mine la relation que l'on a avec le producteur. Si nous n'avons pas une relation d'estime réciproque et de confiance, cela se répercute à tous les niveaux.

**Brigitte AKNIN** : Ce matin, je faisais référence au débat que Les Monteurs Associés ont organisé cet été sur l'exploitation de la machine désirante, c'est-à-dire comment un moment donné, votre désir en tant que chef de poste de faire un film, peut d'une manière assez perverse se retourner contre vous. Plus vous avez envie de faire le film, plus cela donne au producteur la possibilité de négocier avec vous. Est-ce que ça vous parle ?

**Mathilde MUYARD** : Oui, j'ai personnellement l'impression d'être tout le temps dans ces dilemmes-là. Je fais pas mal de films qui sont ce que l'on appelle des films d'auteur, et en général, il n'y a pas assez de sous pour les faire. On me demande donc de faire des efforts de salaire, que j'accepte ou non selon les cas.

**Brigitte AKNIN** : Qu'est-ce qui fait que vous acceptez ou que vous refusez ?

**Mathilde MUYARD** : Suivant mon désir pour le film, un point c'est tout, là où cela devient pervers, c'est que cela devrait aussi être à l'un de mon rapport avec le producteur, de ma confiance en sa façon de gérer et produire le film, de sa transparence.

**Brigitte AKNIN** : Qu'il n'y ait pas de suspicions ? C'est-à-dire est-ce qu'il a été chercher tous les financements ?

**Mathilde MUYARD** : Chercher tous les financements, oui c'est une question, mais surtout, est-ce qu'il me dit la vérité ? On ne peut pas avoir de preuves pour cela, c'est quelque chose qui s'établit grâce à la confiance. On n'a jamais accès aux devis par exemple, enfin cela ne m'est jamais arrivé.

**Brigitte AKNIN** : Vous aimeriez y avoir accès ?

**Mathilde MUYARD** : Oui.

**Brigitte AKNIN** : Bénédicte COUVREUR, vous imagineriez donner accès aux devis ?

**Bénédicte COUVREUR** : Je pourrais le faire sur les films que j'ai faits, mais après je comprends très bien qu'il y a des gens qui n'ont pas envie. Parce qu'après il y a effectivement des secrets de rémunération, notamment sur la rémunération artistique. Personnellement, je le fais systématiquement avec les réalisateurs avec lesquels je travaille, qu'on soit proches ou non. Je le fais parce que c'est important de voir cela ensemble, pour prendre des décisions liées à la fabrication. C'est un rapport de confiance que le producteur doit établir avec le réalisateur, en justifiant certains coûts et certains choix impossibles à mener à bien. Il me semble important que les auteurs participent à ce processus, par exemple, Patricia Mazuy (*réalisatrice de Sports de Filles, NDLR*) a très bien compris la fabrication des films, et c'est ce qui lui permet d'ailleurs de faire *Sports de Filles* avec l'argent qu'elle a.

**Brigitte AKNIN** : François DE MORANT nous a rejoints, vous êtes ingénieur du son et président de l'AFSI. Est-ce que vous pouvez nous dire deux mots votre parcours et réagir aux propos qui sont tenus ?

**François DE MORANT** : Bonjour, j'exerce le métier de prise de son depuis 35 ans. J'ai fait des choses assez variées en commençant à la télévision, pour des reportages d'actualité, avant de faire du documentaire. J'ai essayé ensuite de mener de front une carrière qui me permette de faire du son à la fois dans le documentaire, et dans la fiction, puisque selon moi ce sont deux méthodes bien différentes, mais tout à fait complémentaires, important quelque chose à l'autre. Évidemment, cela s'est un peu gâté ces dernières années puisqu'avec la nouvelle technologie, l'ingénieur du son a été remplacé par le micro de la caméra. C'est un manque à gagner de travail conséquent, ces derniers temps, je me concentre donc sur la fiction, téléfilms, séries TV ou long-métrage. Mon dernier projet en date est justement un film bien financé, *Bienvenue à Bord*, puisqu'il s'agit d'un long-métrage tourné sur un bateau avec un casting *bankable*, comme on l'a dit ce matin, mais j'ai aussi fait des premiers films comme *Le Temps de la Kermesse est Terminé*, qui s'est tourné au Maroc en équipe réduite.

**Brigitte AKNIN** : Alors comment cela se passe de tourner un film cher sur un paquebot ?

**François DE MORANT** : Ce que je peux dire au bout de 35 années d'exercice dans la profession, c'est que je n'ai jamais rencontré un producteur ou un directeur de production me disant qu'il avait beaucoup trop d'argent, qu'il ne savait pas quoi en faire, et que je pouvais demander le salaire que je voulais ! J'ai toujours entendu : « je n'ai pas assez d'argent pour faire le film ».

**Brigitte AKNIN** : Même sur un gros film ?

**François DE MORANT** : Même sur les gros films où généralement on entend que l'acteur principal a été un peu trop gourmand. On peut arrêter d'employer le terme « crise », c'est presque la normalité de la situation.

**Brigitte AKNIN** : Ce n'est pas nouveau ?

**François DE MORANT** : Non, ça a toujours existé et la variable d'ajustement première a toujours été le salaire des techniciens. Depuis que je travaille, j'ai toujours été confronté à une discussion sur les salaires au moment de mon engagement sur un film.

**Brigitte AKNIN** : Comment se passent ces discussions ? Comment les vivez-vous par rapport à ces suspensions que vous pouvez entretenir vis-à-vis des producteurs, et comment pouvez-vous leur tenir tête ?

**François DE MORANT** : La problématique qui fausse les rapports, c'est la confiance.

**Brigitte AKNIN** : On l'entend depuis ce matin, je crois que c'est le mot de la journée.

**François DE MORANT** : Absolument, toute la différence se fait là-dessus. Ce qui fausse les rapports, et je parle d'expérience, c'est que deux fois sur trois, on se rend compte que ce que l'on nous a raconté était faux, c'est-à-dire que l'on vous négocie parfois un salaire à la baisse, avant de vous apercevoir

qu'un autre collègue n'a pas subi tout à fait la même baisse. Parfois un autre va même être inversement au-dessus du tarif syndical, cela m'est déjà arrivé sur un film où j'étais à -20 %, et j'ai appris que le chef opérateur était à + 30 %. Un moment donné, la perte de confiance arrive forcément en jeu.

**Brigitte AKNIN** : Vous vous rendez compte de ces inégalités pendant ou après le tournage ?

**François DE MORANT** : Pendant le tournage, parce que l'on se parle, cela peut évidemment entraîner une dégradation des rapports humains, ce qui peut être préjudiciable au film, mais il ne faut pas oublier malgré tout que l'objectif est de faire un film. Nous sommes tous là pour faire le film que veulent le réalisateur et le producteur, nous sommes engagés à cette fin, et ma satisfaction à la fin d'un tournage est lorsque j'entends dire le réalisateur et le producteur qu'ils sont contents du travail fait tous ensemble. C'est comme cela que je considère mon travail et ma fonction, ce qui fait débat actuellement c'est aussi qu'il est considéré que les techniciens sont trop payés pour ce qu'ils font, pour le dire en mettant les pieds dans le plat, cela ne va pas vraiment dans le sens de la confiance, du respect du travail d'autrui, et surtout du respect de l'expérience. Nous sommes quand même un des rares métiers où l'expérience ne sert à rien : vous n'avez aucune augmentation de salaire par rapport à cette valeur, mais vous allez peut-être pouvoir travailler un peu plus grâce à votre CV bien garni, et votre prix qui est le même qu'un technicien débutant. Si on arrive à un climat de confiance, la donne est totalement changée, mais cela veut donc dire que tout le monde doit jouer le jeu et qu'il n'y ait pas des négociations en sous-main, où chacun de son côté refait les salaires à sa façon durant le tournage, mais force est de constater que c'est majoritairement ce qui arrive.

**Brigitte AKNIN** : Merci beaucoup. Anne, quel est votre regard sur ce qui vient d'être dit en tant que chef décoratrice qui a aussi eu des expériences à l'étranger ?

**Anne SEIBEL** : Je suis un peu d'accord avec François DE MORANT sur le rapport de confiance que l'on doit établir entre les producteurs et nous, les décorateurs. Je dois avouer que j'ai été un peu privilégiée depuis mes débuts dans la mesure où je n'ai pas eu de gros soucis avec les producteurs en général. Sur les films que j'ai faits comme chef décorateur, il y en a un que j'ai fait en Inde, et il est évident que les tarifs n'y sont pas les mêmes, même si le producteur était américain, les conditions de tournage et l'équipe étaient indiennes. Je n'ai pas pu, bien sûr, demander le même salaire que celui que j'aurais pu demander en France, mais j'ai quand même réussi à avoir un salaire très correct sur un film de seulement deux millions de dollars, ce qui est très peu par rapport aux autres films que j'ai pu faire. Ensuite, par rapport à mon expérience sur le film de Woody Allen, j'ai travaillé avec un jeune producteur français talentueux, Raphaël Benoiel de Firststep. Je le connaissais depuis longtemps, mais je n'avais jamais réellement travaillé avec lui. Il s'est établi dès le départ cette relation de confiance et de transparence dont vous parlez. Je n'ai pas voulu regarder tout le budget du film, ce qui m'intéressait, c'était la partie décor. Quand j'ai fait le casting, on m'a tout de suite prévenu que le film ne dépasserait pas les 10 millions de dollars, puisque Woody Allen ne va jamais au-dessus en général. Il n'y aurait donc pas de construction en studio, pas d'effets de CGI (*Computer-Generated Imagery, ndlr*), etc. Le but était de faire malgré les possibilités financières de Raphaël Benoiel, le meilleur film possible. Nous avons tenu ce dialogue dès le départ, je lui ai fait un devis pour lui demander si c'était possible de faire

comme je commençais à l'imaginer. J'ai pour principe de ne pas baisser les salaires de qui que ce soit dans l'équipe décoration, et ils ont tous été payés au minimum syndical. C'était même du + 10 % ou + 20 % lors du tournage, où il y avait beaucoup de nuits. Chacun a fait un effort dans une bonne entente, Raphaël Benoliel a de son côté cherché des solutions pour ramener de plus en plus d'argent. Tout s'est donc passé d'une manière harmonieuse et transparente. La transparence est vraiment essentielle, il m'est, par exemple, arrivé sur un morceau de film étranger tourné en France d'avoir 50 000 euros pour faire le dressing, et en fait vous vous apercevez qu'il avait le double.

**Brigitte AKNIN** : Mais comment saviez-vous cela ?

**Anne SEIBEL** : Il faut d'abord comprendre que sur un film américain, vous êtes art director ou supervising art director, c'est-à-dire vous êtes le chef décorateur français, mais il y a un directeur artistique américain. À un moment vous pensez avoir explosé votre budget, même en faisant très attention, et en calculant jour après jour, car 50 000 euros ne sont pas suffisants. Vous allez donc voir le directeur artistique, et l'ensembliez pour leur dire que le budget est dépassé et qu'il faut en redemander. Là, ils m'ont demandé pourquoi je dépasserais puisque j'ai 100 000 euros. Je me suis rendu compte que l'on ne m'avait pas tout dit.

**Brigitte AKNIN** : S'il y a bien quelque chose à retenir pour ceux qui veulent devenir producteurs, vous avez intérêt à tout dire, car tout se sait à un moment donné !

**Anne SEIBEL** : Tout à fait, avec Raphaël Benoliel, cela ne se passe pas comme cela, et tout est très transparent. Je ne me rends pas compte par rapport aux films français, et vous allez peut-être trouver cela énorme, car je devais reproduire trois époques différentes dans *Midnight In Paris*, contemporain, puis 1900 et 1920, mais j'avais 700 000 euros charges comprises. Cela vient aussi du fait que plutôt d'avoir une énorme équipe de gens sous-payés, j'ai préféré prendre une petite équipe avec un seul premier assistant art director, avec une personne totalement dédiée aux comptes du film et aux salaires qui a permis de vérifier précisément chaque jour, où on en était et de rentrer entièrement dans le budget à la fin du film.

**Brigitte AKNIN** : Dans la formation à la FEMIS, est-ce que le rapport à la production est traité ?

**Anne SEIBEL** : Je ne suis pas très ancienne encore dans l'école, mais oui. Dans l'exercice de long-métrage que j'ai coaché, il y avait une mini-équipe avec chaque poste dont le producteur.

**Brigitte AKNIN** : Nous avons justement la chance d'avoir la directrice adjointe des études de la FEMIS, Isabelle PRAGIER parmi nous. Est-ce que dans les différents cursus de techniciens à la FEMIS, on aborde les rapports avec le producteur ?

**Isabelle PRAGIER** : Le producteur est dans chaque grand exercice et a un rôle dans chaque film produit à la FEMIS. En décor, il y a même un travail spécifique qui est fait entre les étudiants en production, et ceux en décor autour du devis décor. Le devis décor paraît toujours étrange pour les producteurs, et justement, on fait en sorte qu'ils puissent appréhender cela ensemble.

**Anne SEIBEL** : Quelques fois, on s'aperçoit que les producteurs ne savent absolument pas comment fonctionne le département décor. C'est un peu difficile pour eux d'accepter que l'on ait des grosses factures qui arrivent. En même temps, c'est nécessaire, et il m'est arrivé une seule fois de voir le producteur du film venir en studio et observer. C'était sur *Marie-Antoinette*, où Ross Katzest venu à Bry-sur-Marne pour faire le tour des ateliers pour voir ce que l'on faisait.

**Brigitte AKNIN** : On va demander maintenant à Ève MACHUEL de réagir. C'est formidable de l'avoir avec nous parce qu'elle va parler en tant que productrice exécutive, de son rapport à elle, mais aussi celui de Christophe ROSSIGNON à l'équipe technique. Elle va aussi pouvoir nous parler de Philippe LIORET, puisque vous avez travaillé avec lui. Vous couvrez donc plein de champs de notre colloque.

**Ève MACHUEL** : Je voudrais commencer en reparlant de cette confiance essentielle. Pour moi, elle vient par le dialogue, à partir du moment où les gens arrivent à se parler, à comprendre les problématiques de chacun, la confiance peut s'établir dès que chacun écoute l'autre. Est-ce que l'on peut faire lire un devis aux techniciens ? Oui, pourquoi pas, mais il faut aussi l'expliquer, car c'est très technique un devis. La transparence, pourquoi pas, mais il faut toute l'explication qui va avec. Un auteur, un réalisateur ou un producteur peut prendre ce temps pour établir un dialogue, comprendre les problématiques et expliquer les choses, mais si on ne l'a pas, ce n'est pas forcément une bonne chose que de donner un devis à lire, puisqu'il faut pouvoir le comprendre.

**Brigitte AKNIN** : Vous êtes un peu là pour compenser ce que Christophe ROSSIGNON assume vis-à-vis des techniciens ? C'est-à-dire un rapport certes respectueux envers eux, mais qui n'est clairement pas ce qui l'intéresse le plus dans son travail. On a entendu que c'était important que le producteur soit présent, et est-ce que vous êtes considérée sur les tournages comme telle, puisque vous êtes un peu son bras droit ?

**Ève MACHUEL** : Oui d'une certaine manière, ce qui n'empêche pas du tout Christophe ROSSIGNON d'être sur les tournages, puisque lorsque l'on est en Province, il va y passer au moins un ou deux jours par semaine. C'est donc un producteur qui est présent, à mon niveau, j'y vais aussi et on s'arrange parfois pour ne pas y être en même temps, ou ensemble, quand nous avons besoin de nous voir pour travailler. Il a sa manière d'être présent sur un tournage, comme j'ai ma propre manière aussi. On assure une présence différente, mais presque continue, après Christophe ROSSIGNON est un producteur qui a commencé par le court-métrage, donc il sait ce que c'est que la fabrication des films, il a déjà mis les mains dans cette mécanique.

**Brigitte AKNIN** : Cela vous paraît important pour un producteur ? C'est quand même très difficile de suivre les évolutions techniques.

**Ève MACHUEL** : Cela ne l'est pas forcément, si on s'entoure de gens qui s'y connaissent et que l'on accorde à la fabrication l'importance qu'elle devrait avoir. Il faut la considérer de la bonne manière pour bien la gérer.

**Brigitte AKNIN** : Si on veut faire de la production, est-ce que l'on peut dire qu'il ne faut pas faire une formation continue, et accélérée pour savoir tous des techniques de fabrication ?

**Ève MACHUEL** : Non, car on ne peut jamais tout savoir. On ne peut pas à la fois connaître tous les problèmes d'un monteur, d'un chef opérateur ou ceux d'un chef décorateur, il faut s'entourer des personnes qui peuvent vous relayer les informations, pour comprendre les enjeux et difficultés de chacun, et pouvoir les aider ou prendre ensemble les bonnes décisions.

**Yves-Marie OMNES** : Justement, on revient au rapport de confiance, car on fait confiance à la compétence de chaque collaborateur. Nous n'avons pas besoin d'avoir les mêmes compétences que son collaborateur, puisque l'on fait appel à lui, mais on lui fait confiance dans le dialogue que l'on a pu établir avec lui.

**Brigitte AKNIN** : Les étudiants de l'ESSEC ont posé la question : « Quel est le pire cauchemar pour L'industrie du Rêve ? », et je crois que l'on peut répondre le manque de confiance.

**Mathilde MUYARD** : Pour revenir sur cette histoire de devis et ce qu'a dit François DE MORANT, pourquoi est-ce que l'on aurait besoin d'avoir un devis ? En général, quand on en arrive là, c'est que cela va déjà assez mal. C'est avec le réalisateur que le producteur a mis en place le financement du film. Quand le réalisateur a eu suffisamment d'accès et d'explications, nous le savons nous aussi, en montage particulièrement, puisque l'on a un rapport assez proche. Quand on sent qu'il y a déjà entre le réalisateur et le producteur de la méfiance, c'est dans ce genre de situation que l'on a envie de voir les devis. Je suis absolument d'accord avec ce qui a été dit sur la confiance en les compétences des uns et des autres. On ne demande pas au producteur de savoir ce qu'il se passe exactement dans une salle de montage, mais les enjeux dont il est question. Par ailleurs, si on ne se fait pas confiance, le producteur peut me dire, via le directeur de production, que j'ai, par exemple, douze semaines de montage pour finir le film. Admettons que j'ai lu le scénario et que je pense que le film fait 2 h 15. Le producteur, et je parle ici d'un cas d'expérience, me dit qu'il pense beaucoup moins. Quand je lui demande s'il a été minuté, il me répond non, qu'ils n'ont pas pris de scripte. Douze semaines de montage ne suffisent donc pas, il en faudrait plutôt seize, mais il me répond qu'ils n'ont pas autant de temps. Il y avait plus d'une heure de rushes par jour sur 40 jours de tournage, et le premier montage faisait à l'arrivée 3 h 15. On a décalé en catastrophe des dates de mixage, parce que la production ne m'a pas écouté au premier rendez-vous. C'est assez insupportable de sentir que notre interlocuteur ne respecte pas notre compétence, et nous n'avons pas envie de faire d'efforts, à tous les niveaux, je ne parle pas que de salaire, mais d'engagement, d'heures de travail. Sur *Sports De Filles*, par exemple, j'avais un temps de montage correct et confortable, mais j'ai pris l'habitude de marquer le matin à quelle heure j'arrive au travail et quand je repars. J'avais 15 ou 16 semaines de montage de prévues et à la fin, j'ai fait le calcul des heures supplémentaires, ou samedi où je suis venue. J'avais deux semaines de travail en plus. Je n'avais peut-être qu'à ne pas le faire, mais je l'ai fait.

**Brigitte AKNIN** : Cela veut dire quoi : « je n'avais peut-être qu'à pas le faire » ? Vous n'aviez pas tellement le choix ?



**Mathilde MUYARD** : On a toujours le choix, à un moment donné, on peut ne pas retourner travailler le samedi. Il y a un autre calcul que j'ai fait à cette période, c'est celui où je faisais du travail d'assistante, car je n'avais plus d'assistante à certains moments, et je travaillais toute seule. Je suis arrivé à deux semaines aussi, quand on évoque toutes ces choses dont on discute avec le producteur ou le directeur de production, et dont on a besoin pour travailler dans de bonnes conditions, on ne nous croit jamais. C'est comme si on grattait juste pour nous, mais à l'arrivée, on arrête de faire ce travail gratuit. On doit le faire par conscience professionnelle sûrement, pour que le film soit fini en temps et en heure, mais on en peut plus. Ce n'est pas normal dans la mesure où on a cette impression que le producteur ne comprend pas ce que l'on fait.

**Brigitte AKNIN** : C'est là où on peut parler de compétence du producteur aussi, ce n'est peut-être pas obligatoirement par mauvais esprit.

**Ève MACHUEL** : Il est vrai que l'on peut se retrouver face à un problème de compétence. Il y a des producteurs qui n'ont certainement pas du tout envie de comprendre ce problème-là, qui est pourtant réel. Il faut donc avoir un pouvoir de persuasion, et en face quelqu'un qui a envie d'écouter, mais cela concerne tous les rapports professionnels et humains, dans le cinéma ou ailleurs. Il s'agit d'envie de comprendre l'autre, et de mettre en place un système qui fonctionne bien à travers le respect mutuel. Cette difficulté n'est pas propre au cinéma.

**Brigitte AKNIN** : Antoine ROCH, quelle est votre position sur tout ceci, il y a-t-il des échos semblables dans la fabrication de courts-métrages ?

**Antoine ROCH** : Le monde du court-métrage est très particulier, car il est à la marge du professionnalisme. C'est pour apprendre le métier, on ne paie pas les gens.

**Brigitte AKNIN** : Est-ce que ça peut être une mauvaise école au final ? Car depuis ce matin, nous disons l'inverse.

**Antoine ROCH** : Pour moi, c'est la meilleure école, après une vraie école de cinéma, faire des courts-métrages est la suite logique. Je peux vous parler en revanche du rapport entre producteur et directeur de la photographie, puisque j'en suis un. Je demande toujours à savoir sur quel type de budget on est, quel type de film on fait, parce que finalement, nous avons une palette d'outils pour faire la lumière d'un film, et il faut savoir où l'on va pour choisir lesquels utiliser. C'est impossible pour moi de faire un film sans connaître son budget, c'est obligatoire d'avoir ce dialogue avec le producteur, et d'avoir de la transparence, de la confiance et du respect. L'argent est de toute façon une forme de respect : si on vous paie correctement, c'est parce que l'on respecte votre travail. Des producteurs qui connaissent leur métier, et qui sont plus ou moins honnêtes, ça existe, mais il y a de tout dans le monde. Lorsque l'on travaille avec un bon producteur, c'est indispensable d'avoir cet échange, je sais lire un devis, puisqu'il se trouve que j'ai produit des films de mon côté, mais je ne le demande jamais. Mes demandes de matériel en fonction des volontés artistiques du réalisateur sont cohérentes avec ce que l'on me dit sur le budget. Dans le cas de certains films, il y a des demandes, mais pas de contraintes, comme quand on travaille avec les Américains. Cela m'est déjà arrivé, et on peut obtenir ce qui est

nécessaire, en termes de matériel, il n'y a pas de limitation, car fondamentalement, c'est une goutte d'eau dans le budget entier d'un film, même si c'est toujours la somme de ces gouttes d'eau qui font monter les prix. Je pense vraiment qu'il y a toujours des expériences qui font beaucoup de tort dans le rapport entre producteurs et techniciens. Il y a eu une grande période de films pleine de participations, où les techniciens ne voyaient jamais revenir l'argent, même quand les films marchaient. Cela a été une forme d'arnaque contractuelle.

**Brigitte AKNIN** : Cette période est finie ?

**François DE MORANT** : Maintenant c'est plus simple, on ne propose pas de participer trop gratuitement !

**Brigitte AKNIN** : Au moins, nous sommes sûrs de ne pas nous faire arnaquer.

**Antoine ROCH** : C'est fini, oui. Il est vrai que les producteurs ont toujours envie de se garder le plus de négatifs possibles, c'est compliqué puisqu'aujourd'hui, quand on produit un film, on perd vite beaucoup de négatifs. Ils se retrouvent avec des parts de négatif. Et ils ne sont pas pleinement propriétaires. Je pense que quand les techniciens se sont fait avoir deux ou trois fois dans leur carrière, c'est normal qu'ils se méfient des discours, ce sont de simples rapports humains.

**Mathilde MUYARD** : Enfin, ce sont des rapports non encadrés actuellement.

**Antoine ROCH** : Tu es toujours seule à un moment donné avec ton producteur.

**Mathilde MUYARD** : Pas forcément, il y a des rapports censés être encadrés par des conventions. Le fameux tarif syndical minimum est théorique, puisqu'il n'est absolument pas obligatoire. C'est un rapport de personne à personne à partir de là, effectivement.

**Brigitte AKNIN** : Très bien, on va maintenant accueillir nos deux grands témoins, Marc-Benoît CRÉANCIER et Marie MASMONTÉIL. Je commence par vous présenter Marc-Benoît CREANCIER, qui après une formation à l'École de Danse de l'Opéra de Paris, des études d'art dramatique et une maîtrise de cinéma, devient producteur. Il a fait le département production de la FEMIS avant de produire beaucoup de courts-métrages. Il a également rédigé une étude sur l'écriture et le financement de la production web, c'est un peu le Monsieur Transmédia de cette table. Il a produit *C'est gratuit Pour les Filles*, qui a obtenu le César du Meilleur Court-Métrage. Ce n'est donc pas un nouveau producteur 2011 de fiction, mais il le sera bientôt peut-être. Il nous offre son regard de pré-entrant, et non de nouvel entrant. À ses côtés Marie MASMONTÉIL, productrice plus confirmée, après des études de Droit et de Sciences Politiques et un diplôme à l'ENA, elle a débuté à la télévision, a travaillé au CNC, et a créé en 1993, Elzévir Films, qui a produit de nombreux longs-métrages comme *La Source des Femmes*, pour citer le dernier encore à l'affiche. Elle était Présidente du SPI, et son documentaire *Tous Au Larzac*, sera aux prochains César. Voici donc deux regards différents qui sont présents depuis ce matin. Vous pouvez les applaudir. Si on donne normalement l'honneur aux femmes, on va donner cette fois la parole en premier au nouvel entrant.

**Marc-Benoît CREANCIER** : Avant tout, je suis très impressionné d'intervenir puisqu'effectivement, je suis considéré comme un pré-entrant. Je vais forcément parler en fonction de mon expérience présente. Nous avons parlé de parcours de producteurs et je vais donc évoquer le mien, je suis arrivé à 14 ans à Paris, j'ai quitté ma province pour faire de la danse classique à l'Opéra de Paris. À 19 ans, j'ai démissionné, car j'avais d'autres envies, d'autres rêves. J'ai été faire le métier de comédien jusqu'à mes 24 ans. J'ai compris à ce moment pourquoi j'avais arrêté la danse : j'avais du mal à être à la place de l'interprète, c'est-à-dire de celui qui ne peut créer que dans le désir de l'autre. Du coup, je me suis interrogé là-dessus, donc j'ai commencé à écrire pour diriger à mon tour des acteurs, mais il fallait encore être désiré par un producteur. En plus de la danse, j'avais toujours rêvé de cinéma, j'ai été à mon premier festival de Cannes à 12 ans, mais le métier de producteur, lui, on en rêve rarement. C'est un métier assez confus, trop éloigné. Pour être sûr que ce n'était pas là une énième lubie, j'ai été faire des stages pendant deux ans, dans des boîtes confirmées comme Fidélité, ou de courts-métrages comme Dharamsala qui passait au long à ce moment-là. C'est d'ailleurs là que j'ai le plus appris mon métier, car elles m'ont permise en tant que stagiaire, d'occuper un poste d'assistant. J'ai pu y voir de plus près ce qu'était le métier, et ainsi être convaincu à 25 ans, que c'était cela que je voulais faire. Comme j'ai toujours eu une fascination pour les grandes écoles, j'ai tenté la FEMIS, décrochant mon entrée au bout de trois reprises. Je savais que cette école me permettrait d'avoir un réseau, mais que personne ne m'attendrait non plus à la sortie. C'était donc à moi de me servir de cette école comme d'un laboratoire, de tenter des choses, d'aller plus loin au niveau des rencontres. C'est dans cet état d'esprit que j'ai fait en parallèle, lors de ma troisième année, un court-métrage, puisque j'ai eu la chance qu'Isabelle Madeleine, de Dharamsala, de le faire pour eux. C'était *C'est gratuit Pour les Filles*, qui a plutôt été un succès. J'ai aussi été travaillé du côté de la télévision, car je ne voulais pas non plus me fermer des portes. J'ai été chez Son et Lumière, une très belle boîte de production, mais j'ai néanmoins compris que ce n'était pas là où j'avais envie d'évoluer. À la sortie de la FEMIS, je me suis dit que je voulais créer ma société pour faire mes propres courts-métrages, et être mon propre patron. C'est ce que j'ai fait, je me suis associé : c'est une chose très importante, car on parlait de la violence des rapports et du besoin de partage, et je n'aurais pas créé cette société seul. Voilà où j'en suis et depuis un an et demi, nous avons produit cinq courts-métrages. On développe aussi des projets transmédiés, puisque comme Michel Reilhac le disait, il y a des choses qui sont en train de bouger. Comme je suis pré-entrant, je me dis que peut-être, je n'aurais pas un accès facilité et qu'il faut réfléchir à d'autres supports, apprendre sur de nouvelles formes d'écriture ou de nouveaux financements. Et j'ai pour envie de développer du long à présent. Je crois donc, à ce chemin d'un producteur qui commence avec du court, et qui va vers le long, on m'a demandé du coup d'être grand témoin de cette journée. J'aimerais d'abord parler de l'étude et des données qui m'ont frappé. Quand je suis sorti de la FEMIS, j'ai été voir plein de producteurs, car avant de créer sa boîte, je me suis dit que ce serait bien d'être embauché par quelqu'un pour faire du long. J'avais cet espoir-là que quelqu'un va me faire confiance et me donner cette chance. D'un côté, on ne voulait pas me prendre et de l'autre, on me disait de ne surtout pas partir dans la création de société qu'aujourd'hui, le métier est bien plus complexe et bien plus dur qu'avant. On l'a entendu, on n'a pas arrêté de parler de cette complexité du métier de producteur, c'est sans doute pour cette raison que l'on voit plus de producteurs provenant d'écoles de commerce, de finance, de gestion parce que le métier se serait en effet complexifié. Finalement, quand on regarde les chiffres, et que l'on additionne les gens issus de tels parcours, ils ne représentent que 12 %. 36 % des producteurs interrogés viennent d'études universitaires, généralistes,

à l'image de mon parcours donc. On peut parler de nouvelle donne qui ferait que ce métier est si difficile, que nous ne pourrions pas y avoir accès sans ce bagage un peu technique, qui a beaucoup été évoqué également. J'ai entendu la parole de Christophe ROSSIGNON, dans le film diffusé ce matin, où il disait que selon lui un producteur est avant tout quelqu'un de curieux, qui aime le cinéma et qui a une sensibilité artistique. Je me reconnais dans ces mots, il y a aussi la question de l'âge. Quand je suis sorti de la FEMIS, à l'âge de 30 ans, on me disait que j'étais déjà vieux, qu'il est difficile d'être encore étudiant, et que bien trop de gens de mon âge avaient déjà acquis des expériences professionnelles plus séduisantes que mon parcours. Quand je vois que la moyenne d'âge d'un producteur entrant est de 42 ans, je suis plutôt rassuré. Le dernier point essentiel pointé par l'étude est celui qui montre que le court-métrage reste encore l'endroit où les producteurs se testent le plus. Cela contredit tous ceux qui peuvent dire que ce n'est plus la voie royale comme dans les années 90, car le métier est devenu trop difficile, et qu'il faut venir d'autres secteurs. Or je fais aujourd'hui du court-métrage et je suis très content d'en faire, et j'entendais Antoine ROCH, qui disait que c'était une très bonne école, mais que cela resterait assez différent du long, c'est vrai, et pourtant aujourd'hui on doit payer les acteurs, les techniciens, car le bénévolat n'est plus la référence. J'ai une société de production et si je ne paie pas mes charges, en cas de contrôle j'aurai un redressement. À ce titre, ces rapports-là ont changé la donne dans le court-métrage, et nous professionnalisent rapidement. Il y a la difficulté de trouver des financements aussi dans le court-métrage, et on se retrouve avec des délais de financement qui sont entre 6 mois, voire 1 ou 2 ans. Il y a également ces mêmes écarts que l'on a aujourd'hui dans le long, c'est-à-dire des courts-métrages sous-financés et d'autres surfinancés. On a affaire à des techniciens qui demandent à être payés, car ils ont aussi cette difficulté à trouver du travail rémunéré. Voici autant de points communs qui ne seront sûrement pas aussi compliqués que sur le long, mais qui sont déjà présents. On a le même décalage entre acteurs et techniciens, puisque l'on signe une convention avec les premiers, selon laquelle on doit les payer au tarif de l'ADAMI à 350 euros, pendant que l'on paie les techniciens au SMIC à 72 euros par jour. Il est aussi difficile de faire entendre ces différences à tout le monde dans le court. C'est pour toutes ces choses que je suis content de faire du court-métrage, je me suis d'ailleurs retrouvé dans le parcours de Bénédicte COUVREUR. Comme elle, j'ai fait la FEMIS qui m'a permis de connaître la fabrication des films. L'école du court-métrage, de la débrouille est effectivement complémentaire. J'aimerais maintenant relever ce qui n'a pas été pointé dans l'étude, et qui me semble important. Sur les 95 producteurs entrants, on ne fait pas la distinction entre producteurs qui ont créé leur propre boîte de production, et ceux qui travaillent pour une société qu'il ne gère pas. Je pense que c'est important de faire cette différence, car ce n'est pas tout à fait la même chose. Moi qui ai produit du court-métrage pour quelqu'un et qui le fait aujourd'hui pour moi-même, je peux dire que ce n'est pas la même donne. Je n'ai pas eu les mêmes rapports avec les techniciens, avec les auteurs le jour où j'ai produit sur ma boîte. J'avais d'autres choses à gérer, la pression n'était pas la même, et ça a complexifié les rapports. Surtout que certains chiffres sont étonnants, on voit qu'il y a 7 films de producteurs entrants qui font plus de dix millions d'euros de budget. On l'a entendu ce matin, pour un jeune producteur et un jeune réalisateur, ce n'est pas un budget cohérent à présenter auprès de financeurs. Ces jeunes producteurs sont comme le disait Serge Hayat, d'autres producteurs, soit des producteurs qui travaillent pour une boîte existante et qui utilisent déjà son réseau, son argent, pour se développer. Il y a aussi ceux qui s'associent à un producteur plus lourd, comme l'a fait Serge Hayat, malgré son réseau. Si son film aboutit, on imagine bien qu'il fera partie de ceux à plus de millions d'euros. Je parle de cela, car il y a une chose qu'on ne dit jamais dans notre milieu. Laurent Vallet disait

que c'est un des rares secteurs où il n'y avait pas de barrières à l'entrée, c'est tout à fait juste, mais il entend en termes de financement. On peut tous se dire producteur et avoir accès au financement. La chose que l'on dit moins, est comment quand on est producteur, tenir jusqu'à ce financement. Quand on voit qu'un film met aujourd'hui en moyenne 2 ans et 7 mois à se développer, il faut se demander comment on fait en tant que producteur pour vivre pendant cette période, quand on a créé sa propre société. C'est là une vraie question. Michel Reilhac a dit dans son livre *Plaidoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur* que même s'il n'y avait pas d'études faites à ce propos, selon environ 30 % des producteurs vivent de leur métier. Les 70 % restants vivraient d'activités annexes, ou de fortunes personnelles. Je ne suis pas rentier sorti de la FEMIS aujourd'hui, et créé sa boîte signifie trouver d'autres alternatives pour gagner sa vie. On peut donc avoir une fortune personnelle, de l'immobilier, être intermittent, travailler dans une autre boîte en plus de la sienne, etc. Tout ça change beaucoup le rapport aux techniciens. Il va de soi que lorsque l'on démarre, on ne se rémunère pas, que l'on est sur un premier film et que l'on vient nous reprocher de ne pas respecter certaines choses, la prise de risque n'est pas la même. C'est quelque chose qu'entre nous, on ne se dit pas. Personne ne viendra dire qu'il est producteur et qu'il se paie comme intermittent du spectacle. C'est pourtant ce que font beaucoup de producteurs débutants. Il est important de le dévoiler, car c'est totalement tabou. Il y a une image à avoir qui doit rester intacte, car le producteur est l'employeur, celui qui a forcément l'argent. Quand un technicien vient se plaindre de sa rémunération, en aucun cas je ne vais lui dire que moi non plus, je ne me paie pas. Ce n'est pas la réponse que je dois lui donner, ce sont mes problèmes et mes choix. Je suis producteur et je dois en assumer les responsabilités. C'est ce qui fait que démarrer en tant que producteur n'est pas forcément non plus accessible à tout le monde. Par rapport à la question : « quelle est la nouvelle donne ? », à propos des nouvelles compétences des producteurs, de l'évolution du rapport producteur/technicien, ou de l'existence de nouvelles règles du jeu, toutes ces interrogations ont été écrites, mais nous n'avons pas eu les réponses. Je crois avoir une explication, et je pense ainsi qu'il n'y a pas de nouvelles compétences. Toutes ces choses que l'on nous dit sur la complexification, les nouvelles compétences à acquérir sont annexes selon moi. Bien sûr qu'il y a les enjeux apportés par le numérique, ou la complexité des contrats, mais ce n'est pas ça le cœur du métier de producteur de manière intrinsèque. Quand j'avais préparé l'oral à la FEMIS, j'avais appris plein de paroles de producteurs et il y a cette phrase de Pierre Plumberger qui dit que le producteur doit être et rester le premier spectateur. Philippe Liégeois a dit de manière un peu lyrique, que le producteur est un homme de passion, de désir, de lutte, que c'est un homme à l'écoute du monde et aux aguets des hommes. C'est là toute les choses que j'ai entendus aujourd'hui, c'est-à-dire qu'un producteur doit être curieux, doit avoir du désir, travailler dans la violence et avec de l'humain. Je ne pense donc pas qu'il y ait de nouvelles compétences à acquérir hormis celles-ci. Je crois que le métier reste le même, les techniciens veulent une personne de confiance, qui comprend leur métier, à défaut d'être spécialiste, être connaisseur. C'est une des grandes richesses de la FEMIS, notamment avec un exercice formidable en première année, où l'on fait une fiction 16 en passant à tous les postes. Je crois que c'est là que j'ai le plus appris. En tenant une perche, j'ai su ce que c'était que d'être perchman, même si je ne le deviendrai pas et ne serai jamais un bon perchman. Aller dans une salle de montage, avoir des discussions avec un réalisateur et un monteur était enrichissant. C'est là que se trouve le vrai métier d'un producteur. Les questions qui sont revenues depuis ce matin étaient justement : « c'est quoi être un producteur ? C'est quoi être un bon producteur ? » C'était assez drôle à la première, parce qu'il y avait d'un côté de la table les producteurs et de l'autre les techniciens...

**Brigitte AKNIN** : C'est moi qui ai choisi cette disposition.

**Marc-Benoît CREANCIER** : En tout cas, le fait est que c'était positionné comme cela et au lieu de parler de la relation producteur/technicien, on a surtout expliqué ce qu'étaient ces différents métiers. Brigitte, vous parliez ce matin de méconnaissance des uns et des autres qui entraînait un manque de reconnaissance. C'est bien ce que l'on a entendu au long de la journée. Du coup, j'ai eu le sentiment que la relation producteur/technicien n'existe pas tant que ça. Les producteurs parlent toujours de leur rapport au réalisateur avant tout. Frédéric SAUVAGNAC disait que les techniciens, eux, arrivaient en cours de fabrication, alors qu'il y a déjà une relation producteur/réalisateur d'installée. Il y a eu d'ailleurs un échange soudainement un peu animé sur la place du producteur sur un plateau. On reste toujours entre ceux qui aimeraient voir le producteur, ceux qui n'ont pas trop envie de le voir, ce qu'il fait sur un plateau, est-ce qu'il aime cela. Je pense que ces interrogations sont liées à cette fameuse reconnaissance. Personnellement, je n'aime pas trop être sur un plateau, car je m'y ennuie. Je n'y trouve pas ma place, pour autant, je pense qu'il est important d'y être. À titre d'exemple, j'ai produit dernièrement un court-métrage où je suis arrivé sur le plateau, tous travaillaient depuis 3 ou 4 heures. J'ai serré la main en arrivant, mais pas à tous. En fin de journée, on m'a rapporté que l'on trouvait mon attitude très hautaine, que cela ne se faisait pas de ne pas serrer la main à tout le monde parce que je demandais des efforts, que l'on faisait des dépassements et que c'était la moindre des choses de dire bonjour en arrivant et en partant. Je ne l'ai pas fait pour ne pas trop déranger, et cela a été interprété de cette manière. On est l'employeur, donc forcément on projette sur nous et à ce titre-là on doit l'assumer. Maintenant je serre les mains de tout le monde ! C'est comme un professeur qui ne peut se permettre de trop sympathiser avec ses élèves. J'apprends aujourd'hui, sur le court, cette posture de patron, car elle n'est pas facile à avoir. On a envie de produire, mais on doit rester l'employeur. Malgré tout, je suis optimiste, car ce que j'ai entendu ce matin était très encourageant. Le mot que l'on a entendu dans toutes les bouches (producteurs, financiers, techniciens, agents) à propos de la production d'un premier film, c'est la cohérence. Je pense que si l'on arrive à se parler de manière cohérente, transparente, dans le respect et la confiance, les choses ne peuvent qu'aller bien. Je ne voudrais pas terminer de manière un peu naïve en balayant d'un revers de la main les revendications de chacun. Je pense que si l'on travaille dans ce sens-là, on peut dépasser le rapport de lutte des classes traditionnel d'employeur à employé.

**Brigitte AKNIN** : Merci ! Au tour de Marie MASMONTEIL de réagir.

**Marie MASMONTEIL** : Le problème avec les nouveaux entrants, c'est qu'ils prennent la place des vieux et nous n'avons plus rien à dire après ! Quand j'étais adolescente, la passion du cinéma m'est tombée dessus, je ne m'y attendais pas spécialement et en fait le film qui m'a donné envie de faire ce métier était *La nuit américaine*. Cela supposait que j'étais déjà masochiste à la base, puisque ce film décrit toutes les galères qui peuvent arriver jusqu'à la mort d'un acteur dans le film. En plus, le producteur y est assez absent. Mais quand je l'ai vu à 14 ans, ce qui m'a frappé plus que tout, c'est le principe de la troupe. Je me suis dit que ça avait l'air d'un endroit où on avait envie d'être, de partager. Tous ces gens font des métiers très différents, mais sont tous aussi indispensables et ils vont voir ce type joué par François Truffaut pour lui poser de multiples questions. Je me suis dit à l'époque que l'on

ne doit jamais s'ennuyer en faisant ce métier, tellement il y a de questions en permanence. Je me suis dit que ça doit être fascinant. Je ne vais pas revenir sur mon parcours, car ça prendrait un peu de temps, mais disons que j'ai fait des études assez longues qui m'ont éloigné de tout cela. J'ai fait notamment l'ENA, car je voulais travailler dans le théâtre, en restant dans cette idée de troupe que je me voyais diriger. Un autre film qui m'a marqué est *Molière*, d'Ariane Mnouchkine. Je ne pensais pas devenir Molière, mais l'aider à créer cette troupe et l'aider à faire ce travail. Je m'intéressais au théâtre subventionné, j'avais comme modèle absolu Catherine Tasca, et l'idée de diriger plus tard un théâtre public pour aider de grands artistes à travailler. Mais après une succession de coïncidences et de rencontres, ont fait que je suis devenue productrice en sortant de l'ENA de 172 épisodes de *Marc et Sophie* (ce qui avait beaucoup fait rire mes camarades de promotion). Si mon ami a déjà quasiment tout dit à l'instant, il est vrai que l'on a souvent entendu parler de « méconnaissance du travail des uns et des autres », de « manque de respect », ou entendu dire que les producteurs n'arrivent jamais à trouver assez d'argent pour faire les films, que l'on ne sait jamais s'ils nous disent la vérité pour pouvoir se débrouiller autrement, pour assurer le maintien des frais généraux de leur structure. Malgré tout cela, selon moi, ce qui importe le plus ce sont les rencontres. C'est comme cela que je suis arrivée progressivement à faire ce métier, à force de rencontrer successivement des gens qui m'ont donné la possibilité d'apprendre. À la différence de beaucoup de mes confrères, j'avais décidé à cette époque où il n'y avait pas encore la FEMIS, que je ne ferai pas de courts-métrages durant mon apprentissage. Je n'en ai jamais produit jusqu'ici, mais je suis passée en revanche par la télévision (et pas qu'avec des *Marc et Sophie*). J'ai eu par la suite la chance d'être embauchée par Hervé Chabalier, dans son agence de presse et de télévision CAPA, et de pouvoir réaliser ce que j'avais un peu imaginé comme modèle, c'est-à-dire produire de vrais films de télévision. Comme cela a été dit, quand on travaille sur des 90 minutes pour la télévision, on est dans un contexte d'encadrement. On est obligé de respecter les contraintes de convention collective, les contraintes sociales. J'ai produit une série de films de télévision appelée *Combat de Femmes*, pour lesquels nous avons deux fois moins d'argent que les téléfilms unitaires habituels. Cela m'a ainsi obligé à inventer une autre façon de produire, en travaillant beaucoup plus en amont que le réalisateur. Nous avons pu collaborer aussi avec de jeunes techniciens, qui sont devenus grands depuis. Nous avons environ 18 ou 19 jours pour tourner un *Combat de Femmes*, et cela se faisait dans un esprit d'équité générale au sein de l'équipe. Si nous étions soumis à la Convention Collective et que l'on payait les gens normalement, je ne pouvais pas demander à ce qu'on tourne plus rapidement qu'un téléfilm habituel pour autant, ou qu'on paie très cher les acteurs. C'est comme cela que c'est mis en place ce mécanisme de contrainte : derrière ces contraintes financières, nous avons une totale liberté artistique, ce qui est assez exceptionnel à la télévision, surtout que c'était pour M6, une chaîne privée. On avait donc des acteurs inconnus et très peu payés à l'époque. Quand je regarde aujourd'hui les films que l'on a fait, on peut voir au casting Mathilde Seigner, Natacha Régnier, Audrey Tautou. Cela nous a vraiment tous permis d'apprendre notre métier, moi la première. J'espère que ces Rencontres auront permis de lever un certain nombre de tabous. Je me suis posé beaucoup de questions sur mon travail de mon côté. Qu'est-ce qui définit mon métier ? Je donne quelques interventions à la FEMIS parfois, je me suis déjà un peu interrogée à ce propos. Je crois pouvoir le résumer ainsi : être le généraliste des spécialistes. Il y a plein de spécialistes différents sur un plateau, et j'essaie d'en comprendre l'harmonie générale, en sachant très bien que je serai incapable de faire le métier de chacun. Même directeur de production, je ne saurai pas faire le devis d'un film. J'essaie à chaque fois de comprendre les besoins, les interventions, les exigences des uns et

des autres. Une autre grande question que je me suis posée est, « qu'est-ce que mon travail est par rapport à celui de réalisateur ? ». Si la durée d'un tournage est généralement de 2 à 6 mois, la relation avec le réalisateur est bien entendu nettement antérieure à cette période assez courte dans la vie d'un film. La collaboration avec le réalisateur peut durer de 3 à 5 ans, parfois quotidiennement. Vous connaissez par cœur ce travail sur le scénario, le casting, le montage financier. Le tournage représente peut-être 10 % de tout ce cheminement, sans parler de la post-production. Philippe LIORET disait qu'un producteur est un réalisateur qui ne réalise pas. Je ne me suis personnellement jamais dit ça ! Je dirais plutôt que je suis comme l'entraîneur d'un joueur de tennis. Je choisis le tennis, car c'est un sport individuel bien évidemment, et je suis là pour voir, pour entraîner, pour être la personne qui surveille si on se dirige bien dans la bonne direction et qui remarque les améliorations possibles. Sans jamais jouer directement sur le court, si je suis aussi le premier spectateur en tant que producteur, je dois aussi être la personne qui empêche toute complaisance. Tout ceci s'applique notamment pour le travail effectué en amont. En ce qui concerne le rapport avec les techniciens, je reviens au début et sur ce fantasme de *La Nuit Américaine*, il est vrai qu'il est toujours délicat de se dire qu'on est l'employeur en fait. Il y a nécessairement une suspicion par rapport à ce que je peux raconter. Sincèrement, il peut parfois m'être très douloureux d'imaginer cela. Le seul moyen d'éliminer cette suspicion est sans aucun doute la transparence, ce mot employé à de nombreuses reprises durant ce colloque, et aussi la cohérence. Je pense qu'il faut rester optimiste, et si on a pu voir des chiffres spectaculaires ce matin, il ne faut pas oublier que le chiffre le plus extraordinaire de notre économie est le nombre de films produits cette année : 207 films d'initiative française en 2011. On reste le pays où il y a le plus de films par habitant. En Inde, il y a 1000 films à peu près, mais ils sont 1,2 milliard. Aux États-Unis, il y a environ 600 films par an, je crois, à rapporter à une population de 350 millions. En France, on est 65 millions et on a produit 271 films l'année dernière. Un autre chiffre étonnant que personne n'a relevé, c'est que depuis 2006 il y a 451 nouveaux producteurs délégués entrants, et 200 ont arrêté depuis. Comme Bénédicte COUVREUR a pu le dire, il y a une certaine rançon de l'insuccès. La moitié des nouveaux entrants disparaissent ! Je suis Présidente du SPI depuis près de 10 ans, et même si on en voit arrêter le métier, je n'avais pas autant conscience de ce phénomène. Pour conclure, j'espère que « méconnaissance » et « suspicion » ont laissé plus de place grâce à la journée d'aujourd'hui à « dialogue » et « transparence ». C'est ce qui me paraît absolument nécessaire, et pour ne pas se cacher devant le petit doigt, il y a des discussions sur la Convention Collective en cours actuellement et à mon sens l'état d'esprit à garder est avant tout celui de la cohérence et de la diversité. Tous ces chiffres formidables de la production française ne pourront perdurer que dans la confiance et le dialogue.

**Brigitte AKNIN :** Merci beaucoup, merci à tous de votre attention. Nous pouvons à présent entendre le public s'il a quelques questions, malgré le peu de temps qu'il nous reste.

**Public :** Bonjour, je m'appelle Pascal et je suis réalisateur. Je ne suis pas du tout producteur, mais j'ai une question par rapport à la redéfinition du numérique. Je me demandais si le passage de l'argentique au numérique ne redéfinissait pas l'économie d'un film, et si on économisait vraiment grâce au numérique. Est-ce que cette économie ne permettrait pas justement de rebasculer un peu d'argent dans les salaires ? Est-ce possible, ou est-ce une question un peu farfelue que je me pose ?

**Ève MACHUEL :** Je crois qu'en fait, ça ne change pas vraiment la donne. Ce qui change, c'est combien



de financements peut-on obtenir pour un film en argentique, ou en numérique. Mais la technique pure ne change pas, selon mon point de vue en tout cas, cela bouge légèrement, car certains postes du devis augmentent et d'autres baissent, mais la cohérence globale reste la même.

**Public :** Pourquoi passer au numérique si cela ne change pas la donne économique ?

**Ève MACHUEL :** C'est l'avancée des technologies qui veut cela, mais ce n'est pas une raison purement économique, pas concernant les budgets des films.

Jacques FAURE : Bonjour, Jacques FAURE, directeur de production et enseignant à l'ESRA. Beaucoup de choses ont été dites et j'aimerais revenir sur des choses peut-être un peu plus antérieures à ce qui vient d'être tout juste abordé. Le cinéma est très hiérarchisé et c'est tout à fait normal, car il y a forcément des responsabilités à tous les niveaux, parfois très importantes. Personnellement je ne pense pas que le producteur, celui qui prend l'initiative du film, doit connaître toutes les techniques, ou venir saluer comme un général d'armée pour voir si la soupe est bonne, bien que ce soit important qu'il le fasse, car, il faut se montrer de temps en temps. Je crois que son arme avec le réalisateur, c'est la vision des rushes. À partir de là, ils regardent si la ligne qu'ils s'étaient fixée est bien respectée ou est en train de dériver. Une chose dont personne n'a parlé est le droit du final cut. Le producteur, une fois que le réalisateur est engagé, ne peut plus intervenir sur le montage en France. Pour revenir au rapport avec les techniciens, je crois que la vraie personne qui est au feu est le directeur de production. Il se doit de régler tous les problèmes qui pourraient surgir sur le tournage et parfois, ce n'est pas facile. Il est le représentant du producteur tout en étant un technicien. C'est lui qui selon moi doit être suffisamment au fait des techniques, même si ce n'est pas non plus son travail d'être ingénieur du son ou directeur de la photographie. Ce qu'il faut, notamment lors des repérages techniques, c'est comprendre les problèmes qui vont se poser et être capable de les assumer et de les prévoir avec chacun des chefs de poste, y compris si cela implique de reventiler son budget à l'intérieur de son devis. L'enjeu ici est l'intérêt du film.

Il y a différentes sortes de directeurs de production. Il y a ceux issus hiérarchiquement d'un long travail à la régie ou qui ont occupé avant un poste d'assistant-réalisateur. Ces derniers ont souvent une longue expérience du plateau, des rapports et des besoins des techniciens. Puis il y a ceux provenant de l'administration de production, qui ne connaissent pas bien tous ces aspects. Ceux-là ont le nez dans les devis, savent très bien les remanier, mais se font souvent enfumer par les techniciens. Comme nous avons la chance d'avoir Marie MASMONTÉIL et Mathilde MUYARD, je voudrais leur demander ce qu'elles pensent de la mise en place des nouvelles conventions collectives et de la différence entre films fragiles et films bien financés ?

**Mathilde MUYARD :** J'ai peur qu'il soit un peu tard pour aborder cette question, puisqu'il faudrait au moins une petite heure pour en faire le tour.

**Brigitte AKNIN :** Il est vrai qu'il reste peu de temps pour aborder ce vaste sujet, mais je vais tout de même vous dire mon sentiment : je suis ravie que nous n'ayons pas parlé de cette convention toute la journée. Vous vous intéressez tous à cette problématique, on ne peut pas le contourner, et il me paraît important de l'évoquer malgré tout. Ce serait donc une belle conclusion si vous pouviez revenir

brèvement sur la situation actuelle vis-à-vis de cette fameuse convention. Pour approfondir la question, je vous renvoie sur les sites des associations professionnelles de producteurs ou de techniciens.

**Mathilde MUYARD** : Je pensais que vous en aviez déjà parlé plus tôt dans la journée.

**Brigitte AKNIN** : Non justement, et c'est très bien comme ça, car si on avait commencé, on aurait pu y rester.

**Marie MASMONTAIL** : Je veux bien commencer alors, depuis 7 ans, on discute des principes d'une convention collective étendue. Au sein du SPI en l'occurrence, nous nous voyons tous les mardis matin afin de trouver une solution depuis cette période. On a défini plusieurs sous-catégories maintenant, comme les films fragiles et les films très fragiles. Sans compter les films non fragiles qui, je pense, n'existent pas puisque depuis ce matin, on dit que tous les films sont sous-financés d'une certaine façon. Contrairement aux autres syndicats de producteurs (UPF, APC), le SPI comporte de nombreux nouveaux entrants dans la production, c'est-à-dire ceux qui font les films les plus fragiles, dont nous sommes très soucieux. On a ainsi rencontré les syndicats de techniciens et réfléchi avec Laurent Blois, Claude Michel, la SNTPT, la CFDT sur des solutions. On y a passé un temps fou, nous avons aussi travaillé sur les propositions du médiateur, qui nous paraissaient intéressantes d'ailleurs. Une convention a été signée par l'API (qui regroupe MK2, Pathé, Gaumont, UGC), il y a 15 jours. L'API est composée de distributeurs, d'exploitants et même de producteurs. Pourtant, en termes de films produits, à peu près moins de 20 par an, ils ne représentent pas une si grande part parmi les 271 films produits l'année passée. On était assez étonné que l'API qui représente ces gros producteurs trouve une solution sur les films fragiles que nous, qui les produisons, n'avons pas trouvée. La convention a donc été signée et un processus d'extension va être mis en place. Il y a donc l'hypothèse d'une dérogation pour les films à moins de deux millions et demi de budget, à l'agrément. Ceux-là, sous certaines conditions, ne seront pas contraints de respecter le barème de la Convention Collective. Tous ceux au-dessus, si la Convention est bien étendue, devront respecter à la fois le barème et l'ensemble des majorations liées aux heures supplémentaires, de nuit ou de week-end. Il y a des questions qui se posent toujours pour ceux que Pascale Ferran appelait les « films du milieu », entre 2,5 et 4 millions d'euros de budget. On est très inquiets sur leur avenir au cas où cette convention collective serait étendue. Concernant le barème de la Convention Collective de l'API, et pour rentrer dans des détails un peu techniques, sur 5 jours de tournage, on a le droit à 45 heures payées 42. Au-dessus de la 35e heure, on paie 25 % d'heures supplémentaires. Sur un tournage de 6 jours, c'est 55 heures payées 45, ceci intègre les heures de préparation et de rangement. Si on fait 45 divisés par 5, ça nous fait 9, si on y enlève, les heures de préparation et de rangement, on arrive à 7 heures de tournage par jour. Sinon, on paie les heures supplémentaires. Le SPI, l'APC, l'UPF veulent continuer à discuter et puisque je suis ici présente, je peux vous dire que c'est beaucoup plus simple d'avoir une Convention Collective étendue pour enlever toutes les suspensions. Simplement, nous n'arrivons pas à trouver de solutions pour ces films à moins de 4 millions d'euros. J'espère que l'on en trouvera, si ce nouveau texte (signé par l'API, la SNTPT, la CGT et maintenant la CGC, je crois) va constituer une base à partir de laquelle on rediscute, tant mieux. Si c'est le point d'achèvement, je pense que l'on aura tous des problèmes pour continuer à faire 271 films par an.

Mathilde MUYARD : Je suis d'accord sur l'analyse globale, cette convention qui a été signée est dangereuse pour les films du milieu. Si je tiens aussi à l'existence d'un certain nombre de films que l'on appellera comme on veut, ce qui me semble en revanche être un amalgame étrange, est de parler de films de la diversité et sous-financés. Ce n'est pas toujours la même chose, les films à petit budget ne sont pas tous sous-financés pour autant, tandis que des gros films à 5 millions le sont parfois. C'est une simplification que je trouve dommage, mais je suis néanmoins contente de la signature de cette convention, car elle doit pouvoir obliger les uns et les autres à travailler sur la question du sous-financement des films. On ne peut pas considérer qu'il soit normal que les gens soient payés différemment selon les films et leurs budgets respectifs. Je pense que les solutions sont à chercher du côté des problèmes de financement, et éventuellement dans la création d'un fonds de mutualisation, qui permette de payer les salaires pour les films qui n'arrivent pas à le faire au tarif syndical. C'est un certain nombre de pistes, mais j'espère que cette convention permettra vraiment de trouver de nouvelles solutions. Si je pense qu'ici, les producteurs présents parlent à leurs techniciens et inversement, suffisamment pour que l'on se sente tous concernés par ces problèmes de financement, il ne faut pas oublier qu'il existe des producteurs malhonnêtes. C'est l'absence de convention qui permet ce type de comportements.

**Brigitte AKNIN** : Merci à tous de votre attention.

# QUE PEUT-ON PRODUIRE EN 2012 ?

## DÉBAT AUTOUR DE LA LIBERTÉ DE CRÉATION DANS LE CINÉMA FRANÇAIS

MODÉRATEUR : **Michel CIMENT**, directeur de POSITIF et critique

### INTERVENANTS

**Margaret MENEGOZ**, productrice, **Yves BOISSET**, réalisateur, **Jean-Luc DOUIN**, journaliste, **Pierre SORLIN**, historien (sous réserve), **Éric LAGESSE**, distributeur PYRAMIDE FILMS, **Daniel DELUME**, directeur de production.

**Anne BOURGEOIS** : Nous allons maintenant accueillir les intervenants de cette table ronde sur la censure. Vous pouvez applaudir Yves BOISSET, Michel CIMENT, Margaret MENEGOZ, Jean-Luc DOUIN et Pierre SORLIN.

**Michel CIMENT** : La censure est bien évidemment un vaste sujet. Il en existe différents types : la censure directe qui s'exerçait dans les années 1950, 1960, 1970, de manière très forte, particulièrement en France, sous les différents régimes (Ive République, Régime Gaulliste), et il y a la censure économique, qui est plutôt celle que l'on retrouve aujourd'hui, et l'autocensure, celle des créateurs. On peut aussi parler de la censure exercée par l'Armée, par l'Église, qui avait à l'époque une grande influence sur les choix des commissions de censure, ou de la censure politique bien entendu. Nous pourrions alors commencer par Margaret MENEGOZ : est-ce que vous avez eu des problèmes sur des films terminés, mais aussi sur des projets de film ?

**Margaret MENEGOZ** : Je n'ai personnellement jamais vraiment eu de problèmes, mais j'ai des exemples contraires. Quand nous avons préparé le film *Danton*, avec Andrzej Wajda, nous avons décidé pour des raisons économiques de tourner à Cracovie, ce qui se passait à Paris. Puis l'état de guerre est arrivé, et j'ai mis un mois pour pouvoir y retourner. À ce moment-là, j'ai retrouvé Andrzej Wajda et Krzysztof Kieslowski. Les artistes étaient très inquiets de leur avenir parce que la censure s'était beaucoup renforcée. Une fois que leur sujet passait la censure, il n'y avait en revanche plus aucun problème pour faire le film, il y avait tous les moyens nécessaires. Krzysztof Kieslowski a alors dit qu'il voulait faire *Les Dix Commandements*. Il disait qu'ils ne pourraient pas lui interdire de faire le Décalogue, car c'est un pays catholique. Comme le dit Michel CIMENT, c'est un vaste sujet et il y a d'innombrables censures qui prennent des visages très différents selon la situation, les pays, ou l'époque dans lesquelles elles se situent. J'ai l'impression que depuis la période où Yves BOISSET a

beaucoup souffert, où ses films ont été régulièrement attaqués par les autorités, les choses vont mieux. Il n'y a plus de censure politique depuis des années, à ma connaissance en tout cas. La censure morale s'est par beaucoup assagie également. On est moins facilement traité de pornographe, dès qu'une jeune femme enlève sa chemise par rapport à il y a 30 ans, même si je n'ai pas trop été victime de la censure, j'ai conscience qu'elle a fortement existé auparavant, parfois très violemment. En France, nous avons fait tout ce que nous pouvions en manifestant, en soutenant les victimes de la censure pour la faire mourir à petit feu.

**Michel CIMENT** : Pierre SORLIN, est-ce qu'il se pourrait que la censure, si elle n'est pas inévitable, suive l'évolution des mœurs ? Prenons *Baby Doll*, (film d'Elia Kazan sorti en 1956 et retiré des écrans au cours de l'année suivante, NDLR) par exemple, contre lequel le Cardinal Spellman a protesté en chaire, particulièrement contre cette affiche où l'on voit Baby Doll dans son berceau. Quand on regarde le film aujourd'hui, c'est une comédie érotique, mais finalement innocente, c'était il y a 55 ans. Ce qui nous paraissait choquant à une époque ne l'est plus à celle d'après. Comment voyez-vous ce phénomène en tant que sociologue ?

**Pierre SORLIN** : Je crois que la censure est d'abord liée à des conflits internes aux milieux dirigeants. Dans beaucoup de cas, c'est ce conflit qui amène à insister sur le fait d'interdire un certain nombre de choses. Si on pense, par exemple, à l'Espagne où la censure franquiste était extrêmement forte, au fond elle n'était qu'un moyen d'empêcher la censure cléricale. C'est l'Église qui avait la première un organisme chargé de faire respecter la morale, comme dans beaucoup d'autres pays d'ailleurs. Dans un état national catholique comme le franquisme, c'est-à-dire se réclamant du catholicisme, mais luttant très fort contre l'Église, il était normal de créer une censure qui serait un moyen d'empêcher l'Église d'exercer une certaine influence sur les mœurs. C'est une sorte de surenchère qui a amené ce système, en résultat, on constate que très souvent la censure est stupide. La censure espagnole, par exemple, était ridicule, vous savez probablement que dans le cas de *Viridiana* (de Luis Buñuel, sorti en 1951), il était prévu dans le scénario qu'à la fin se forme un ménage à trois entre Viridiana, son cousin et la domestique. La censure a dit qu'elle passerait sur le reste, mais qu'elle n'accepterait pas ceci. Pourtant il y a dans ce film un suicide, une chose bien plus grave pour l'Église que ne pouvait l'être un ménage à trois, ce dernier apparaissant tout de même indirectement. En même temps, surtout dans les années 1960, 1970, l'un des grands jeux des cinéastes espagnols a été de contourner la censure en faisant un certain nombre de concessions auprès de la censure officielle, afin d'outrepasser la censure cléricale. L'exemple le plus remarquable de stupidité de la censure reste l'Union soviétique, elle y était d'un pointillisme étonnant. Tout ce qui pouvait avoir l'air de porter un jugement politique était interdit et le résultat a été qu'en URSS, on ne faisait plus de films. Jusque dans les années 1970, ils ne sortaient que 5 ou 6 films par an, comme les Soviétiques étaient très intéressés par le cinéma, que c'était le pays où proportionnellement à la population le nombre de spectateurs était le plus important, on voyait des films occidentaux. C'est-à-dire que la stupidité de la censure faisait que des films américains, britanniques ou allemands étaient montrés au public et leur présentait un monde qui était celui que précisément le gouvernement voulait occulter. La censure peut aussi être très dangereuse quand elle permet de faire interdire certains films, et il ne faut pas non plus négliger la censure indirecte. Pensez *aux Sentiers de la Gloire* (de Stanley Kubrick, sorti en 1957, mais invisible en France jusqu'en 1975) : il y avait un distributeur français prêt à sortir le film et qui n'a pas osé, car il avait peur des réactions

potentielles. La censure est à la fois dangereuse, généralement stupide et en grande partie inefficace.

**Michel CIMENT** : Jean-Luc DOUIN, il y avait pendant un moment un débat où certains estimaient en France, qu'il valait mieux avoir une censure centralisée qui autorisait un film, ou obligeait à certaines coupes, plutôt que des censures locales. Sinon on aurait eu dans chaque ville des maires qui auraient pu avoir l'initiative de faire interdire certains films.

**Jean-Luc DOUIN** : Sauf erreur de ma part, l'une n'empêche pas l'autre. Il y a des tas de films pour lesquels la censure au niveau de l'État ne s'est pas exercée et qui ont été empêchés d'être diffusés dans des villes, ou des départements par intervention des maires ou des préfets. Je crois d'ailleurs que c'est une des hypocrisies de ce qui règne actuellement, où on a l'air de dire qu'il n'y a plus de censure, alors qu'il y a des endroits où les élus locaux et responsables de département ont le droit d'empêcher la diffusion d'un film dans leur ville. Il y a des tas de motifs à cela, on dit, par exemple, que la diffusion du *Pull-over rouge*, de Michel Drach a été interdite dans la région où avaient été commis les assassinats, car le sujet était encore trop sensible, que les habitants locaux risquaient de s'insurger contre le film. Quelques fois, c'est dû uniquement à la puissance des associations locales de ces endroits-là. Quand j'ai commencé mon travail sur ce dictionnaire de la censure au cinéma, j'avais comme beaucoup d'autres l'idée reçue que la censure venait toujours du haut, du pouvoir. Je me suis aperçu que dans bien des cas, elle vient du bas, dans le cas des *Sentiers de la Gloire*, de *La Bataille d'Alger*, ou de bien d'autres cas, ce sont des groupes de pression, de lobby, de gens qui manifestent, qui incendient les salles et qui font en sorte que les exploitants se découragent de projeter le film. Même si on doit effectivement au Général de Gaulle, quand il était là d'avoir exercé une censure assez exemplaire.

**Michel CIMENT** : Yves BOISSET, nous venons de voir *La Bataille d'Alger*. J'ai cité avant la projection des grands journaux quotidiens qui, à l'époque, avaient quasiment tous attaqué le film. Lors du festival de Venise, même la délégation française avait quitté le Lido pour protester, malgré un Lion d'Or à l'arrivée. Le film n'a pas vraiment été censuré, mais plutôt retardé puisque ce film de 1966 n'est sorti qu'en 1970 en France. Comme le disait Jean-Luc DOUIN, il y a eu ensuite des destructions des salles où on le jouait, parfois de la pellicule à l'aide d'acide sulfurique, soit du film lui-même. Le film a donc été retiré de l'affiche et n'a pas pu être exploité normalement, il n'a presque jamais été montré à la télévision. Yves BOISSET, vous avez permis à l'instar de Bertrand Tavernier ou Bernard Paul d'introduire en France un certain cinéma politique, de contestation violente, polémique. C'est ce qui était d'ailleurs un peu la grande leçon du cinéma italien, notamment grâce Francesco Rosi en fer de lance avec Salvatore Giuliano, en 1961, *Main Basse sur la Ville*, en 1963 ou bien sûr *La Bataille d'Alger*, de Pontecorvo. Il y a donc tout un cinéma en Italie qui a été extrêmement militant et ce qui est étrange, c'est que l'extrême gauche vous a reproché de faire des fictions de gauche. C'est-à-dire que l'on vous reprochait de traiter de sujets politiques parce qu'à l'époque le film politique était à l'époque plutôt Othon, de Straub, des vrais films révolutionnaires tandis que les vôtres étaient des films réformistes. Vous étiez ainsi attaqué des deux côtés, par les institutions d'une part et d'autre part par ceux qui auraient dû vous féliciter de traiter de ce genre de sujets.

**Yves BOISSET** : Oui, mais je vous voudrai d'abord dire une chose sur les censures locales. Elles ont beaucoup perdu de leur poids, et nous sommes loin du temps où des films comme *Le blé en Herbe*, de

Claude Autant-Lara était interdit dans tous les départements de l'Ouest de la France, par les préfets ou par les autorités locales. Je crois que *La Jument Verte*, d'Autant-Lara, avait aussi été interdit dans un certain nombre de départements en raison de l'image défavorable qu'il donnait des paysans français. On en est plus là, et on voit bien cet affaiblissement des censures locales. Nous en avons eu un exemple récent avec le film de Mathieu Kassovitz, *L'Ordre et la Morale*, dont un certain nombre de gens voulait interdire la projection en Nouvelle-Calédonie. Ils n'ont pas eu gain de cause et le film y est sorti comme pourtant.

**Jean-Luc DOUIN** : Dans le cadre de ce que vous citez, je dirai plus exactement que c'est une tentative de censure par le bas.

**Yves BOISSET** : Complètement, on a vu d'ailleurs que le film *Hors-La-Loi*, de Rachid Bouchareb, a suscité des réactions assez mouvementées à Cannes de la part de gens qui n'avaient pas vu le film.

**Michel CIMENT** : En général, les gens qui demandent l'interdiction n'ont pas vu le film. Monseigneur Lustiger n'avait pas vu *La Dernière Tentation du Christ*, mais proclamait tout de même qu'il fallait absolument l'interdire.

**Jean-Luc DOUIN** : C'est notamment une spécialité de la censure religieuse. Toute l'histoire de *La Religieuse* de Rivette est exemplaire. Avant même qu'il annonce tourner une adaptation de Diderot, les associations religieuses et les couvents font déjà en sorte que ce film ne se tourne jamais. Le cas de *La Dernière tentation du Christ* est également exemplaire. J'avais vu à l'époque Monseigneur Decourtray interrogé à la télévision à propos de sa position vis-à-vis du film. Il disait qu'il y avait des choses absolument abjectes, et épouvantables dans le film. Quand le journaliste lui a demandé s'il avait vu ces scènes, il a répondu non, mais qu'on lui en avait rapporté le contenu. Au moment de cet interview, le premier coup de manivelle n'avait pas encore été donné.

**Michel CIMENT** : Ce n'est pas seulement le cas de cardinaux. Je me rappelle un article de Jacques Rivette contre *Kapo*, de Pontecorvo, (sorti en 1961, NDLR) où il disait que c'était de l'abjection. Serge Daney avait trouvé cet article absolument convaincant et magnifique tout en avouant n'avoir jamais vu le film. Je pense que les intellectuels, ou les critiques ne sont pas exempts de ce genre de choses. Yves BOISSET, vous avez très généreusement parlé des autres, mais on pourrait parler de Raymond Marcellin (alors ministre de l'Intérieur en 1970, NDLR) voulant interdire *Un Condé*, ou bien le Ministère de la Défense demandant l'interdiction pure et simple de *R.A.S.* Vous avez subi beaucoup de sévices.

**Yves BOISSET** : Avant cela, et pour remettre les pendules à leur place, comme dirait le grand philosophe contemporain Johnny Halliday, si la censure en tant que telle a été supprimée sous Giscard d'Estaing, et non pas sous Mitterrand comme on le pense généralement, il y a une censure beaucoup plus efficace : la censure économique. Je pense qu'elle est bien plus violente, et moi en tout cas j'en ai souffert. Il est très facile en France de paralyser le financement d'un film si les pouvoirs publics ou certaines institutions le jugent trop insolent ou dérangeant. Il suffit de trois coups de téléphone pour bloquer toute co-production avec une chaîne de télévision. En France, on monte difficilement un film

sans les chaînes de télévision, or elles dépendent toutes, privées ou publiques, plus ou moins directement du pouvoir. Si on n'a vraiment pas envie qu'un film se fasse, ce n'est pas compliqué étant donné que l'industrie du cinéma française est une industrie assistée, reposant en grande partie sur des subventions publiques. Cela aboutit à ce silence assourdissant du cinéma français par rapport à tout ce qui pourrait être dérangeant. Il y a des films qui traitent par exemple de la crise, il en est sorti quelques-uns récemment, mais ce sont très rarement, voir jamais des films dérangeants. Jamais le pouvoir ou le système n'y sont directement remis en cause. On peut voir l'aspect psychologique, les conséquences sur la vie des gens, mais ce ne sont pas des films qui sont dérangeants. S'ils l'étaient vraiment, ils ne se feraient pas du tout, un certain nombre des films que j'ai pu faire seraient impossibles à financer aujourd'hui.

**Michel CIMENT** : Mais vous avez cité *L'Ordre et la Morale*, de Mathieu Kassovitz. C'est tout de même un film qui montre le Premier ministre, Jacques Chirac et le Président de la République, François Mitterrand, soient les deux forces majeures en France, la Droite et la Gauche, qui ordonnent le massacre d'Ouvéa au moment de la campagne présidentielle. On peut dire que c'est un film extrêmement dérangeant, puisqu'il remet en cause les pouvoirs publics, notamment à travers un extrait du journal télévisé avec un débat entre les deux figures politiques que je viens de citer.

**Yves BOISSET** : C'est vrai et j'aurai tendance à défendre *L'Ordre et la Morale*, même s'il n'est sans doute pas complètement réussi. À mon sens, il a un grave défaut qui est de prendre comme vecteur principal le point de vue de Legorjus. C'est tout de même un personnage fortement douteux, ne serait-ce que par le fait qu'il ait quitté la grotte en promettant qu'il allait revenir 3 heures après, et qu'il n'est jamais revenu. Je suis absolument d'accord que c'est un des rares films français récents éventuellement dérangeant. Malheureusement, le moins que l'on en puisse dire, c'est qu'il n'a pas beaucoup rencontré le public.

Pour parler au contraire d'une étrange justification de la censure, en ce qui concerne mes démêlés fréquents avec les autorités, j'ai constamment eu a posteriori à m'en féliciter. Quand Raymond Marcellin, exécration ministre de l'Intérieur responsable du maintien de l'ordre pendant les événements de 1968, mais excellent attaché de presse, s'est occupé de mon cas en voulant faire interdire pendant 6 mois *Le Condé*, en nous obligeant à 10 minutes de coupe et à retourner entièrement des scènes d'interrogatoires musclés dans des locaux de police. Évidemment la presse a relayé ces démêlés et, comme souvent, *La Religieuse* en est un autre exemple, très signifiant, à force d'empêcher les gens de voir un film, on leur donne une envie furieuse de le voir. Je reconnais que je dois une grande partie de ma carrière à Monsieur Raymond Marcellin. En faisant interdire pendant 6 mois *Le Condé*, il m'a assuré une publicité tout à fait extraordinaire. C'est arrivé à plusieurs reprises que finalement les attaques de la censure se retournent en faveur du film. En outre, la censure économique à laquelle je faisais précédemment allusion est bien plus difficile à contrer, car elle s'exerce sur des films qui n'existent pas encore, de simples projets. On peut beaucoup plus difficilement défendre un projet de film qu'un film qui existe déjà.

**Michel CIMENT** : Margaret MENEGOZ, vous qui depuis 1974 produisez des films, j'aimerais avoir votre point de vue sur cette question. Cet état de fait, comme quoi le cinéma français ne traite pas de sujets de société, a selon moi perdu de sa vérité. Sans doute comme le dit Yves BOISSET, c'est plus un



cinéma qui fait de la critique sociale, qui parle des immigrés, etc. On voit tout de même beaucoup de films français qui parlent de la réalité française.

**Margaret MENEGOZ** : Cela recommence, oui.

**Michel CIMENT** : Parmi tous les projets de films que l'on vous propose, est-ce que vous sentez ce souci de parler de la réalité, surtout maintenant qu'il n'y a plus de censure gouvernementale officielle ?

**Margaret MENEGOZ** : Les cinéastes français reprennent goût au cinéma regardant à la loupe la vie des gens dans son propre pays. Je pense, par exemple, à des cinéastes comme Jean-Marc Moutout avec son dernier film, *De Bon Matin*. Bizarrement, ce type de cinéma plaît aux chaînes télévisées, on a pu voir des téléfilms aborder ces thématiques bien plus tôt que les cinéastes, car selon les chaînes le public de télévision aime entendre parler de son propre pays, et des problèmes de vie quotidiens de ses habitants. Je pense que les films de télévision et leurs bonnes audiences ont ainsi donné un vrai coup de main aux cinéastes qui voulaient faire des films davantage ancrés dans le social.

**Michel CIMENT** : Pierre SORLIN, dans votre livre *Sociologie du cinéma*, vous avez écrit des pages remarquables, notamment sur Salvatore Giuliano. Comment expliquez-vous qu'un pays comme l'Italie, où l'Église avait un poids bien plus considérable qu'en France, ait vu naître ce cinéma bravant la censure, avec des réalisateurs rencontrant moins d'encombres que Yves BOISSET, par exemple ?

**Pierre SORLIN** : La censure ecclésiastique a toujours été très particulière. Dans une société purement masculine, ce dont on avait peur était la sexualité. En revanche, elle tolérait tout ce qui était violent. Un film extrêmement violent comme *Salvatore Giuliano*, mais où on ne voit pas une seule femme pouvait parfaitement passer. Tandis que lorsque *Riz Amer*, est sorti (en 1949, réalisé par Giuseppe de Santis, NDLR), l'Église a fait un forcing extraordinaire, avec des campagnes non seulement dans la presse catholique, mais aussi dans pratiquement toutes les paroisses. Le résultat est semblable à celui du cas décrit par Yves BOISSET : un succès énorme. *Riz Amer*, a été le plus gros succès du néo-réalisme italien, avec deux millions de spectateurs dès ses cinq premières semaines de sortie en grande partie grâce à cette censure qui a été probablement le meilleur d'attaché de presse. Tout à l'heure, vous avez à juste titre insisté sur le poids de l'économie de nos jours pour censurer des films et celui de Kassovitz confirme ce que vous dites. Au fond, on sait bien maintenant que le vrai pouvoir n'est plus véritablement chez les politiques. Il y a une telle déconsidération des politiques que, en soi, montrer Jacques Chirac et François Mitterrand dans le rôle qu'ils ont eu au moment d'Ouvéa, cela ne gêne plus personne. C'est peut-être un film assez dur par certains de ses aspects, mais ce n'est pas un film extraordinairement audacieux. On peut même penser que certains en haut lieu, ont été tout à fait contents de ces images. Je crois que vous avez tout à fait raison, les vrais sujets qui fâchent ne sont pas ceux-là. La censure politique n'a plus énormément d'importance, on parlait tout à l'heure de recul de la censure, et il faut penser qu'aujourd'hui avec Internet, elle est de plus en plus difficile. Ce qui ne peut pas passer au cinéma peut toujours passer d'une façon ou d'une autre sur Internet. Je sais qu'il y a 15 jours, nous avons eu à ce propos un bouleversement tout à fait étonnant de par la fermeture d'un robinet, robinet qui avait une importance énorme (Le FBI venait tout juste de fermer le site partage Megaupload, NDLR), mais il renaîtra sous d'autres formes, on ne peut pas stopper Internet.

**Michel CIMENT** : Jean-Luc DOUIN, c'est bien de critiquer les autorités religieuses, militaires, etc., mais est-ce que l'on ne pourrait pas aussi analyser la censure sous l'angle du public ? S'il n'y a pas eu beaucoup de films sur la guerre d'Algérie, est-ce que ce ne serait pas aussi en raison du public, qui n'est peut-être pas enclin à voir les méfaits ou les cruautés qu'a pu amener le colonialisme ? Dans le cas de *L'ordre et la Morale* et malgré une presse plutôt favorable, personne n'y est allé. C'est comme si les gens ne voulaient pas voir à l'écran des Kanaks se faire massacrer par dizaines en Nouvelle-Calédonie.

**Jean-Luc DOUIN** : Il est difficile de répondre à cette question, on peut toujours reprocher au public de préférer aller voir *La Vérité si je Mens 3*, qu'un film d'Alain Resnais.

**Michel CIMENT** : Oui, mais là on parle de films accessibles. C'est un film de Kassovitz, sur une guerre, avec des massacres et qui n'est pas rédhitoire pour un public populaire.

**Jean-Luc DOUIN** : C'est vrai que le film était fait pour attirer un grand public, qu'il n'a pas trouvé. C'est d'ailleurs l'une des choses qui m'a profondément déplu dans le film. Michel, tu me poses une colle sur cette question en me demandant pourquoi le public ne suit pas. Ce que je crois, c'est que le succès ou l'insuccès d'un film est toujours quelque chose de très mystérieux. Pourquoi le carton d'Intouchables, et cet échec de *L'ordre et la Morale* ? Personne n'a véritablement la réponse, même les journalistes qui tentent de mener des études et des enquêtes pour trouver des raisons sociologiques, ce qui me fait toujours assez rire.

**Michel CIMENT** : Posons la question à Yves BOISSET, même s'il ne regarde pas les chiffres de ces films chaque soir. Prenons *R.A.S.*, par exemple, qui est lui aussi un film sur la Guerre d'Algérie, quels étaient ses résultats en salles par rapport à d'autres films que vous avez pu faire à la même époque ?

**Yves BOISSET** : *R.A.S.* est un cas tout à fait à part, car il a été un énorme succès commercial vraiment énorme, que personne n'avait prévu comme c'est souvent le cas. UGC qui distribuait le film détestait ce film. Ils le détestaient tellement qu'ils l'ont sorti le 15 août, soit une date suicidaire pour l'époque. En 1974, c'était vraiment un enterrement de première classe. Je n'ai pas osé aller renifler vers les salles pour constater si le public allait voir et appréciait le film. C'est ce que l'on a l'habitude de faire, mais j'étais persuadé que l'on courrait à la catastrophe. J'ai un ami qui me téléphone ensuite pour me dire qu'il a essayé d'aller voir mon film au Normandie, mais que la séance était complète. Je lui réponds alors que sa blague n'est pas drôle. Il est passé me prendre en voiture pour me persuader qu'il disait la vérité, et arrivé sur les Champs-Élysées à 18 h, j'ai eu les larmes aux yeux en voyant qu'il y avait bien une queue de 200 m devant le cinéma Normandie. La conclusion qu'on peut en tirer c'est qu'il n'y avait pas un refus du public d'aller voir un film sur la Guerre d'Algérie. C'est probablement le seul que le public ait réellement été voir. Alors il y a plusieurs raisons que je ne me hasarderai pas à énoncer puisque personne n'est, en effet, capable d'expliquer raisonnablement pourquoi *Bienvenue chez les Ch'tis*, fait plus de 20 millions de spectateurs, et pourquoi des films autrement plus intéressants se plantent lamentablement. J'ai consciemment essayé d'appliquer un langage américain dans *R.A.S.* pour plaire au public, c'est-à-dire en m'intéressant à un petit groupe de gens comme dans un western ou

dans un film de guerre, tout en racontant une histoire qui soit constamment intéressante pour les gens. Vous me direz qu'ils ne pouvaient pas le savoir justement avant d'avoir vu le film, mais il y a la bouche-à-oreille.

**Margaret MENEGOZ :** Écoutez, je me souviens très bien de *R.A.S.* qui est un très bon film. Je ne sais pas comment le public le sait, mais il le sait dès la première séance du premier mercredi de la sortie du film. Comment ? Mystère, peut-être que la presse, la bande-annonce peuvent jouer un rôle, mais le choix du public est radical. Quand on parle du succès d'un film populaire ou de l'insuccès d'un film politique, il faut aussi se dire que cela dépend aussi du fait qu'il soit réussi ou raté quand même. Ce n'est pas forcément une affaire politique, les gens ne sont plus autant mobilisés par la politique que dans les années 1960, où elle représentait peut-être la moitié de nos conversations.

**Michel CIMENT :** C'est peut-être aussi votre réputation Yves BOISSET, car à l'époque en France, les spectateurs suivaient beaucoup plus les metteurs en scène, et Kassovitz a justement fait des films très mauvais après *La Haine*, et il y a peut-être là une explication.

Pierre SORLIN, il y a une phrase célèbre de Truffaut quand il était critique : « la censure n'existe que pour les lâches ». Peut-être voulait-il jouer son André Gide, qui disait : « L'art naît de contraintes et meurt avec la liberté », parce que l'une de ses bêtes noires, Claude Autant-Lara, venait de se faire censurer pour *Tu ne Tueras Point* (1961), qu'il a été obligé de tourner en Yougoslavie. Est-ce que vous pensez qu'on peut donner raison à Truffaut ?

**Pierre SORLIN :** Non certainement pas, je voudrais d'abord revenir sur cette censure par le public. *Avoir 20 ans Dans les Aurès* (1972) de René Vautier a été presque un échec.

**Yves BOISSET :** Il a relativement bien marché.

**Pierre SORLIN :** Seulement quelques années après sa sortie, si on le compare à *R.A.S.*, pas du tout en termes de qualité, mais au niveau des thématiques qui sont les mêmes, ce sont deux films qui vont au fond du problème dans l'envoi du contingent en Algérie. Le vôtre a eu un énorme succès, celui de Vautier bien plus tard, et c'est un film qu'il est de plus très difficile de voir à l'heure actuelle. On est devant un phénomène tout à fait difficile à comprendre. Pourquoi dans un cas, ça a très bien marché, et pas vraiment dans l'autre. Peut-être que le nom de réalisateur a effectivement joué un rôle. Vautier était classé comme appartenant au cinéma marginal.

**Yves BOISSET :** C'est pratiquement son premier film, il n'avait fait qu'un film tout à fait confidentiel auparavant. Son film a été tourné dans des conditions difficiles à son niveau, puisque *R.A.S.* a été tourné, je vous rassure, dans des conditions extrêmement difficiles. Le tournage a duré plus d'un an, notamment en raison de 3 interruptions. D'autres formes de censure se sont exercées sur *R.A.S.*, des formes assez amusantes. Par exemple, c'est un film de guerre, et nous avons besoin d'uniformes, de matériel de guerre, d'armes. Les loueurs avaient reçu des injonctions très précises du Ministère de la Défense qui leur avait dit que s'ils donnaient à Boisset le moindre fusil, le moindre uniforme, ils seraient rayés des marchés des établissements publics, lorsqu'ils vendent du matériel réformé. C'est ce qu'ils ont fait, mais par pure obéissance et pour ne pas ruiner leurs revenus. En effet, ils m'ont aidé à

trouver le matériel en Belgique, le matériel utilisé dans le film est donc belge, les uniformes sont belges, mais légèrement trafiqués pour avoir l'air français. Nous l'avons complété avec du matériel trouvé en Tunisie, où a été tourné le film. Autre forme de censure, le film devait être une coproduction algérienne. Il devait être tourné dans un fort situé là-bas, que nous avons prévu de redécorer tout en déposant une somme assez importante destinée à couvrir les dépenses françaises de la coproduction en Algérie. Un jour, j'ai appris par téléphone que le décorateur avait été sur place mis en prison et que tout était arrêté sur le site dans lequel on devait tourner. Je fonce donc à Alger, le coproducteur algérien avait déjà touché une somme équivalente à 300 000 ou 400 000 euros et il avait disparu. Je me rends au Ministère de l'Information Algérienne, qui me renvoie au Ministère des Armées. J'y vais et je rencontre la Secrétaire d'État qui m'annonce avoir pris la décision d'interdire le tournage du film en Algérie. Ils trouvaient que la situation des appelés Algériens envoyés sur la frontière marocaine, il y avait d'énormes difficultés entre les deux pays à l'époque, étaient trop semblables à celle des appelés Français envoyés en Algérie. J'ai tout de même pu faire sortir de prison le décorateur et son assistant, mais on a été quasiment expulsé d'Algérie. Le film a donc été tourné en Tunisie avec pour décor un village appelé Chebika. Jean-Louis Bertucelli devait également y tourner un film basé sur le livre du même nom du sociologue Jean-Louis Duvignaud, qui deviendra *Les Remparts d'Argile*. Mais son projet agaçait les autorités tunisiennes, il avait retapé le fort de Chebika, et j'en ai profité pour y tourner mon film qui devait se passer en Algérie. Je lui ai dit qu'on avait nous-mêmes redécoré un fort identique en Algérie et qu'il devrait aller tourner là-bas sans problèmes, ce qu'il a fait. Ainsi *Les Remparts d'Argile* qui se passe en Tunisie a été tourné en Algérie, et *R.A.S.* qui se passe en Algérie a été tourné en Tunisie. Les histoires de censure sont souvent un peu semblables à celle du monsieur qui fait pipi contre le vent et s'étonne ensuite d'être tout mouillé.

**Michel CIMENT :** Margaret MENEGOZ, j'aimerais maintenant arriver à la censure économique. Yves BOISSET a dit très justement que le rôle des chaînes en France est extrêmement important. Elles décident grâce à des comités composés d'une quinzaine de personnes qui lisent des scénarios. Bien sûr, il y a beaucoup de beaux films qui continuent à se faire, je ne voudrais pas avoir un discours passéiste, mais il me semble que les grands films de l'histoire du cinéma se font entre un metteur en scène et un producteur, pas avec des comités. Même à Hollywood, Harry Cohn ou Goldwyn voyaient Capra ou Wilder, se racontaient au déjeuner une idée de film, et décidaient de le faire ensemble. Cela a été la même chose en Italie ou en France avec des Anatole Dauman, des Georges de Beauregard, etc. Il me semble qu'aujourd'hui un certain nombre de films produits dans les années 1960 ne pourraient pas se faire. On ne trouverait pas de l'argent pour faire *Huit et Demi*, *L'Année Dernière à Marienbad*, *Persona*, *Pierrot le Fou*,... J'ai l'impression qu'il y a une frilosité des bailleurs de fonds, pas des producteurs comme vous qui voulez faire des films originaux. J'ai remarqué d'ailleurs que beaucoup des grands films que vous produisez, ou co-produisez sont ceux de cinéastes ayant plus une notoriété dans leur propre pays, les Haneke, les Lars Von Trier, etc. Est-ce qu'il n'y a pas aujourd'hui une forme de censure économique ayant pour origine la participation massive des chaînes dans la production d'un film ?

**Margaret MENEGOZ :** Pour commencer, Michel, car vous avez dit beaucoup de choses, aujourd'hui un film est basé sur le couple producteur/metteur en scène. On ne lance peut-être pas un projet à la fin du déjeuner où on a raconté l'histoire en quelques mots, mais on dit : « donne-moi 6 mois pour

trouver des financements ». Si les chaînes ne veulent pas, on peut faire une co-production avec des pays européens. Si cette solution ne marche pas non plus, on va chercher du côté des Régions françaises ou européennes. Bien sûr, que dans ces comités, ils lisent le scénario, car c'est tout de même un métier que de le lire attentivement. Ils vont en parler 3 minutes, ils évoquent un peu plus longtemps les acteurs parce que c'est ce qui peut les rassurer, puis ils s'intéressent surtout à votre propre conviction. Si vous arrivez à les séduire avec ce que vous avez dans les mains, généralement, c'est oui, mais il n'y a pas de censure dans le sens où ils refusent certains types d'histoires. Après ils peuvent nous donner moins d'argent parce qu'il s'agirait d'un 2 h 30, ou mette à rude épreuve notre conviction. Il faut néanmoins ajouter qu'il y a un mieux à présent, car il y a 10 ans, un film muet en noir et blanc n'aurait pas pu se faire. Les financiers du cinéma recommencent à croire au trésor de l'originalité. Avant la logique aurait été de copier les succès précédents, faire une suite d'Intouchables, par exemple. Maintenant, ils commencent à se fatiguer un peu.

**Michel CIMENT** : Enfin, on a *La Vérité si je Mens 3*.

**Margaret MENEGOZ** : Oui, je ne dis pas qu'on en est plus là, mais ils sont curieux de l'originalité, car ils ont vu que ça pourrait faire de l'argent et des spectateurs.

**Michel CIMENT** : Par exemple, je parlais avec un directeur de chaîne qui y dirigeait la fiction. Alain Resnais avait travaillé 6 mois sur un projet de film qu'il a proposé à cette chaîne. C'était un opéra de Kurt Weill, *Le Tsar s'est Fait Photographe*. Le directeur de cette chaîne lui a dit que son comité ne le produirait pas et le film ne s'est pas fait. C'était tout de même Alain Resnais, peut-être le plus grand cinéaste français vivant, mais le comité n'arrivait pas à visualiser le film qu'il voulait faire, on lui a refusé l'argent. Malraux a dit que : « si on peut imaginer *Le Cuirassé de Potemkine* en lisant le scénario, on serait Eisenstein ». C'est comme si on disait pouvoir visualiser *Hiroshima Mon Amour* rien qu'avec le scénario, ce que je trouve d'une outrecuidance absolue. Je pense qu'il y a là une forme de censure économique.

**Margaret MENEGOZ** : Oui peut-être, mais ça peut aussi être parce qu'on n'a pas su lui expliquer le projet.

**Jean-Luc DOUIN** : Peut-être que la situation s'est améliorée ces dernières années, j'écoute avec attention Margaret MENEGOZ, mais j'ai néanmoins encore dans l'oreille les propos déçus de certains cinéastes. Demandez à Jacques Doillon ce qu'il pense de la collaboration de certaines chaînes de télévision pour l'aider à financer ses films. Ou bien encore, demandez à Christian Caron, ou Jean-Pierre Jeunet ce qu'il pense du refus des chaînes de financer *Joyeux Noël*, ou *Un Long Dimanche de Fiançailles* sous prétexte que la Guerre 14-18 n'intéresse personne. Il y a chez eux des a priori autour de certains thèmes qui ne seraient pas porteurs. Bertrand Tavernier m'a aussi raconté des tas d'histoires de ce style. Ils ne sont pas tous à condamner, mais pour la plupart d'entre eux, il faut que le film qu'ils financent puisse être projeté à 20 h 30 en prime-time. Si jamais ce film-là risque d'avoir la moindre interdiction en commission de classification, c'est catastrophique pour sa programmation.

**Michel CIMENT** : Moi je suis sûr si les frères Coen, ou Tim Burton proposaient leur projet à des

chaînes françaises, elles trouveraient les scénarios trop hors-normes pour les financer. En Amérique, les frères Coen, ou d'autres vont voir des producteurs avec qui ils sont en entente, et qui financent leurs films qui coûtent pourtant assez chers.

**Margaret MENEGOZ** : Ils leur arrivent de refuser aussi parfois à ces producteurs américains.

Pierre SORLIN : Vous parlez des frères Coen, mais ils ont une telle réputation qu'une chaîne française pourrait difficilement refuser un de leur projet aujourd'hui. Le financement serait un prétexte, mais fondamentalement le projet serait accepté, car le nom suffit dans ce cas-là. Vous allez me dire que l'exemple d'Alain Resnais prouve le contraire.

**Michel CIMENT** : Enfin, *On Connaît la Chanson* a fait trois millions de spectateurs.

**Pierre SORLIN** : Oui, mais Resnais n'est pas un homme de télévision. Ne pensez-vous pas qu'au fond, cela a joué ?

**Michel CIMENT** : Non, c'étaient des films financés par la télévision pour être projetés au cinéma, pas des films de télévision.

**Margaret MENEGOZ** : Je voudrais juste ajouter que comme les élections présidentielles et législatives en France se jouent beaucoup sur celui qui passe le mieux à la télévision, c'est pareil pour nos projets. Il y en a qui passent tout seuls pour les raisons déjà évoquées précédemment, et il y a des projets pour lesquels il faut se battre. Le cinéma est un marché de l'offre : il faut d'abord faire le film, et après on sait si le public vient ou non. Tous ces gens qui disent que le film ne va pas pouvoir passer à 20 h 30 ou réalisera moins de 50 000 entrées en salles, il faut leur expliquer qu'ils n'en savent rien, moi non plus d'ailleurs. Il faut faire le meilleur film possible, et s'il rencontre l'ère du temps ce sera un succès.

**Michel CIMENT** : Jean-Luc DOUIN, il me semble que ce qu'on appelle les démocraties formelles comme celle dans laquelle nous vivons, c'est-à-dire qu'à 6 h ou 8 h du matin c'est le laitier qui sonne, pas le flic pour vous emmener dans un camp comme le disait Churchill. C'est peut-être une démocratie formelle, mais ce n'est pas si mal que cela. Il me semble tout de même que la censure s'exerce moins dans les démocraties que dans les dictatures qu'elles soient de gauche ou de droite. Quand le cinéma refléurit, c'est en général dans des périodes de dégel aussi bien dans les pays de l'Est qu'en Corée du Sud, à Taïwan, en Iran. On y observe que lorsqu'il y a un léger souffle de libéralisme, cela a suffi à débloquent un peu la situation. Est-ce que c'est ce que vous avez aussi constaté dans vos analyses géographiques de la censure ?

**Jean-Luc DOUIN** : C'est une évidence que dans tous les pays totalitaires de gauche ou de droite, la censure est absolument redoutable. Je rebondirai sur votre thème de démocratie et il m'apparaît une chose étrange : la censure dans les pays démocratiques montre que l'on n'y fait pas vraiment régner la démocratie. En indémodable utopiste que je suis, il est des fois où l'on pourrait peut-être demander l'avis des populations par vote, par référendum pour savoir si vraiment, il faut obéir à une minorité pour interdire la projection d'un film à une majorité. Par ailleurs, c'est paradoxal, mais il y a des tas de

cinématographies qui ont bénéficié de la censure, je crois que le cinéma iranien ne serait peut-être pas celui qu'il a été s'il n'y avait pas eu la censure du gouvernement depuis des décennies. Elle peut stimuler la création, forcer des metteurs en scène à la contourner. Lubitsch ou Hitchcock n'aurait peut-être pas fait les films qu'ils ont faits sans la censure.

**Michel CIMENT** : Oui, c'est vrai que l'on aurait eu plus de Virginie Despentes, et moins d'Alfred Hitchcock si la censure avait été totalement libre aux États-Unis.

**Yves BOISSET** : Je pense que la censure est en soi un faux débat dans la mesure où je ne vois pas effectivement dans une démocratie au nom de quoi on empêcherait une partie de la population de lire des livres, d'écouter des musiques ou de voir des films. C'est un débat qui est un peu, me semble-t-il dépassé, et qui est contourné par cette nouvelle forme de censure strictement économique. Elle n'est pas du tout ou pas nécessairement politique, mais fait régner en outre une loi du marché qui est extrêmement redoutable. Comment peut-on alors pour la combattre ? Je n'en sais trop rien.

**Pierre SORLIN** : Vous avez parlé de différentes censures : du livre, du film, de la musique. Ne pensez-vous pas qu'il y a eu une censure particulièrement forte sur le cinéma, parce qu'au fond il y a toute une mythologie liée à cet art. Soit l'idée que l'image est beaucoup plus violente que ne l'est le texte, qu'elle permet de faire germer dans les esprits des idées qui ne devraient normalement pas y passer. Or la censure littéraire au 20<sup>e</sup> siècle est très limitée, si ce n'est inexistante. Il y a aussi une autre application de la censure dont nous n'avons pas parlé, celle qui consiste à couper certains passages. Le film sort sous la condition que le réalisateur est obligé d'accepter de couper certains morceaux, même s'ils lui paraissent essentiels, c'était un cas très fréquent. Cela l'est moins, car la considération envers le cinéma a changé, cette peur de l'image est à présent beaucoup moins forte dans un monde où l'on vit justement constamment à travers les images.

**Michel CIMENT** : Margaret, un dernier mot avant de laisser le public poser quelques questions ?

**Margaret MENEGOZ** : Avec plaisir, quand j'ai travaillé avec Éric Rohmer, il me disait : « si on a assez d'argent pour faire le film en 35 mm couleur, on le fera. Si on n'en a pas, on le fera en 35 mm noir et blanc, qui à l'époque était beaucoup moins cher. Si ce n'est encore pas assez, on le fera en 16 mm et si ça ne va toujours pas, en Super 8. Ce qui compte, c'est de raconter l'histoire et qu'elle soit sur un écran un jour ». Les sujets qui sont refusés par le marché de par leur nature, il faut les mettre de côté en attendant d'avoir un vrai succès et que l'on nous déploie le tapis rouge. En attendant, il faut trouver des sujets que l'on peut faire avec les moyens que l'on a. C'est tout à fait possible, il me semble.

**Michel CIMENT** : Je voudrais faire un dernier commentaire. Pierre SORLIN a dit que l'image est crainte par les gouvernements, car elle peut fortement influencer, impressionner les gens. Lénine disait la même chose : « de tous les arts, le cinéma était le plus important pour nous ». La citation est souvent coupée et il manque le « pour nous ». Il ne disait pas simplement que le cinéma était l'art majeur. Non, il disait qu'il l'était « pour nous » communiste.

**Margaret MENEGOZ** : Goebbels disait la même chose.

**Michel CIMENT :** Oui, et c'est la raison pour laquelle ces dictatures utilisaient beaucoup la censure. Dans le cas du communisme, leur mouvement provenait d'un livre, Le Capital. Ce que je veux dire c'est que la révolution s'est faite avec un livre tandis qu'aux États-Unis, la révolution s'est faite avec l'argent. Pour les Américains, ce n'est pas tellement important ce que l'on peut dire dans un film, ils exercent moins de censure, car au fond, comme le disait Voltaire, le commerce est essentiel, et permet aux gens de s'entendre entre eux. Voltaire défendait le régime du commerce, car il pointait du doigt le fait que l'on n'avait jamais vu des commerçants se massacrer entre eux. Ce sont les idées qui font massacrer les gens.

**Public :** Je crois qu'il y a plusieurs critiques dans la salle, dont moi-même. Ce qu'on a oublié de dire ici, c'est qu'il y a aussi une censure des critiques. Lorsque l'on dit de ne pas aller voir un film parce qu'il est mauvais, que l'on lui attribue des mauvaises notes, on le censure aussi.

**Michel CIMENT :** On ne peut pas comparer un dictat qui interdit un film dans toutes les salles avec des critiques qui se disputent parce qu'ils ne sont pas d'accord.

**Public :** Oui c'est vrai, même si on a eu droit à des bagarres assez intenses dans *Le Masque et la Plume*. Je pensais aussi aux producteurs, on pourrait dire qu'ils n'existent plus.

**Michel CIMENT :** Vous ne pouvez pas dire ça, il y a encore Margaret MENEGOZ, Jean-Louis Livi et plein d'autres encore en France !

**Public :** Quand je dis qu'il n'y a pas de producteurs, je veux dire par là qu'il n'y en a plus qui mettent leur propre argent. Ce sont des personnes qui ramassent l'argent en espérant qu'un succès, comme en littérature, financent trois ou quatre échecs qui auraient pu être de grands films, et qui sont parfois de grands films qui n'ont pas de succès. Est-ce qu'il y a une forme de censure que de dire que c'est une personne qui ne risque pas son propre argent, et qui soit obligée d'aller en chercher à droite et à gauche ?

**Margaret MENEGOZ :** Mais pourquoi voulez-vous que je fasse faillite après chaque film ? Il vaut mieux que je le finance bien pour pouvoir en faire d'autres derrière.

**Public :** Si vous prenez l'exemple des grands films de l'histoire du cinéma, c'est toujours des personnes qui se sont engagées.

**Michel CIMENT :** Ce que veut dire Margaret MENEGOZ est juste, c'est que si elle accumulait les échecs, elle a beau aller chercher l'argent auprès de chaînes, de banques, etc., elle ne ferait néanmoins plus de films. Sa survie en tant que productrice est aussi de faire en sorte que les films soient de qualité et d'aussi gagner de l'argent. Je crois que c'est un faux problème, qui ne concerne pas la censure. Je voudrais que ce débat reste sur le thème de la censure.

**Jean-Louis LECONTE :** Pour revenir à la censure telle qu'elle pouvait s'exprimer par ce qu'on appelait



pudiquement la Commission de contrôle, je voudrais juste relater une petite expérience personnelle qui m'est arrivée il y a déjà pas mal de temps à l'occasion de mon premier long-métrage, *L'Ombre et la Nuit*. Celui-ci a eu des difficultés à se financer malgré l'avance sur recettes, le sujet était à propos de la peine de mort et de la prison. C'était un film assez singulier dans son expression. À l'époque, je voulais faire le film en noir et blanc et évidemment, quand je me suis retrouvé un jour dans le bureau de la responsable de la filiale cinéma de France 3, elle ne m'a pas laissé parler plus de vingt secondes. C'était vers 1975, et j'ai compris qu'il était hors de question qu'une chaîne de télévision coproduise un film en noir et blanc. Ce qui a sa logique et qui relève déjà de la censure économique, mais ce n'était pas ça le but de mon intervention : le film se fait, on avait obtenu un préavis de la Commission de contrôle, comme quoi le film pouvait poser des problèmes du fait de son sujet, de sa violence. Je précise qu'à l'époque la peine de mort existait encore en France. Le film est montré à cette Commission de contrôle qui décide de l'interdire aux moins de 16 ans. Bien. M. D'Ornano, ministre de la Culture à cette époque, a demandé à l'administration de re-visionner le film pour hausser le niveau d'interdiction, ce qui je crois est un exemple assez rare, et c'est pour cela que je me permets de le citer. Effectivement, la Commission s'est réunie, je ne sais pas s'ils se sont vraiment infligés de revoir le film une deuxième fois, et ont décidé d'une interdiction aux moins de 18 ans cette fois, ce qui n'a pas contribué à son succès public comme vous pouvez l'imaginer.

**Public :** Bonjour, comme on a parlé du cinéma iranien à un moment et que je suis moi-même iranienne, je me permets d'intervenir. On a souvent l'habitude de réduire l'histoire du cinéma iranien à ces 30 dernières années. Il a démarré il y a cent ans quand les Soviétiques sont venus justement en Iran, pour tourner des films. Je ne sais pas pourquoi en France on ne parle pas du tout de ce cinéma iranien d'avant la révolution. Avant aussi il y avait la censure, l'état était dictatorial. Je me demande pourquoi on censure cette période du cinéma iranien, qui est un cinéma très riche.

**Michel CIMENT :** Écoutez, je ne pense pas qu'on la censure, mais que les films iraniens ne traversaient pas la frontière. C'est-à-dire que si les films iraniens avant le Shah avaient eu un Lion D'or ou une Palme D'or, certainement qu'on en aurait beaucoup plus entendu parler. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas eu de grands films avant en Iran. Ce qui est certain c'est que c'est le dégel et la mort de Khomeini, qui ont permis un temps une sorte de libéralisme très fragile, permettant à Kiarostami, Panayi de s'exporter. Je connaissais Farrokh Gaffary avec *La Nuit du Bossu* (1963) qui a été présenté à la Semaine de la Critique à Cannes il me semble, mais je pense que Jean-Luc DOUIN peut dire la même chose, quand on ne voit pas ces films, on ne peut pas dire ce qu'ils sont.

**Public :** Justement, je me demande si les festivals ne sont pas trop influencés par les médias, et trop influencés dans leurs choix.

**Jean-Luc DOUIN :** Je crois que vous faites fausse route et qu'il y a là une confusion. De toute façon, il se trouve qu'il y a eu tout d'un coup une vague de cinéma iranien magnifique, avec les cinéastes que Michel a cités, cela ne veut pas dire que l'on considère que le cinéma iranien est né à ce moment-là. De même que lorsqu'on regarde la Nouvelle Vague tchèque, suisse, québécoise ou même française, on niait ce qui les avait précédés. La critique, qui a beaucoup de défauts, a l'habitude de fêter, d'honorer comme ça des vagues et des périodes où il semble qu'il y ait une floraison de créateurs exemplaires,

par rapport aux années qui ont précédé.

**Public :** En tout cas c'est dommage, car il y a de très beaux films.

**Michel CIMENT :** Oui, mais on ne peut pas dire que les festivals sont influencés par les médias, je pense que c'est le contraire. Il y a 50 ans, les critiques étaient des explorateurs, car il y avait très peu de festivals. Ils allaient découvrir des films dans les autres pays. Aujourd'hui, ce sont les festivals qui font ce travail de recrutement. Kiarostami a été montré d'abord un peu clandestinement au Festival de Nantes, avant que *Où Est la Maison de mon Ami*? (1987), ne soit montré à Locarno. C'est là que la presse a commencé à s'intéresser à ce cinéma, qu'elle n'a pas découvert à Téhéran, mais à Locarno. Je pense que ce que disait Jean-Luc DOUIN est très juste : quand il y a un mouvement qui se dessine, une génération de gens de grand talent, ça cristallise l'intérêt de la presse. Alors qu'un film iranien en 1933 avait moins ses chances. À l'époque, les films circulaient beaucoup moins, la carte géographique du cinéma était très limitée. On ne voyait dans les années 1930 que les films européens et américains, c'est à peu près tout.

# ACTES 13

## RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE OÙ FAIRE LE CINÉMA ? PART I

### LE MADE IN FRANCE: RÉALITÉ OU FICTION ?

COLLOQUE

PARIS, BRÉTIGNY-SUR-ORGE, RIS-ORANGIS, CRÉTEIL

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE

13<sup>É</sup> ÉDITION

17— 22 FÉVRIER 2013

# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

172. LES INTERVENANTS

173. OUVERTURE DU COLLOQUE PAR JÉRÔME IMPELLIZZIERI

183. TABLE RONDE 1

« LA FRENCH TOUCH : RÉALITÉ OU FICTION ? »

MODÉRATEUR : CARLOS GOMEZ

198. TABLE RONDE 2

« LE FILM À TOUT PRIX ? »

MODÉRATEUR : SERGE SIRITZKY

211. TABLE RONDE 3

« L'EUROPE : CONCURRENTE OU COMPLÉMENTAIRE ? »

MODÉRATEUR : BRIGITTE AKNIN

220. TABLE RONDE 4

« CARTE BLANCHE À ANNE SEIBEL, CHEF DÉCORATRICE, ADC »

MODÉRATEUR : ANTOINE DE BAECQUE

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

MICHEL POUZOL (DÉPUTE, MEMBRE DE LA COMMISSION DES AFFAIRES CULTURELLES ET DE L'ÉDUCATION)

CÉDRIC KLAPISCH (RÉALISATEUR)

PHILIPPE LE GUAY (RÉALISATEUR)

BAPTISTE HEYNEMANN (CHEF DU SERVICE DES INDUSTRIES TECHNIQUES ET DE L'INNOVATION, CNC)

CYRILLE BRAGNIER (DIRECTEUR DE PRODUCTION)

MARIE GUTMANN (PRODUCTRICE MÉROÉ FILMS)

PIERRE -ANGE LE POGAM (PRODUCTEUR STONE ANGELS)

JEAN-FRANÇOIS LEPETIT (PRODUCTEUR, FLACH FILMS)

JEAN-BAPTISTE BABIN (DÉVELOPPEUR BACK UP FILMS)

DAVID ASSOULINE (VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION CULTURE AU SÉNAT)

AVIVA SILVER (CHEF D'UNITE DU PROGRAMME MEDIA EUROPE)

MARC GIGET (DIRECTEUR DE L'INSTITUT EUROPÉEN DE STRATÉGIES CRÉATIVES ET D'INNOVATION)

LOUIS-PHILIPPE CAPELLE (SECRÉTAIRE GÉNÉRAL D'IMAGO, FÉDÉRATION EUROPÉENNE DES DIRECTEURS DE LA PHOTOGRAPHIE)

MARIETTA KARAMANLI (VICE-PRÉSIDENTE DE LA COMMISSION DES AFFAIRES EUROPÉENNES)

ANNE SEIBEL (CHEF DÉCORATRICE, ADC)

DEV BENEGAL (RÉALISATEUR)

GILLES CASTERA (DIRECTEUR DE PRODUCTION)

ANTHONY PRATT (CHEF DÉCORATEUR)

RAPHAËL BENOLIEL (PRODUCTEUR EXÉCUTIF)

MICHEL AMATHIEU (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, AFC)

# INTRODUCTION

Par Jérôme Impellizzieri, conseiller régional, membre de la Commission Culture, Anne Bourgeois déléguée générale de *L'Industrie du Rêve*, et Olivier-René VEILLON, directeur de la Commission du Film d'Ile-de-France

**JÉRÔME IMPELLIZZIERI :** La région investit chaque année dans le cinéma, et très récemment avec la mise en place d'une aide à l'écriture de scénario, c'est l'ensemble des filières touchant au cinéma qui sont aidées depuis l'écriture de scénario jusqu'à la postproduction. C'est ce que l'on appelle aujourd'hui l'aide après la réalisation, et également l'aide à l'équipement numérique des salles. Plus encore, il y a des actions menées en direction de la jeunesse : des lycéens aux apprentis au cinéma, mais également des aides non négligeables pour la constitution de clubs cinéma dans les lycées, universités et centres d'apprentissages. Tout cela participe au soutien à l'emploi, à la créativité et à ce titre, il y a une question d'actualité : la mauvaise musique que l'on entend sur la question des coûts et des salaires de l'intermittence ne doit pas faire oublier que le cinéma est une œuvre où l'ensemble des savoirs faire sont des talents techniques, notamment au service d'une œuvre. L'industrie du cinéma, comme l'a rappelé le rapport Gallois, est l'une des grandes forces de notre pays et est un pôle d'excellence mondial. Le devoir des pouvoirs publics est d'investir fortement dans ce secteur-là, pour que l'on puisse préserver cette grande force, notamment pour l'Ile-de-France, ainsi que pour notre pays.

Quelques chiffres que vous connaissez : en Île — de France, ce sont 130 000 emplois (dont 100 000 intermittents et 10 000 contrats à durée indéterminée hautement qualifiés). C'est une croissance unique si on considère l'industrie : + 15 % de développement par an. Nous avons besoin d'un acte II de l'exception culturelle, qui fait de la diversité et des droits culturels, l'un des enjeux fondamentaux de la construction européenne.

Une autre question quand on parle d'Europe concerne la transmission des savoirs entre différents territoires européens. Si la diversité est un grand atout, il faut faire en sorte qu'il n'y ait pas de concurrence, ni entre les États ni entre les territoires. Même si en région Ile-de-France nous faisons tout ce qui est en notre pouvoir pour préserver les métiers qui sont sur notre territoire, il faut faire en sorte que tout le monde comprenne qu'il y a un cinéma belge, un cinéma européen, un cinéma français, dont la place est importante pour notre pays. Je voulais exprimer encore une fois que ces métiers sont importants, l'œuvre collective de sens est importante, économiquement en richesses produites et socialement en emplois créés. C'est évidemment un secteur essentiel, et plus important pour notre région que l'automobile et l'aéronautique réunis. Nous, la collectivité publique, investissons beaucoup dans le cinéma. La solidarité interprofessionnelle paie également son dû à cette belle œuvre partagée. À celles et ceux qui seraient aujourd'hui tentés de remettre cela en cause, je répondrai en citant les mots d'Abraham Lincoln : « Vous trouvez que la culture coûte cher et bien essayez l'ignorance ».

**Anne BOURGEOIS** : Bienvenue à tous ! 13<sup>e</sup> édition, 13<sup>e</sup> colloque, cette année après avoir fini sur « Où va le cinéma ? », nous ouvrons un cycle « Où faire le cinéma ? ». Comme vous le savez depuis 3 ans, nous menons des enquêtes auprès des techniciens pour avoir le point de vue à l'instant de leur actualité. Cette année nous avons lancé cette enquête dont vous parlera Brigitte AKNIN, qui a recueilli plus de 1 100 réponses, qui prouvent que la parole s'est libérée, puisque nous avons eu la chance d'avoir des réponses longues et argumentées. Le thème est « Made in France : réalité ou fiction ? », thème totalement d'actualité et vous aurez à la tribune un certain nombre d'intervenants que vous pourrez bien évidemment interroger tout au long de la journée. Je laisse la parole à Olivier-René VEILLON, directeur de la Commission du Film d'Ile-de-France.

**Olivier-René VEILLON** : Merci Anne, d'avoir choisi d'ouvrir la manifestation de l'Industrie du Rêve au cœur du Conseil Régional d'Ile-de-France. Merci JÉRÔME IMPELLIZZIERI pour les mots d'introduction qui situent très explicitement et très clairement l'enjeu politique et l'engagement de la région Ile-de-France en matière de soutien au cinéma. Nous avons la chance d'être ici, au cœur d'une région dont la conscience des enjeux est très forte, et en matière cinématographique une vision globale de ces enjeux. Dans la mesure où cette politique cinéma, mise en œuvre depuis 2000, qui se décline en de nombreux dispositifs à la vertu d'une grande cohérence, d'une grande détermination et a réussi à construire également un niveau de consensus suffisant pour être portée à l'Assemblée Régionale, que celle-ci traverse tous les aléas que peuvent connaître des organisations, comme le Conseil Régional d'Ile-de-France. Cette politique nous en sommes issus, car la Commission du Film d'Ile-de-France a pour vocation d'assurer, de renforcer l'attractivité de ce territoire, de faire en sorte que ses atouts soient pleinement valorisés, que ceux-ci permettent de développer l'activité, la production audiovisuelle et cinématographique. Alors, quel est l'enjeu ? L'enjeu est le fait d'avoir une industrie cinématographique et audiovisuelle qui est fondée sur des principes qui sont ceux de l'engagement dans le contenu, dans le respect de l'œuvre. La France est un pays où l'œuvre cinématographique a un statut juridique particulier, et c'est lié à une culture fondamentale qui fait que l'œuvre existe en tant que tel, et qu'il y a donc une dimension artistique culturelle extrêmement forte dans la politique conduite en France que ce soit à l'échelle de l'État, ou à celle de la Région dans le domaine du cinéma. C'est une spécificité, à laquelle nous avons tous à la fois vocation et intérêt à rester très attachés, parce qu'elle permet de faire émerger des œuvres cinématographiques et audiovisuelles qui ne ressemblent à aucun autre, et permet de créer un milieu, un espace, un écosystème de création tout à fait spécifique. Nous avons je dirais, beaucoup de chance et de responsabilité à faire en sorte que cet écosystème, non seulement se maintienne, se développe, se nourrisse, s'enrichisse et s'affirme et qu'il réponde aux défis d'une concurrence internationale extrêmement forte qui est liée à ce que JÉRÔME IMPELLIZZIERI a souligné : la croissance générale du secteur. Nous sommes dans un secteur en croissance à l'échelle internationale, et donc l'enjeu pour, une région comme l'Ile-de-France, est de bénéficier d'une partie de cette croissance et de le faire avec ses armes propres, ses atouts spécifiques, qui sont ceux d'une conception du cinéma qui relève de la culture, autant que de l'industrie, et qui respecte les œuvres et leurs engagements. Nous avons donc une grande responsabilité et une grande chance en la matière. Comment faire valoir ses atouts et comment faire en sorte de bénéficier de cette croissance mondiale ? Comment faire en sorte que le cinéma français, que la production française s'affirme avec ses spécificités, tout en accueillant la production du monde entier ? C'est là où il y a évidemment à mettre

en œuvre un certain nombre d'engagements. En deux mots : la région Ile-de-France s'est engagée avec la création du fonds de soutien aux industries techniques, maintenu dans le budget 2013 au même niveau malgré les tensions sur le plan budgétaire. C'est donc un engagement conséquent, qui est de l'ordre de 14 à 15 millions d'euros selon la manière dont on le présente, qui est un levier important dont la fonction est de voir 62 nominations aux prochains César, puisqu'il y en a 62. C'est-à-dire que sur les 30 longs-métrages soutenus par la Région Ile-de-France, quinze qui sont nominés aux César, c'est-à-dire un film sur deux. Saluons le travail des producteurs et des équipes qui sont derrière ses films, car il y a énormément de passion derrière chacun de ses films. Ce qui les caractérise, pris chacun séparément, c'est leur singularité, leur originalité et l'engagement artistique très fort de ceux qui les ont réalisés, produits et fabriqués. C'est la caractéristique commune de films comme *Camille Redouble*, *Dans la Maison*, *Les Adieux à la Reine* et évidemment, *Amour*. Et je tiens à saluer plus particulièrement devant vous Margaret Menegoz, productrice de Michael Haneke, réalisateur d'*Amour*, qui se trouve être membre du conseil d'administration de la Commission du Film depuis sa création, et qui joue un rôle très important dans la défense de ce que sont les singularités et les engagements internationaux de la production française. Le fait qu'*Amour* soit nominé 5 fois aux Oscars est évidemment un grand sujet de satisfaction pour nous tous. C'est un film qui représente à la fois un engagement artistique remarquablement exigeant, absolument singulier, fondé sur un travail de production remarquable et très ouvert sur l'international, notamment la capacité à coproduire, qui est une caractéristique de la production française en matière de cinéma : 144 coproductions sur 276 films produits l'année dernière. Nous sommes le pays qui coproduit le plus dans le monde, qui accueille le mieux les talents étrangers et qui sait les valoriser tout en faisant bénéficier son cinéma des apports en financement de la croissance des investissements dans la production cinématographique internationale. *Amour* représente tout cela, et pour la Région Ile-de-France, c'est un très beau symbole, puisqu'il s'agit d'un film d'un réalisateur autrichien, produit par une productrice française (70 % de production française), donc un état d'esprit qui veut que la région Ile-de-France soit une région pour le monde, où tous les talents se sentent chez eux, où ils aient la possibilité de s'exprimer. Pour atteindre ces objectifs la meilleure chose à faire est de faire valoir cette spécificité qui passe par les talents singuliers que sont les savoir-faire, les compétences et de ce point de vue-là, l'Industrie du Rêve en valorisant les techniciens du cinéma, en soulignant les formidables compétences, les savoir-faire et surtout les engagements dans une responsabilité artistique collective, met en lumière cet atout fondamental. Nous devons faire valoir également les remarquables décors offerts aux réalisateurs du monde entier et la mobilisation de ces décors dans la création cinématographique. Quand vous allez tourner au Louvre, ou à Versailles, vous n'avez pas un lieu qui vous loue des mètres carrés, ça n'a rien à voir. Vous avez un lieu de rayonnement culturel et international qui s'intéresse au cinéma comme un acte de création contemporain, et qui veut que le cinéma soit partie prenante de son activité. C'est comme cela que doit être défini l'accueil fait au cinéma au Musée du Louvre, en termes de vision et d'engagement artistique. Quand Henri Loiret parle de sa politique, il dit : « Le cinéma, Art du XXe et XXIe siècle est pleinement à sa place dans le Musée du Louvre et c'est pour cela que nous avons une politique d'accueil favorable au tournage et favorable à la création cinématographique ». Cela fait partie des grands atouts que nous avons. Nous devons également faire en sorte que l'ensemble de l'industrie audiovisuelle soit plus compétitive, et de ce point de vue-là il faut saluer l'action du 1<sup>er</sup> Ministre avec le pacte de compétitivité et de croissance avec un chapitre consacré au cinéma. Il y est présenté comme un atout pour la croissance et le développement du pays, qui doit donc bénéficier d'une attention en



rapport avec le potentiel qu'il représente en termes de croissance. Cela se traduit par l'amendement apposé en décembre dernier à l'Assemblée nationale, qui réforme le crédit d'impôt au niveau national, mais aussi international. Nous n'étions pas compétitifs par rapport à des pays aux politiques plus déterminées et plus avisées, ayant une capacité à s'ajuster aux enjeux. Nous avons aujourd'hui un crédit d'impôt international qui est compétitif, son assiette a été étendue et son plafond a été relevé, nous serons donc au niveau pour relever le défi de la concurrence internationale, et d'attirer tous ses talents qui ont envie de travailler avec nous en Ile-de-France, et donc de vous faire travailler, de vous apporter de nouvelles opportunités, auxquels vous allez faire bénéficier vos savoir-faire, vos compétences et vos talents. Tout cela sera articulé autour d'une réforme du crédit d'impôt national qui va éviter les effets d'aubaine, dans lesquels nos voisins se trouvaient glacés, puisque nous avons avec le financement public du CNC contribué à la croissance de l'activité en Belgique, au Luxembourg, ou dans un certain nombre d'autres pays, ce qui était certes très utile pour ces pays, mais peu avisé par rapport à nos intérêts nationaux. Aujourd'hui, cette meilleure prise de conscience des enjeux fait que nous serons demain plus compétitifs et, à nous de l'être dans l'esprit auquel nous tenons beaucoup, qui est la défense d'une activité économique ayant un fort potentiel de croissance certes, mais qui est aussi une activité hautement culturelle à vocation à le rester, tout en faisant valoir sa capacité à se développer. Sachant que l'enjeu est qu'à l'échelle européenne, les politiques soient aussi avisées, donc que l'Exception Culturelle soit non seulement conforté comme elle l'est déjà au titre de la convention de l'UNESCO et complètement réaffirmé à l'échelle de l'Europe. Merci à l'Industrie du Rêve, de son travail qui est très précieux, car plus on rentre dans le détail de ce que sont les talents, les compétences et les savoir-faire qui fondent cette activité, on peut effectivement les soutenir et les faire valoir, c'est bien évidemment l'enjeu. Merci de faire ce travail, et pour ce qui est de la Commission du Film d'Ile-de-France, nous sommes à vos côtés et à votre disposition pour essayer de contribuer, à ce que l'ensemble de vos réflexions soient pleinement portées de façon à ce que la démarche de la région dans son ensemble soit celle d'un soutien attentif à vos préoccupations. Bon travail pour toute cette journée !

## Contextualisation et présentation de l'enquête

Par Serge SIRITZKY (Écran Total), présentation de l'enquête, menée auprès de plus de 1100 techniciens, par Brigitte AKNIN.

**Brigitte AKNIN** : Bonjour, maintenant je vais entrer dans le concret, puisque je vais vous délivrer des choses, disons, un peu moins gaies puisque je vais vous présenter l'enquête. Il y a beaucoup de choses qui se transforment, cette enquête s'est déroulée sur une période de trois mois, du 20 novembre au 15 janvier. Elle a été élaborée avec des associations professionnelles représentatives. C'est très important pour l'Industrie du Rêve de faire ces enquêtes en collaboration avec les associations professionnelles puisque cette journée n'est qu'une caisse de résonance de leurs préoccupations, mais aussi de leur quotidien. Nous les remercions au nom des organisateurs de cette journée de rencontres. Je remercie les organisations professionnelles des techniciens du cinéma français d'être aux côtés de l'Industrie du Rêve, d'avoir amené une contribution à la rédaction des questions, et d'avoir aussi permis à ce que cette enquête ait lieu. Cette enquête s'inscrit dans un rapport un peu plus global du cinéma français et pour cela je vais laisser la parole à Serge SIRITZKY pour resituer cette enquête à l'intérieur du paysage global. Merci Serge SIRITZKY d'Écran Total, partenaire de la journée, de nous livrer ces éléments.

**Serge SIRITZKY** : Aujourd'hui on va parler de tous les aspects de la filière : artistique, technique et économique. Tous les gens qui sont ici savent qu'ils sont totalement liés, en ce qui concerne l'économie il y a un rapport qui vient d'être publié par le BIP commandé par le CNC, dont le conseiller vient de parler. La filière de l'image représente d'un point de vue économique une valeur ajoutée supérieure à celle de l'industrie automobile, pharmaceutique et des transports aériens. Dans cette filière il y a le cinéma et aussi la télé, la vidéo et les jeux vidéo qui, par les effets spéciaux sont liés au cinéma et sont quand même importants. C'est la première fois que l'on reconnaît que les industries techniques, c'est-à-dire les prestataires, font partie de l'industrie du cinéma. Il y a une très grande fragilité dans ce secteur et ce n'est pas indifférent, car si ces industries techniques s'effondrent pour des raisons économiques, est-ce que le cinéma français peut survivre ? L'enquête dont Brigitte AKNIN va parler auprès des techniciens est une enquête très importante, d'une part, ce qui m'a frappé, il s'agit d'une enquête qualitative (il y a plus de 1 000 techniciens qui ont répondu), en général c'est assez rare, au niveau des techniciens, cela représente beaucoup. J'ai vu dans cette enquête un certain malaise en lisant des réponses. D'une part le malaise de beaucoup de techniciens qui se plaignent d'être la variable d'ajustement au niveau des rémunérations, non pas sur des films dont le financement a été difficile, mais sur des films où des employés ont été très bien rémunérés, alors que d'autres sont très en dessous des salaires des conventions collectives qui n'ont pas été signées par tout le monde. Certains même, s'ils sont bien payés, rogne sur leur durée de tournage, leurs moyens et disent ne pas apporter la qualité que l'on voudrait au projet. Le cinéma français est envié dans le monde entier, mais

il faut se garder d'autosatisfaction, car il y a d'abord un paradoxe : il y a beaucoup d'argent, on fait beaucoup d'entrées, mais il y a quand même 40 % de la production qui se fait à l'étranger. Est-ce que le crédit d'impôt va permettre de remédier à cette détérioration de compétitivité, sachant que les Belges, Luxembourgeois et Britanniques prennent des mesures pour attirer les tournages ? L'autre menace, c'est l'Europe, qui devrait au contraire être le soutien des industries culturelles européennes. Or vous savez qu'il y a le combat entre l'Exception Culturelle et la concurrence, et que toutes les aides de tous les pays européens sont menacées par une politique de délocalisation. Ils disent : « La Région Ile-de-France, si pour aider, il faut en tourner une partie et dépenser une partie en Ile-de-France. Ce n'est pas bien. » Pourquoi les États et les régions aideraient des productions qui se feraient ailleurs ? Il s'agit donc d'une menace très importante. Je pense que comme tous les États européens sont contre cette tendance de la Commission, ils arriveront à l'emporter. Deuxièmement, dans le système français ce n'est pas le contribuable qui finance le cinéma, mais le consommateur d'images et les diffuseurs. Par l'intermédiaire des diffuseurs de ces images, on a instauré dans ce sens une taxe sur les fournisseurs d'accès à Internet, et Bruxelles conteste ce système de financement (1/3 du financement du CNC), il n'y a toujours pas d'accord au niveau européen et ce n'est toujours pas agréé. Les recettes du CNC s'évaporent, car les fournisseurs d'accès à Internet comme Free, Orange, etc. ne veulent pas payer cette taxe, donc le budget réel est loin d'être le budget prévu, il va y avoir des problèmes de recettes.

**Brigitte AKNIN :** Je précise que l'enquête a été menée par Anne BOURGEOIS et Kévin GAUTHIER et que, première révélation de la journée, ils n'ont rien à voir avec la SOFRES. Ce n'est pas une étude, c'est une enquête réalisée dans le cadre de l'Industrie du Rêve, festival très important qui a plus de 13 ans, mais qui n'a pas les compétences pour être un centre d'études. Si nous faisons une enquête tous les ans, c'est pour donner un éclairage à ces journées, pour recueillir des phrases concrètes, mais encore une fois elle a été croisée à partir des fichiers des associations professionnelles et de l'Industrie du Rêve, envoyée à plus de 4 000 techniciens. En retour, 1 200 réponses, 1 100 françaises et un peu plus de 100 belges. Le comparatif n'a pas grand intérêt, mais nous prenons tout de même en compte les deux résultats. Nous avons donc posé vingt-deux questions. Il y a une grande générosité recueillie dans les réponses, avec une particularité que ce soit celles des monteurs, directeurs de la photographie ou directeurs de production : c'est une conscience globale, une prise en compte de se sentir concerné par l'industrie, autant que par sa propre réalité. La parité n'est pas encore dans le milieu : 66 % d'hommes ; 33,9 % de femmes sur les 1200 réponses, pour les âges : 10 % entre 20 et 30 ans ; 22 % entre 30 et 40 ans ; 33,6 % entre 40 et 50 ans ; 34 % plus de 50 ans. On peut donc dire que ce sont des professionnels confirmés qui ont majoritairement répondu.

Où travaillez-vous le plus souvent ? En France en majorité (93 %), Belgique (2 %), Luxembourg, autres (5 %).

Tous les secteurs d'activité sont représentés : lumière (15 %), montage (14,6 %), son (10,7 %), décors (15,6 %), directeur de production (7,5 %), et les autres professions qui se répartissent en comédiens, accessoiristes, assistant-réalisateurs, cadres, costumiers, la postproduction (34 %).

Êtes-vous chef de poste ? Majorité de oui (75 %), salarié intermittent (88 %), majoritairement ils exercent leur métier dans le cinéma et la télévision.

À quand remonte le dernier film sur lequel vous avez exercé votre métier ? Moins de six mois (74 %); entre six et douze mois (11 %); plus de douze mois (14,7 %).

Quelle est votre formation ? École de cinéma publique (20 %); École de cinéma privée (18 %);

Autodidacte et intégré après plusieurs stages ou assistantat (33 %) ; Autre (29 %). Pour les décorateurs les écoles d'Art et d'Architecture sont très importantes dans la formation.

Parlez-vous d'autres langues que le français ? Une majorité se déclare bilingue anglais (66,9 %) ; une autre langue parlée couramment avec en tête l'espagnol, suivi par l'italien et l'allemand (12,7 %) ;

Avez-vous suivi une formation continue dans votre carrière ? Oui (46 %), Non (54 %)

Pourquoi ? Pour améliorer ses compétences (80 %) pour apprendre un nouveau métier (20 %).

Cela a-t-il eu des conséquences sur votre carrière ? Oui, en France (37 %), et l'on peut remarquer le pourcentage de Non, qui est à près de (44 %).

Considérez-vous que les techniciens français, belges et luxembourgeois ont le même niveau de formation et de compétences ? Oui (32,4 %) Non (15,3 %), sans opinion (54,3 %).

Considérez-vous que la formation de la nouvelle génération de techniciens qui arrive sur le marché comme suffisant ? Oui (53,6 %) Non (46,4 %)

Estimez-vous que vous avez le temps et les moyens nécessaires pour la transmission de vos savoirs à la nouvelle génération de techniciens ? Non (64,4 %).

Dans le contexte économique actuel, être bien formé représente-t-il toujours une valeur ajoutée ? Oui (83 %) Non (17 %).

Quelles sont les principales difficultés économiques que vous rencontrez dans votre métier ?

Plusieurs choix étaient possibles : la non-reconnaissance des compétences (54,6 %), la concurrence salariale (56,7 %), mais aussi la disparité des dispositifs fiscaux européens (45,5 %), Autres (25 %).

Un projet pour lequel vous aviez été initialement choisi est finalement donné à un technicien, pour quelles raisons ? Coproductions européennes (17 %), Délocalisations (26,3 %), salaire demandé (22,8 %), n'a pas connu une telle situation (33 %).

Existe-t-il une *French Touch* dans votre métier ? Oui (68 %) Non (32 %).

Quelques mots sur les commentaires avant de voir du côté de nos amis belges. Pas mal d'entre eux s'attachaient à souligner la spécificité du métier comme, par exemple, les problématiques du son direct. Pour cette synthèse nous nous sommes attachés à voir précisément ce qui fait consensus dans les réponses entre les différents métiers. Une impression générale de malaise est le mot le plus soft pour qualifier ce qui ressort des commentaires, et aussi une certaine tristesse, voire un pessimisme, même devant une situation qui n'est pas nouvelle. Les gens ont l'impression que la situation se dégrade. Il faut d'abord rappeler qu'on ne choisit pas ces métiers comme on en choisit d'autres, il y a une notion d'engagement, on aime le cinéma, les techniciens ne sont pas des spécialistes de la technique seulement. Ceux qui sont des citoyens concernés par l'ensemble des problématiques, et par la survie de cette industrie à laquelle ils sont très attachés. Il ressort des causes de ce malaise un télescopage de l'accélération de la dérégulation de l'organisation du travail, du tournage et de la postproduction, à cause du numérique. Ceci ajouté au manque de financement, au rétrécissement du guichet en France associé aux différents dispositifs fiscaux, qui contraignent ou qui permettent aux producteurs de délocaliser des tournages, fait que c'est un système qui est jugé par les commentaires, comme un système de concurrence déloyale. Il s'agit de la survie et de la pérennité d'une industrie y compris quand les commentaires regrettent la reconnaissance des compétences, ou des espaces de transmission du savoir. Entre les contraintes des coproductions, des délocalisations, des disparités fiscales, le sentiment qu'être bien formé, et avoir de l'expérience ne représentent plus grand-chose. On entend des phrases comme : « Les producteurs se fichent de la formation des gens sur 80 % des films. Les techniciens ne sont que des points et entraînent la formation d'équipes qui ne le sont pas

réellement. » « On ne constitue pas des équipes techniques en fonction des compétences ou selon les désirs d'un réalisateur, mais avec des obligations qui précisément renvoient à la territorialité des aides. » « Ce qui est une valeur ajoutée est d'accepter n'importe quel salaire. » « Votre lieu d'imposition compte bien plus que votre niveau de formation » Une certaine lassitude du fait de faire « un effort pour le film », conséquence d'un sous-financement, où ils se posent la question sur jusqu'où va l'incompétence de la production ? Cela fait partie du malaise, un sentiment de gâchis, d'interchangeabilité. Plusieurs commentaires mettent en évidence le fait que la nouvelle génération pense quelques fois tout savoir, veut évoluer trop vite et que certaines productions favorisent ce phénomène en prenant des chefs de poste moins chers. Ce sont ces profils moins expérimentés qui vont accepter des salaires bas pour plus de responsabilités. Un commentaire résume tout cela : « Le moins cher est plus vendeur, et pourtant plus de compétences sont égales à plus d'efficacité, donc gain de temps, donc gain d'argent pour la production. Cherchez l'erreur ! » Ils disent aussi que les techniciens expérimentés et bien formés sont davantage garants de gain de temps, et donc d'argent pour la production. À ces constats la nouvelle génération répond, mais propulsée plus vite, plus haut, car moins chers, ils en sont conscients et on a intérêt à avoir une vraie base et une vraie formation. Là où toutes les générations s'entendent de manière unanime, c'est pour dire qu'hier ou demain, on apprend son métier que par l'expérience et aussi par le réseau. Malheureusement ce ne sont plus que les écoles de cinéma qui sont les principaux endroits de transmission du savoir au détriment du tournage, du terrain, à cause du manque de temps et à cause des stagiaires qui remplacent les assistants. La majorité des commentaires pensent que les écoles de cinéma sont très importantes. Il y a un plébiscite sur les écoles comme la FÉMIS ou l'école Louis Lumière, ou l'ENSAS en Belgique, perçues comme des écoles de très bon niveau et équivalentes. Par contre on constate un regard négatif sur la multiplication des écoles privées avec un grand manque de culture pour les jeunes générations. Les techniciens sont aussi des artistes, et il y a certaines formations où la technique prévaut sur l'artistique. De plus la multiplication de ses écoles entraînerait une saturation du marché. Cette saturation du marché qui prend en compte aussi le numérique, qui rend le métier plus accessible à plus de monde. Au niveau de la French Touch, les 2/3 des sondés répondent qu'elle existe : adaptabilité, polyvalence, souplesse et cinéphilie sont les quatre qualificatifs qui reviennent le plus souvent. La French Touch caractérise également la constitution des équipes techniques plus réduites que celles des équipes anglo-saxonnes. Le système des Français semble être reconnu, notamment sur le son direct. Il y a aussi des commentaires négatifs venant de français : « Les Français se croient supérieurs, le centre du monde ou sont narcissiques sur les plateaux ». Il y a un commentaire plutôt dubitatif sur le thème de la French Touch par rapport à la Belgique, car plusieurs années, disent-ils, de délocalisation ou de collaboration ou de coproduction ont influencé ces deux et les techniciens sont devenus des collègues. Avec une certaine ironie, il y a un commentaire disant : « Après avoir formé pendant des années des équipes locales, visiblement aujourd'hui nous ne sommes plus indispensables. » Ils pensent que cela ne dépend pas du pays, mais de la personnalité du technicien. Cependant avec les différentes évolutions citées précédemment, la personnalité du technicien si importante, a plutôt tendance à disparaître. Sur les relations avec les autres pays voisins, il y a une unanimité d'incompréhension quant à l'injustice des mécanismes d'aide et des inégalités de traitement qui paraissent aberrantes. Et ils ne le situent pas qu'en termes d'employabilité, c'est aussi en tant qu'Européen qu'ils se sentent concernés et mis en concurrence frontale et délétère. Les délocalisations sont un danger qui revient souvent en raison des disparités fiscales, parfois des commentaires jugent même ce phénomène comme un

inquiétant détournement de l'argent public — les avances sur recettes et les aides des régions réinjectées dans des tournages à l'étranger. On entend des choses comme : « Quand se rendront-ils compte qu'il en va de la vie d'une industrie ? » Une question qui résume beaucoup de commentaires sur le fait que le système français ne protège pas assez ses propres techniciens. « Un technicien belge peut venir faire ses tournages en France, mais pas inversement, n'est-ce pas ? » « Ce sont les dates des techniciens luxembourgeois qui déterminent les dates du tournage ». Certains observent que les techniciens français et belges ont le même niveau quand ils sont bien formés, mais au vu de la multiplication des tournages en Belgique, des techniciens peu expérimentés se retrouvent parfois propulsés chef de poste par pénurie de bons techniciens. Il est souligné le phénomène de fuite de certains techniciens français à l'étranger afin d'avoir du travail toute l'année. Puis en outre, l'harmonisation fiscale européenne appelée majoritairement, certains posent même la question à quand une convention collective européenne.

Passons désormais au point de vue belge : 106 techniciens belges interrogés (70 % d'homme, 30 % de femme) ; tranche d'âge majoritaire : 30-40 ans, 40-50 ans ; travaillant majoritairement en Belgique et sont aussi en majorité chef de poste. 58 % travaillent majoritairement pour le cinéma, 26 % pour la télévision. 74 ont travaillé ces 6 derniers mois. 88 % pensent qu'être bien formé représente toujours une valeur ajoutée. Ils rencontrent les mêmes principales difficultés économiques. Beaucoup de points communs, mais aussi des différences : en particulier sur la formation initiale. 49 % pour les écoles publiques. Ils pensent un peu plus que le niveau de formation avec la France, et le Luxembourg est égal avec près de la moitié à le penser. Ils sont plus nombreux à estimer qu'ils ont plus de moyens pour assurer la transmission de leur savoir à la nouvelle génération (53,8 %).

Un projet pour lequel vous aviez été initialement choisi est finalement donné à un autre technicien, pour quelles raisons ? Coproductions européennes (35,8 %), délocalisations (14 %), salaire demandé (23,6 %) et n'a jamais été confronté à cette situation (26 %).

Ils pensent en majorité qu'il n'existe pas de French Touch dans leur métier, mais tout de même 29 % le pensent.

Petite synthèse de leurs commentaires : on retrouve beaucoup de points communs avec leurs homologues français dans leur manière de voir les choses. Ainsi, à propos des principales difficultés économiques, les techniciens belges dénoncent eux aussi le contexte européen difficile et déloyal pour les techniciens, même s'ils sont comparés aux Français, ils sont moitié moins à avoir choisi comme réponse la disparité des mécanismes fiscaux. On peut lire des commentaires dénonçant des coproductions où tous les chefs de postes sont français, ou bien encore à l'encontre de l'organisme de soutien du cinéma wallon à l'image. Nous avons néanmoins observé un grand écart entre les réponses françaises et Belges sur la question concernant La French Touch. Nombreux sont ceux qui rétorquent en commentaire libre qu'il existe également une Belgian Touch. D'autres ont effectivement remarqué une French Touch assez négative, qui se traduirait par une attitude arrogante chez les techniciens français. Certains commentaires pointent notamment du doigt la hiérarchie des équipes françaises bien moins souples qu'en Belgique. Enfin on pourra retenir plusieurs techniciens qui ne ressentent pas cette French Touch en tant que Belge, car exactement de la même façon que leurs collègues français, ils partagent les mêmes méthodes de travail et pensent comme eux, qu'une politique de coproduction qui date de plusieurs décennies fait que l'on travaille ensemble, et de la même façon, de plus en plus. Dans les commentaires libres, on retrouve particulièrement un sentiment de grande difficulté pour le secteur des techniciens belges. Ils dénoncent eux aussi des délocalisations qui apportent, certes des films

étrangers sur leur territoire, mais avec des chefs de poste déjà choisis et au complet. Ainsi je terminerai par ce commentaire d'une chef opératrice bruxelloise : « La tax shelter profite bien plus à l'industrie qu'à la cinématographie belge. »

# TABLE RONDE 1 — LA FRENCH TOUCH : RÉALITÉ OU FICTION ?

MERCREDI 20 FÉVRIER 2013 — CONSEIL RÉGIONAL D'ÎLE DE FRANCE, PARIS

DÉBAT AUTOUR DE LA SPÉCIFICITÉ FRANÇAISE EN MATIÈRE ARTISTIQUE, TECHNIQUE, D'ORGANISATION DU TRAVAIL. SI FRENCH TOUCH IL Y A, EST-ELLE AUJOURD'HUI SÉRIEUSEMENT MENACÉE ?

## INTERVENANTS

**Michel POUZOL**, député, membre de la COMMISSION DES AFFAIRES CULTURELLES ET DE L'ÉDUCATION, et de la MISSION D'INFORMATION SUR LES CONDITIONS D'EMPLOI DANS LES MÉTIERS ARTISTIQUES ; **Cédric KLAPISCH**, réalisateur ; **Philippe LE GUAY**, réalisateur ; **Baptiste HEYNEMANN**, chef du SERVICE DES INDUSTRIES TECHNIQUES ET DE L'INNOVATION, CNC ; **Cyrille BRAGNIER**, directeur de production.

**Carlos GOMEZ** : Merci d'être là autour de ce sujet intéressant, car la culture française fait rêver. Je commencerai par un court préambule : la French Touch je l'appliquais à la musique, électronique notamment, qui a donné des groupes comme Daft Punk, qui ont fait danser la planète entière en dehors de nos frontières. Mais je m'interrogeais sur le cinéma, j'ai déjà eu des éléments de réponse, le hasard veut que vienne de paraître un livre assez intéressant qui justement, revient aux origines de la French Touch. C'est un papier qui est apparu dans *Le Monde* cette semaine sous la plume de mon confrère, Thomas Sotinel. Il s'est intéressé à un pavé qui faisait 1 000 pages, *Les Annales du cinéma français* par un monsieur qui a consacré 18 ans de sa vie à la French Touch. Ça remonte aux origines du cinéma, car finalement, French Touch, oui, nous sommes les inventeurs du cinéma, merci les frères Lumières. Le livre pose la question d'où vient l'exception française ? On trouve des chiffres assez intéressants, par exemple, avant la 1<sup>re</sup> Guerre mondiale, il se produisait en France 1 000 films par an. Il s'agissait de courts-métrages, mais ça avait pris une proportion telle, que nulle part au monde même aux États-Unis, il n'existait pas une industrie aussi forte. Pour après ce qui est de la permanence il dit : « Le cinéma français ne s'est jamais guéri dans son inconscient collectif de la perte de cette domination, c'est ce qui explique jusqu'à nos jours l'exception française ». On vient d'évoquer les techniciens belges, voici un technicien qui revient tout juste de Belgique, c'est Cyrille BRAGNIER, directeur de production. À brûle-pourpoint j'ai envie de vous demander : quelles



idées vos collègues belges ont de cette French Touch ?

**Cyrille BRAGNIER** : Juste avant de commencer je voudrais rappeler que j'ai 23 ans de carrière, et pas 23 ans de carrière de directeur de production, mais 23 ans de carrière dans le cinéma, et que sur les 11 derniers films sur lesquels j'ai collaboré, la moitié je l'ai fait en coproduction avec la Belgique et le Luxembourg. C'est assez révélateur de la situation actuelle et du malaise dans l'enquête présentée précédemment. Pour ce qui est de la French Touch, je vois assez peu la différence entre le travail d'une équipe belge que d'une équipe française, à deux exceptions près qui sont les postes de régisseur, où je trouve que pour le coup que le travail fourni par les régisseurs français est nettement supérieur au travail fourni par les régisseurs belges, et aux décors où j'ai l'impression qu'il y a plus de techniciens, donc plus de talents en France.

**Carlos GOMEZ** : L'étude pose la question de la formation, et en guise de présentation je voudrais vous demander de nous dire d'où vous venez. Sortez-vous d'école ou avez-vous appris sur le tas ?

**Cyrille BRAGNIER** : J'ai commencé à faire du café sur les tournages. C'est la seule formation que j'ai eue, c'est assez empirique comme formation. Après vous apprenez sur les tournages, vous passez du temps avec les autres techniciens et au fur et à mesure, on se forme. En ce qui concerne mon métier, si j'avais choisi d'être chef opérateur, peut-être qu'il eût mieux valu que je commence par faire une école.

**Carlos GOMEZ** : À côté de vous le député Michel POUZOL. Au départ il faisait le même métier que vous, pouvez-vous nous raconter Michel ?

**Michel POUZOL** : Bonjour à toutes et à tous, merci pour cette invitation. J'ai commencé ma formation politique en réalisant des courts-métrages et en écrivant des scénarios. J'ai eu la chance en une dizaine d'années d'écrire ou co-écrire 3 courts et moyens-métrages, et de travailler sur un long-métrage d'Olivier Dahan qui s'appelle *Faites comme si je n'étais pas là*. Je ne vais pas dire French Touch, car je n'aime pas ce mot, mais il y a quand même à mon sens plusieurs choses qui caractérisent le cinéma français. D'abord comment il s'est construit dans son ère moderne, la génération de court métrage qui est passée naturellement au long, car le court-métrage est une école de formation typiquement française qui épatait tout le monde. Vous alliez au festival de Clermont-Ferrand qui réunit quelque 150 000 spectateurs en quelques semaines pour ne voir que du court-métrage. Le problème du modèle français qui existe, qui a des caractéristiques y compris législatives, est qu'il n'est pas forcément pérenne et inscrit dans le marbre, et que la question est surtout « s'il y a un modèle français, comment le définir et où va-t-il ? ». Je suis de mon côté assez pessimiste sur certains signaux sur la pérennisation d'un système que nous revendiquons globalement tous. Quelle que soit notre place dans ce monde-là, c'est-à-dire le cinéma d'auteur le plus pointu au monde, et comment le système français arrive à créer des passerelles entre le cinéma d'auteur et le grand public.

Carlos Gomez : Nous reviendrons tout à l'heure sur ces signaux qui vous inquiètent avec de solutions concrètes. Cédric KLAPISCH bonjour. Alors vous Cédric, école, ou pas école ?

**Cédric KLAPISCH** : Alors moi j'ai fait pas mal d'études. J'ai fait Hypokhâgne Khâgne, ensuite deux années à la fac, une année à Paris III et une année à Paris 8, ensuite je suis parti deux ans à New York, faire une école de cinéma à la New York University, donc j'ai fait beaucoup d'études dans des endroits différents.

**Carlos GOMEZ** : Et à l'école américaine, est-ce que votre esprit s'est élargi aux contacts de professionnels de cinéma ?

**Cédric KLAPISCH** : Le cerveau peut s'élargir de plein de façons différentes. Quand on fait de la philosophie, quand on fait des langues, ou quand on étudie l'histoire, puis qu'on étudie le cinéma et l'histoire du cinéma. Je faisais beaucoup d'analyse de films à la fac. Puis j'ai fait des films, et là, il y a le côté empirique qui prend le dessus, c'est vraiment trois façons de compléter son apprentissage.

**Carlos GOMEZ** : À côté de vous, vous avez Philippe LE GUAY qui a un parcours semblable, fait aussi d'une formation scolaire traditionnelle, racontez-nous Philippe.

**Philippe LE GUAY** : J'ai fait deux années de Khâgne aussi, comme Cédric, car mes parents s'inquiétaient de ma passion pour le cinéma. Une passion dévorante qui m'entraînait à voir deux ou trois films par jour, comme on pouvait le faire à la Cinémathèque. Puis j'ai eu la chance de rentrer au concours de l'IDHEC, en 1980, et c'est là que s'est construite ma légitimité dans le cinéma, car je ne connaissais personne dans le métier. Et nous nous sommes retrouvés une dizaine de jeunes gens dont le seul point commun était d'aimer le cinéma. Dans cette promotion de l'IDHEC, il y avait Desplechin, Rochant, Radu, Pascale Ferrand. Il y avait des affinités qui se créaient. Parallèlement à l'IDHEC je collaborais avec une revue de cinéma qui s'appelait Cinématographe, qui se situait un peu entre les Cahiers du Cinéma et Positif, qui était à la fois historique et futile. On pouvait à la fois faire des entretiens avec Paulette Dubosc, ou des actrices des années trente. C'était très éclectique, et surtout il y avait des dossiers consacrés à des techniciens, par exemple, j'ai initié un dossier montage où j'ai rencontré 25 monteurs. L'échange entre la pratique à l'IDHEC et la réflexion à la revue a été déterminant. Je reviens du Festival de Clermont-Ferrand où j'avais présenté mon film de promotion, il y a 30 ans, et je me suis retrouvé en face de jeunes metteurs en scène qui étaient dans les mêmes sentiments et inquiétudes que moi. Alors bien sûr, ils tournent en numérique, mais le rapport avec le désir de faire un film m'a apparu absolument identique, et avec la disparition de ce qui était « Court-métrage, carte de visite » avec un court-métrage très bien éclairé, en Scope, ou bien avec une vedette qui par amitié, ou générosité, avait accepté de tourner une semaine sur un court-métrage. Ces films-là je n'en ai pas vu à Clermont.

**Carlos GOMEZ** : À côté de vous, vous avez Baptiste HEYNEMANN qui a un profil un peu plus différent, il est chef du Service des Industries Techniques et de l'Innovation au CNC, mais malgré tout, comment êtes-vous entré dans le cinéma ?

**Baptiste HEYNEMANN** : J'ai un parcours classique, j'ai fait Maths Sup, Math Spé, École d'ingénieur. J'ai vu petite annonce sur le site du CNC, j'ai postulé et j'ai été pris. Donc il n'y a pas que les lettres qui conduisent au cinéma, il y a aussi les chiffres. Donc cela fait désormais neuf ans que je travaille au

CNC. Je me suis toujours occupé des aides à l'innovation technologique et depuis un an je suis chef de ce service, qui s'occupe de la structuration du secteur de la fabrication, donc nous sommes très concernés par les entreprises industries techniques et les fabricants, la compétitivité du territoire français et comment faire pour que ce territoire existe. En particulier nous nous occupons des aides aux industries techniques, des aides à l'innovation technologique, et surtout, du crédit d'impôt international qui est un dispositif qui vise à inciter les producteurs étrangers à venir réaliser des opérations de fabrication en France, dispositif mis en place en 2009.

**Carlos GOMEZ :** Et, étant en contact avec ces productions étrangères, quels retours avez-vous sur cette French Touch ?

**Baptiste HEYNEMANN :** C'est un contact surtout avec les Américains, d'une part et de plus en plus avec des Indiens et des Chinois, on entre en collaboration avec Film France avec ce dispositif. De la part des Américains il y a d'abord le premier regard qui porte sur un territoire, ce sont les dispositifs fiscaux, jusqu'en 2009 la France n'avait pas de crédit d'impôt international, donc elle n'existait pas et ce n'était même pas la peine de parler aux Américains de la France. En 2009 on a mis en place un dispositif fiscal qui a remis la France au même niveau que l'Angleterre et l'Allemagne, qui sont les deux pays européens qui ont le même niveau d'attractivité que nous. Depuis on a soutenu une soixantaine de projets, par exemple, *Hugo Cabret* et *Inception* qui faisaient appel au savoir-faire de fabrication des techniciens français. Dans *Inception*, par exemple, il y a des scènes tournées à Paris, et souvent, le retour qui nous est fait c'est beaucoup d'éloges sur la qualité de la technique française, sur la pluridisciplinarité des techniciens, leur réactivité, leur productivité. On sent donc que lorsque l'on arrive à dépasser cette première étape comptable qui met tout le monde à un même niveau de compétitivité, dans ce cas, on entre dans une autre négociation où la qualité prend une place importante et où les équipes françaises et le territoire dans son ensemble, ont beaucoup d'atouts.

**Carlos GOMEZ :** En marge de cette étude, j'ai envie de vous demander si vous pourriez me faire le profil type du technicien français ?

**Cyrille BRAGNIER :** Tout d'abord, je trouve que les chiffres que l'on nous a donnés tout à l'heure, le malaise dont on nous a parlé est indéniable, il est évident. On a l'impression d'avoir un grand écart entre à la fois les volontés publiques et politiques, où l'on parle d'incitation fiscale, de salon des décors, de motivation des gens qui défendent notre patrimoine pour contribuer à notre cinéma, etc. Quand on est sur le terrain, nous sommes très loin de tout ça, car on n'a pas dans ce secteur d'activité, aujourd'hui, un cadre dans lequel on puisse travailler normalement avec des repères. Il n'y a pas de convention collective que je sache, en tout cas elle n'est pas validée par tous. Il y a un vrai malaise sur le fait que ce soit le technicien belge qui vienne nous concurrencer sur notre propre territoire, soit par la concurrence salariale entre techniciens. On a noté pas mal de signaux qui sont plus importants pour nous, car encore une fois, on navigue encore un peu à vue !

**Carlos GOMEZ :** Il y a cette notion de transversalité de la capacité d'un technicien français à arriver à tout aborder.

**Cédric KLAPISCH** : Pour parler de ça, je vais citer un exemple très pratique. Je viens de faire un film à New York. J'ai tourné 8 semaines là-bas avec principalement des techniciens américains. C'est impossible de demander à un ingénieur du son de porter une table, en général à cause des Unions et des réglementations d'un tournage. Ça vient d'une logique justifiée, par contre, ça empêche cette pluridisciplinarité qui est extrêmement constante en France. Je sais que sur un film, j'ai un chef électro qui aide le perchman à faire la deuxième perche, ceci est impossible aux États-Unis, ce tempérament qui fait que quand on est une équipe, on est là pour faire le film et qu'un ingénieur du son peut aider un machiniste. En travaillant souvent comme ça à l'étranger et pas seulement aux États-Unis, mais en Espagne, en Russie, notre culture c'est la Nouvelle Vague. C'est ce qui a ouvert les frontières sur le fait de dire : « on fait un film tous ensemble et tout est permis pour y arriver ». En faisant *L'Auberge Espagnole*, en Espagne, j'ai compris que mon héritage de travail que je niais à l'époque était celui de la Nouvelle Vague. C'est le fait de dire : « Voilà, j'écris une scène la veille » — impossible pour les Espagnols et les Anglais —, car il y a beaucoup de choses qui relèvent de la liberté de l'auteur.

**Michel POUZOL** : À l'Assemblée nationale, on a ouvert une mission d'études sur les métiers artistiques, et il y a une particularité que l'on rencontre chez les techniciens français, c'est cette transversalité, cette polyvalence, cela crée une manière différente de rentrer dans ces métiers. Je me souviens d'un machiniste qui a commencé sur un de mes films en Scope 35 mm dans des conditions assez difficiles, et il n'a jamais arrêté de travailler depuis. Il y a aussi un inconvénient que l'on voit quand on consulte les organismes consultatifs et même les chiffres c'est qu'il y a un flou beaucoup plus grand pour les techniciens eux-mêmes. Ce qui est paradoxal pour voir si on entre ou sort dans le métier c'est le chômage, votre métier est défini sur les droits au chômage. Ce flou permanent qui permet de voir la stabilisation des emplois, et cela, a une corrélation directe derrière, c'est la précarité que ça engendre. Elle ne se voit pas quand on travaille, mais socialement, elle se voit. Si la protection devient trop friable, les techniciens changeront et ainsi, notre fonctionnement et notre liberté créatrice seront affectés.

**Carlos GOMEZ** : Quelles sont les possibilités pour un jeune de se former entre deux films ?

**Michel POUZOL** : C'est un autre problème de la formation professionnelle, elle est multiple, elle se fait à l'arrache.

**Cyrille BRAGNIER** : Je rebondis sur ce qu'a dit Philippe, quand on va à Clermont-Ferrand on voit ce qu'il avait il y a 30 ans. On vit une période de transition, il y a du matériel numérique qui rend les choses beaucoup plus accessibles, les films présentés à Clermont-Ferrand ont doublé l'année où il a été possible de filmer avec des appareils photo. Il y a de plus en plus gens qui font de courts-métrages et de plus en plus de gens qui font des films. Ça n'empêche pas qu'il y a un savoir-faire, de la cinéphilie, du désir de faire un film, je vais citer une anecdote de Jean-Paul Belmondo. Il avait hésité au moment où Godard lui a proposé de faire *À bout de Souffle*. On lui avait proposé de faire un film d'Henri Decoing, mais il a été obligé de refuser le film pour faire *À bout de Souffle*. Il s'était disputé avec son imprésario qui lui avait dit : « Tu refuses un film d'Henri Decoing pour un film de quelqu'un qui ne sait pas faire du cinéma ». C'est ça qui est formidable dans le cinéma, c'est qu'on peut en faire quand on ne sait pas en faire, et c'est la magie de ce métier. On a le droit de ne pas savoir et de tout faire. Cette

formation sur le tas on l'a tous vécue. Quand j'ai fait mon premier long-métrage, je ne savais pas faire un film. Il y a quelque chose à préserver de cette culture et d'un savoir-faire.

**Carlos GOMEZ** : Baptiste quelle est la progression de la technique française ?

**Baptiste HEYNEMANN** : Le mot progression est intéressant, car l'évolution n'a pas été progressive. C'est plutôt la rupture, entre 2009 et 2011, il y a eu un renouvellement complet du matériel : caméra, des façons de fabriquer, façons de post-produire. Il y a eu des points de basculement qu'on a vu de façon très nette sur la majorité des branches de l'industrie. Les interlocuteurs que l'on a : entreprises et techniciens nous disent qu'ils se sont retrouvés un peu démunis face à cette mutation numérique, qui a été extrêmement violente. Il y a un nouveau modèle de caméra environ tous les 6 mois, et encore, je suis généreux, après il faut le temps pour les chefs opérateurs et leurs équipes d'absorber le savoir-faire nécessaire pour maîtriser ce tout nouveau matériel. Ce sont des choses problématiques, car cette mutation a permis une plus grande accessibilité, plus de gens peuvent faire des films, ça, c'est évident. Mais les budgets d'une certaine catégorie de films s'effondrent, donc on a une perte de valeur. On retrouve ce que l'on a vu dans l'enquête : les techniciens s'inquiètent de la valeur que l'on donne à leur travail, puisque la valeur n'est pas associée à un matériel, elle est associée à un geste technique et on sent dans cette enquête-là, avec le fait que certains types de matériel sont devenus extrêmement accessibles, donc on peut dire que n'importe qui peut s'en saisir. À ce moment-là, quelle est la valeur que l'on accorde à ce geste technique ? Cette valeur elle existait, elle existe et elle existera toujours. Il faut faire attention quand cette mutation numérique très forte de ne pas perdre cette valeur. Il faut arriver à en prendre tous les avantages : un accès plus simple, mais il ne faut pas qu'il y ait une perte de valeur du geste technique.

**Carlos GOMEZ** : Vous soutenez, je crois, le prochain film de Jean-Pierre Jeunet, un film en relief. Quelle est la spécificité du film ?

**Baptiste HEYNEMANN** : On soutient la production relief depuis 2008. Le relief a vraiment fait apparaître de nouveaux métiers, le stéréographe est une personne qui a la responsabilité de la 3D sur le film qui va travailler en coopération avec le chef opérateur, sur la profondeur de la boîte scénique. Il va intervenir sur toutes les étapes de fabrication d'un film : au tournage pour conseiller le réalisateur et les différents techniciens sur le relief, mais aussi en postproduction pour aider sur la simple qualité technique des images : être sûr que l'image gauche et l'image droite sont bien associées de la bonne façon. Il y avait avec ce nouveau métier, des assistants qui sont apparus.

**Carlos GOMEZ** : Et le premier stéréographe, comment s'est-il formé ? Sur le terrain ?

**Baptiste HEYNEMANN** : La France a une grande expérience en matière de relief grâce Vulcania, au Futuroscope, et depuis de nombreuses années, on a des stéréographes de grand talent. Il y a de la théorie, mais c'est beaucoup de pratique. Le relief a été complètement chamboulé par le numérique et ses nouveaux outils. En 1980, on tournait sur pellicule avec les deux caméras l'une à côté de l'autre, on envoyait les deux pellicules au laboratoire, on vérifiait en projection que l'image était correcte, on remarquait un défaut sur l'une des deux caméras et on recommençait le tournage. Maintenant, on a

des outils de validation du relief in situ sur le tournage, donc le numérique a accéléré la possibilité de tourner en relief. Pour ce qui est de la formation, il y a maintenant des formations en tournage en relief, dans les écoles qui font de la formation continue, il y a plusieurs niveaux : perfectionnement, découverte, etc. Cette dynamique est intéressante, car des nouveaux métiers apparaissent, on voit que les nouvelles méthodes de fabrication évoluent dans la continuité. Les besoins de formation sont permanents.

**Carlos GOMEZ** : Une équipe de film est constituée de techniciens d'âges différents, est-ce que Philippe et Cédric, vous prenez soin de vous entourer de seniors, qui pourront si besoin, encadrer les plus jeunes ?

**Cédric KLAPISCH** : J'aime bien la diversité, donc j'aime bien mélanger. Il y a différentes choses apportées par des compétences différentes. Sur cette notion de modernité, on se pose la question de French Touch. L'année dernière il y a eu des nouveaux films qui sont apparus, comme *La Guerre est déclarée*, ou *Polisse*, c'est un nouveau type de film qui est très lié à ces nouvelles caméras numériques. On retrouvait une espèce de légèreté, presque une nouvelle Nouvelle Vague. Je trouve que ce que fait Jean-Pierre Jeunet est une autre façon d'être moderne. Il y a soit quelque chose de très technologique, soit très low-tech où il y a presque une volonté de ne pas avoir de savoir-faire. Il y a le côté spontané qui reprend le dessus. Quand on se pose la question de l'âge, je trouve qu'il y a des qualités dans les deux cas : quelqu'un qui n'y connaît rien, mais qui va mener son désir et sa spontanéité par rapport à quelqu'un qui a 50 ans de métier et qui aura forcément des qualités.

**Cyrille BRAGNIER** : Très logiquement les chefs de poste sont souvent un peu plus âgés que le reste de l'équipe, du coup on a une mixité qui au niveau de l'âge est évidente et naturelle, je crois, même, si certains pensent que l'on peut peut-être aller trop vite en besogne. Je pense qu'une équipe de cinéma c'est un reflet de la société. C'est un secteur d'activité où on a la chance de pouvoir évoluer et de découvrir des métiers tout au long et assez rapidement. J'ai eu des stagiaires régie qui sont devenus ingénieurs du son, perchman etc.... La difficulté, je crois, surtout, est d'avoir accès à un tournage. Aucune école de cinéma ne m'a contacté en 30 ans de carrière pour me proposer de prendre des jeunes pendant 2 jours sur des extérieurs, mais quand ils sortent d'école ils disent : « ce n'est pas du tout ce qu'on a appris ». Je prends des stagiaires conventionnés, car on n'a pas l'occasion de faire démarrer des gens. Je voulais revenir sur les nouvelles caméras, c'est aussi une difficulté pour les prestataires. Il y a une caméra qui sort tous les 6 mois, et en général dès que le dernier modèle est sorti, on me dit qu'on va tourner avec. Donc les prestataires se retrouvent en difficulté. Cette espèce de course à la technologie peut être dangereuse.

**Carlos GOMEZ** : Cédric, vous êtes sensible à cette course technologique ?

**Cédric KLAPISCH** : Oui. Wenders avait dit ; « On peut changer le monde en changeant les images du monde ». Quand il y a un nouvel outil, on change directement les images. Sur *L'Auberge Espagnole*, je crois qu'on était le troisième film à utiliser une caméra HD c'était une tentative. On ne va pas faire le même cinéma avec une nouvelle caméra, ce qui est vrai, je n'aurais jamais fait tout ce que j'ai fait dans *L'Auberge Espagnole* si je n'avais pas eu cette caméra-là. Donc aujourd'hui on est habitué à faire des

tests. On a utilisé sur mon dernier film *Ma part du gâteau*, les appareils photo Canon pour faire les nuits, et on était en scope pour faire les jours. On voyait qu'on pouvait mélanger les deux et ça nous permettait de faire d'autres images. Ce n'est pas juste un effet de mode, on choisit l'outil par rapport au film qu'on a envie de faire, ça définit une esthétique. J'ai fait le péril jeune en 16 mm, je savais que je ne voulais pas faire *L'Auberge Espagnole* en 16 mm. On fait des choix en choisissant ses outils. Chacun cherche son chat, je l'ai fait en 35 mm, car je voulais qu'il y ait un côté improvisé, filmé dans la rue, mais avec une qualité d'image qui n'était pas le 16 mm.

**Cyrille BRAGNIER :** Je rencontrais les mêmes difficultés quand Kodak sortait une nouvelle pellicule. Il fallait toujours utiliser la nouvelle. Alors il y a un côté pionnier, mais dans des économies fragiles. Qui va aller voir le film à Ponteau de Mer avec une projection de qualité moyenne ? Je ne suis pas sûr que ça changeait grand-chose. Si ça devait remettre en question un élément financier du film, je disais de faire attention.

**Cédric KLAPISCH :** Il y a eu plusieurs périodes de transition, particulièrement avec le montage. Avid est apparu lors de *L'Auberge Espagnole*, j'avais imposé à la monteuse avec qui j'avais fait plusieurs films, de faire un stage pour se former à Avid pour qu'elle soit la monteuse de ce film. Ça a été une transition douloureuse pour tous les monteurs qui avait la culture du montage en 35 mm, à passer au montage virtuel. C'est le cas désormais pour les opérateurs et tous les métiers liés à l'image. Je trouve que ça a toujours été une preuve de qualité des techniciens, l'adaptabilité aux nouvelles choses. Ceux qui montaient en 35 mm ont amené une culture de ce qu'il savait faire sur ce format, et qu'il n'avait pas les mêmes qualités de ceux qui ont directement appris à monter sur le virtuel. Mais encore une fois, dans nos métiers il faut avoir cette volonté d'adaptabilité.

**Michel POUZOL :** On voit bien quand on parle de la 3D ou des caméras ultralégères, on multiplie les modèles de fait. Il y a grâce au nouveau matériel une plus grande liberté de création, car il favorise la légèreté. Il y a quand même des conséquences, c'est-à-dire que ce cinéma très vif, réactif, qui a de l'envie, bénéficie de cette révolution-là, mais à l'autre bout, le cinéma plus lourd comme celui de Caro et Jeunet, cela va leur permettre d'aller plus loin dans leur créativité. Pina qui n'est pas le film modèle grand public n'aurait jamais pu être fait par Wenders sans la 3D, car elle fait partie intégrante de la narration. Ce qui est plus compliqué, à mon avis, c'est pour les films plus consensuels, car c'est un cinéma qui a une économie d'abord plus compliquée, car ce sont des films assez peu rentables. Je pense qu'aujourd'hui dans ce mouvement qui s'accélère, il y a une réflexion à se poser sur la situation des techniciens et des artistes en général. Comment éviter les vrais drames de la précarité qui touche beaucoup de techniciens ?

**Carlos GOMEZ :** Comment pouvons-nous protéger les techniciens de la précarité ?

**Cédric KLAPISCH :** Il y a deux solutions contradictoires : soit on ne les aide pas du tout, soit on les aide beaucoup. Le problème quand on aide beaucoup, c'est un peu ce que j'ai rencontré comme problème en tournant avec les Américains, c'est que l'on construit le contraire de ce que l'on veut quand on fait du cinéma, et j'étais très troublé de trouver ça aux États-Unis, c'est que c'est le contraire de la liberté. Je pense que quand on veut faire du cinéma, il faut être libre et ne pas avoir de

contraintes. Je pense que si on surprotège les gens avec des systèmes de protection, on crée de la contrainte. Les Unions américaines protègent leurs techniciens beaucoup plus qu'en France, mais je ne nous souhaite pas ça. Quand il y a eu le débat de rentrer des cadres vis-à-vis du ministère du Travail, je voyais à quel point c'était à l'opposé de la logique du court-métrage. On ne peut pas faire de court-métrage dans la logique du travail. Pour moi, c'est la mort du court-métrage. Je suis pour la protection sociale et pour échapper à la précarité, mais pas au prix de faire des films qu'avec des gens qui sont habilités à le faire.

**Cyrille BRAGNIER** : Je ne sais pas si on peut parler de protection ou de cadre. Ce sont deux choses qui sont différentes. Tomber dans le travers de l'Union américain n'est pas souhaitable, et notre histoire fait que je pense que nous ne pourrions pas y tomber. Je pense qu'il n'y a pas de surprotection du cinéma aujourd'hui, mais surtout il n'y a pas de cadre. Quand on regarde le nombre d'heures travaillées sur une semaine pour un long-métrage, nous sommes déjà hors-la-loi. Les techniciens n'ont pas de repères. Malgré cela nous sommes le pays en Europe qui produit le plus de films, donc nous sommes forcément regardés par les autres techniciens européens qui vont aller s'inspirer de nos méthodes de travail. On a chacun nos avantages comparatifs et nos petits défauts. Je me suis vu reprocher mon arrogance et mon côté parisien.

Il y a quatre films français qui sortent par semaine, plus les autres productions. Comment faire pour tous aller les voir ? On est dans un système, il doit y avoir un vrai débat sur la réalité de la vie économique de notre pays. On ne doit pas être dans une bulle. On a l'impression qu'il y a une mobilisation des pouvoirs publics pour cadrer ce dont on se targue, préservons-la ! Je pense qu'il n'y a pas de surprotection à avoir, les techniciens sont des grandes personnes, il suffit de leur dire dans quel cadre elles vont évoluer et travailler. Quand je produisais des courts-métrages, on envoyait des devis au CNC, mais c'est bidon puisqu'on ne payait personne, mais il fallait un devis pour avoir la subvention... Évidemment les choses évoluent. On ne peut pas faire de films en 4 heures, avec 39 heures, c'est impossible, sinon vous allez voir les loueurs. Le comédien ne peut pas attendre non plus des heures, mais comme le financement repose sur son nom, il faut se dépêcher... On marche sur la tête ! Alors oui, on est tous réunis pour en parler et c'est très bien, mais en attendant, il ne faut surtout pas que les pouvoirs publics et les autres vivent dans le fantasme à la fois des très bons chiffres du cinéma, qu'il y ait des tas de gens qui se mobilisent pour aider le cinéma, etc.... La réalité du terrain est complètement éloignée du chiffre.

**Michel POUZOL** : Je parlais du court-métrage tout à l'heure, c'était un grand débat quand j'étais réalisateur. Pour moi, le bénévolat, ça n'existe pas, quand on fait un boulot on est payé et puis voilà. Sur mon deuxième film, on s'est débrouillé pour payer un peu les techniciens, au moins les défrayer. Je discutais avec mon producteur de l'époque qui faisait tout un tas de projet à l'arrache. On ne savait jamais vraiment comment on se retrouvait sur le tournage, mais on finissait par s'y retrouver. Je lui ai dit : « maintenant sur les courts-métrages, tu es obligé de payer les techniciens, comment fais-tu ? Ça doit être catastrophique ». Il m'a répondu : « finalement, non ». On s'est rendu compte qu'on ne cherchait pas le financement de la même manière, mais qu'on le trouvait quand même, et ça n'avait pas baissé son activité. Il y a le fantasme du cadre et ce qu'il est réellement, tu ne peux pas encadrer un court-métrage comme une entreprise, mais ce n'est pas non plus ça qui met à mal le système. J'ai une idée qui vient de l'ARF, qui est de mobiliser pour les courts-métrages une partie des fonds de la



formation professionnelle, qui sont gigantesques en France. Parce que je disais que quand on fait un court-métrage, il y a des anciens techniciens plus aguerris qui viennent former des jeunes, donc on crée de la richesse à tous les niveaux. Pourquoi on n'aurait pas accès en partie à la formation professionnelle ? Il y a une vraie réalité à affronter : le financement du cinéma par les chaînes de télévision, je vous garantis qu'il y a une attaque très forte qui vient de tous les milieux de l'audiovisuel, qui n'est pas une bataille gagnée, croyez-moi ! Et si ce bastion-là tombait, c'est-à-dire l'obligation des chaînes TV à investir dans le cinéma, la première étape est la suppression de l'interdiction des films le samedi soir. M6 et TF1 sont vent debout, car il y a du piratage, le téléchargement sur Internet. Si cette bataille-là est perdue, on reparlera du modèle français l'année prochaine, mais il n'en restera plus grand-chose.

**Carlos GOMEZ :** Le cadre a été posé par ces messieurs, je me tourne maintenant vers vous le public. Qu'avez-vous pensé de tout cela ? Monsieur, présentez-vous, dites-nous d'où vous venez.

**PUBLIC 1 / Éric GUICHARD :** Éric Guichard, chef opérateur, membre de l'AFC. Je voudrais répondre assez rapidement à Cyrille BRAGNIER. Il est vrai que la technologie aujourd'hui est en évolution constante. KODAK et FUJI ont mis aussi beaucoup de pression sur les nouvelles pellicules et nous aussi nous vous mettons la pression pour les utiliser. La grande différence aujourd'hui sur les outils, disons numériques, c'est que l'obsolescence est programmée, une caméra ne durera pas plus de deux ans. D'autre part, ce sont des outils qui ne sont pas au point puisque c'est comme les ordinateurs, on les fait évoluer et on les améliore. Donc la question du choix de l'outil, elle est aussi pressante, parce qu'on a une évolution rapide et que l'on sait que l'outil précédent est plus adapté. D'autre part, il y a une pression marketing que vous subissez et que nous subissons aujourd'hui, qui n'a rien à voir avec celle subie avec les pellicules. On a des puissances financières et industrielles qui sont 100 fois supérieures à celles qui existaient du temps du cinéma de papa. Je voudrais revenir aussi sur la French Touch. Comme l'a souligné mon camarade, je ne suis pas là pour comparer le cinéma belge au cinéma international. Je crois que les Français ont une capacité à travailler à l'étranger qui est absolument phénoménal, on a plusieurs dizaines de techniciens qui travaillent à l'étranger et sur des films qui sont tournés à l'étranger pour des raisons scénaristiques. Pour avoir beaucoup voyagé, les techniciens de cinéma français ont cette capacité à s'exporter et à travailler différemment. Le système américain et anglo-saxon a ses règles, mais c'est vrai que la French Touch fait que l'on peut partir à une dizaine de techniciens à l'étranger et faire un film. Dans cette French Touch, il y a un investissement des techniciens qui là aussi n'a rien à voir avec ce que j'ai connu à l'étranger. C'est-à-dire que le temps passé à préparer un film n'a rien à voir avec le temps facturé ou payé et ça, c'est aussi quelque chose de très différent que l'on sous-estime, dont on ne parle pas, même entre techniciens, puisque c'est une manière pour nous d'absorber la demande du réalisateur, la demande du scénario et la demande de la production. La dernière chose dont je voudrais parler c'est la formation. On en a beaucoup parlé, mais ce que l'on oublie de dire aujourd'hui, c'est que l'on a supprimé la carte professionnelle. Bon, c'était une bonne chose au sens où elle était périmée, les producteurs on leur a supprimé, ils se rendent compte aujourd'hui que ce n'était peut-être pas une bonne idée, mais en tout cas, cette suppression n'a pas été remplacée. Ce qui fait que certains techniciens qui ne sont plus dans un cadre, à la fois leur savoir-faire, leurs formations complémentaires qu'ils peuvent acquérir tout au long de leur vie, ne sont absolument pas reconnus. Il n'y a dans le cinéma aucun parcours professionnel. Le cinéma s'exonère

de cette question-là ! Merci.

**Cédric KLAPISCH** : Je vais rebondir là-dessus. C'est très vrai. Sur les métiers de l'image, le temps passé a changé radicalement depuis quelques années, car maintenant, un chef opérateur qui passait moins de temps à l'étalonnage y passe désormais beaucoup plus de temps. Avant, il faisait entre 3 et 5 jours, aujourd'hui ce n'est pas rare de voir 4 semaines d'étalonnage. Ça change l'investissement d'un chef opérateur dans un film. Même chose pour tout ce qui concerne les repérages, ces histoires de choix de caméra, il y a vraiment un nouveau temps. Et c'est à ce moment-là qu'il faut penser à des assistants. Souvent, j'aurais besoin de quelqu'un lorsque le chef opérateur n'est pas là, car sur un autre tournage, qui soit l'assistant de ce chef opérateur, qui ait la culture de ce que veut le chef opérateur à l'étalonnage. Ça serait une façon de faire cette transmission qui ne fait plus beaucoup aujourd'hui, car pour l'instant, c'est très concentré sur une personne. Typiquement quand on sort un film, le chef opérateur et le mixeur vont dans les salles pour voir ce qui a été fait en image et en son. Il est vrai qu'à ce moment-là on aimerait avoir plusieurs interlocuteurs pour vérifier que la copie est la bonne, techniquement dans les salles. Et c'est dommage, car il y a vraiment une vérification à faire.

**PUBLIC 2** : Bonjour, François, régisseur et membre de l'AFR. Je voulais juste faire une ou deux petites remarques, une notamment spécifique à la régie. On parlait effectivement de la manière dont les métiers s'exerçaient était comparable pour la plupart d'entre eux, en tout cas entre différents pays. Cyrille BRAGNIER l'a souligné, la régie semble être une exception absolue, y compris avec les pays limitrophes à la France. En ce qui concerne notre métier, l'idée de la French Touch commence à cet endroit-là. Et je voulais également juste faire un petit commentaire par rapport à ce qui a été dit tout à l'heure sur la flexibilité positive des équipes françaises dans leur manière d'appréhender le travail, de s'organiser et du travail communautaire à l'intérieur de cette équipe. C'est effectivement une chose pour moi, et un certain nombre de mes camarades à laquelle nous sommes attachés. Les questions qui se posent actuellement concernent effectivement un cadre, une reconnaissance, c'est une question de légalité si on parle des débats conventionnels, mais ce n'est pas forcément le fait de travailler un grand nombre d'heures. Le problème est que ce grand nombre d'heures soit déclaré et éventuellement payé. Le problème n'est pas celui de travailler beaucoup. Et, ce qui revient de manière assez lancinante des derniers mois, mais plutôt ces dernières années, c'est une forme de déstabilisation. Il y a quelques années, les choses se passaient ainsi, mais il y avait un cadre qui fonctionnait qui tenait. Aujourd'hui, pas seulement à la marge, pas seulement sur un type de film particulièrement dur à financer, ces petites barrières prennent le vent. Et la problématique de notre point de vue, en tout cas, est celle-ci davantage effectivement de savoir si on a envie uniquement d'être machiniste, et de ne surtout pas toucher à un pied d'électricité, ce genre de comparaison là.

**Cyrille BRAGNIER** : Je suis absolument d'accord sur le fait qu'aujourd'hui on n'entend pas les techniciens dire : « On travaille trop ! ». On est conscients de comment réaliser et produire des films. Simplement, soyons reconnus pour le travail que l'on fournit. Sur le bénévolat, dont vous parliez tout à l'heure, Michel, il n'y a aucune raison pour le travail que l'on fournit. J'imagine que tu as déclaré 4 semaines de préparation, alors qu'en réalité c'est 8 semaines de présence auprès du réalisateur, ou du directeur de production. Pendant un tournage, c'est 60 heures travaillées par semaine, pas moins.

Reconnaissons notre travail et donnons-nous le droit de travailler 60 heures. La question de rémunération en est une autre, s'il faut revoir les minimums syndicaux, les grilles de salaires, etc. Tout ça, ça se discute, mais reconnaissons que de toute façon qu'un film se fait à 30 ou 40 techniciens minimum, et qu'en plus de ça, ça se tourne sur plus de 60 heures par semaine. Et je me permets de te dire effectivement, nous avons les meilleurs régisseurs européens. (Rires)

**Philippe LE GUAY** : C'est vrai que les journées sont longues, entre le moment de l'arrivée le matin, ce sont des journées de 12 heures.

**Carlos GOMEZ** : Madame, une question.

**PUBLIC 3** : Bonjour, je suis scripte et coprésidente de l'association l'ESSAL et les Scriptes Associés. C'est à ce titre que je m'interroge sur un aspect que l'on n'a pas abordé jusqu'à maintenant, et qui est on va dire, une forme d'évolution des métiers, peut-être en tout cas en ce qui concerne le nôtre, c'est de constater qu'il y a de plus en plus de films qui se font sans script. Pourquoi ? C'est la mise en application de la souplesse qui est très belle, en effet, et qui permet de faire des films particuliers, par exemple, je sais que sur *La guerre est déclarée*, il y a eu une scripte en préparation et qu'il n'y en a pas eu sur le tournage, pour pouvoir tourner dans les conditions de décors de souplesse que souhaitait la réalisatrice. Mais n'est-ce pas une méconnaissance de certains de nos métiers, donc des choix de production par méconnaissance de nos métiers ?

**Cédric KLAPISCH** : Question compliquée ! Je plains les films qui n'ont pas de script, mais on a le droit d'être 3 à faire un film. C'est vrai que toute la question du cadre, sur le film de Valérie Donzelli, c'est un choix. J'ai parlé avec le producteur du film, c'est un film sans budget, donc il s'est fait avec une équipe super-réduite. C'est bien selon moi de préserver le fait de faire des films comme ça. Je suis d'accord avec le fait de créer un cadre : déclarer toutes les heures, signer des contrats, mais en même temps de ne pas trop créer un cadre, c'est très compliqué de dire ça. Là-dessus aux États-Unis, ce qui pourrait faire avancer les conventions en production, les films indépendants échappent à certaines réglementations, les films syndiqués ont des réglementations selon les budgets, il y a 3 tiers : la rémunération est en fonction du budget du film.

**Cyrille BRAGNIER** : C'est un petit peu l'esquisse des projets actuels de dire qu'en dessous de X millions d'euros, on pourrait appliquer telle grille de salaire. C'est une vraie piste à creuser, la difficulté c'est qu'il faut la creuser dans son entièreté. Il faut savoir qui va déterminer le coût de production des films, à quoi fait-on référence ? Au fameux below the line des Américains, est-ce que c'est avec des proportions par poste, c'est assez complexe, ça demande à être travaillé. Mais le cadre que l'on ne voudrait pas trop réducteur se retrouverait être une multitude de cadres.

**Michel POUZOL** : Avec quand même une précision, c'est ce que disait Cédric, ne nous cachons pas non plus derrière notre petit doigt. Le principal employeur des techniciens, ce n'est pas le cinéma, c'est la télévision, ce n'est pas la même chose, et les règles de production ne sont pas les mêmes. Si on n'était qu'entre nous en vase clos, on trouverait assez facilement les solutions à appliquer aux différentes problématiques posées, sauf que l'employeur principal est la production audiovisuelle. C'est une des

réflexions qu'il faut que l'on développe au sein de la mission de la solidarité artistique, c'est la notion de parcours professionnel. Comment la transversalité va être considérée dans la notion de parcours ? Dans les débats qui vont s'ouvrir, dans les débats nationaux sur l'intermittence, il faut que vous portiez cette notion-là, celle de parcours, celle d'entrée et de sortie, celle de cette flexibilité artistique et créative. À vous de faire entendre ces choses-là pour que l'on puisse ensuite les porter politiquement. Je pense qu'on aura besoin d'être tous ensemble pour protéger le système français. Dans le système actuel, le législateur ne s'en préoccupe pas tant que ça, et il faut dire que dans le métier de la production, il y a des gens qui n'ont pas notre vision, qui sont sur des logiques de marché. Tout l'enjeu est là : comment préserver cette espèce d'îlot de créativité, de liberté, qu'est le cinéma français, tout en lui donnant les armes pour se défendre des différentes attaques : l'industrie américaine, les partenaires sociaux et les législateurs. Il y a tout ce modèle-là qui doit être défendu, mais si on affaiblit les cadres, on va se prendre la marée ! S'il y a un message que je voulais faire passer, c'est : mobilisez-vous ! Il y a une vraie mobilisation à avoir au-delà des bons chiffres du CNC, des bons chiffres des entrées.

**Carlos GOMEZ** : Madame, vous vouliez intervenir.

**PUBLIC 4** : Bonjour, je m'appelle Sophie Vaillant, je suis infographiste en effets visuels et je voudrais juste dire deux mots sur la postproduction image, dire à quel point nous sommes sinistrés. Pour parler des délocalisations, nous sommes trois, nous avons déjà travaillé en Belgique, à Londres et au Canada. On va dire que la grosse partie des effets visuels pour les films français est délocalisée en Belgique. Pour la petite partie qui reste, la pression est telle au niveau des budgets, des producteurs, que cette pression retombe sur les gens qui ont encore un peu de travail ici. On travaille dans des conditions qui sont de plus en plus précaires. Au niveau des heures, la tendance est à être payé 40 heures par semaine, mais la plupart du temps on fait beaucoup plus, c'est de pire en pire et c'est dû à cette pression qui devient insupportable sur nos employeurs, pour ceux qui peuvent encore être là, et donner du travail à quelques personnes ici. On a donc une vraie question là-dessus, je vais interroger Cyrille BRAGNIER : À votre nouveau, quand vous faites un budget sur un film sur lequel vous travaillez, avez-vous en main la post production ? Quand vous démarrez un film, est-ce que savez-vous ce qui va aller à la postproduction ? Comme on est fin de chaîne, on nous dit souvent qu'il n'y a plus d'argent, ou très peu, mais la question c'est : quel avenir a-t-on ? Et pour reprendre les termes de Monsieur POUZOL, nous sommes extrêmement pessimistes.

**Cyrille BRAGNIER** : Je ne commence pas le tournage d'un film, et même la mise en production du film, sans avoir un devis de post-prod sur lequel je n'ai pas de latitude, car aujourd'hui on a créé et dissocié un autre métier qui est celui de directeur de postproduction. S'il m'arrivait du temps du négatif de travailler sur les devis de labos de post-prod, aujourd'hui ça ne m'arrive plus. Les producteurs font appel à des sociétés qui gèrent la postproduction. Je travaille main dans la main avec eux au moment de la détermination du coût du film. On ne peut pas se lancer à l'aveugle. Je ne comprends pas que l'on puisse dire à un mixeur : « Non, ça ne sera plus toi, parce qu'il nous faut de l'argent belge ». Ça voudrait dire que le travail fait en pré-production est nul. Ça veut dire que l'on ne s'est pas posé toutes les questions. Il n'y a pas de hasard, quand je fais un devis ça prend du temps, pareil pour le post-producteur qui prend en compte toutes les filières de production du film, parce qu'encore une fois, dans le plan de financement du film, il y a de l'argent de coproducteurs étrangers. À

un moment donné, les coproducteurs étrangers peuvent avoir des prérogatives pour toucher leurs subsides. On parlait des Luxembourgeois tout à l'heure. Effectivement, 51 % du temps de tournage doit se dérouler au Luxembourg si vous avez de l'argent luxembourgeois, et 51 % de la post-prod également. Il y a une part de fantasme, d'inconnu qui existe, et le fait que les contraintes des coproductions imposent des choix qui sont faits dès le départ. Pour répondre à votre question, très logiquement, la chaîne de postproduction, les déterminants se jouent avant de commencer le film.

**PUBLIC 4 :** Je voudrais répondre à cela. Aux états généraux organisés par la FICAM l'année dernière, il a été dit qu'en réalité c'était la hauteur des devis : il y a 10 ans, on proposait une somme pour 50 plans, cette somme n'a pas été changée depuis 10 ans, mais que depuis 25 ans il faisait des effets spéciaux pour les films français à perte. C'est une pratique qui a toujours eu lieu. Maintenant avec la crise économique, plus personne ne veut payer. On voit l'ampleur de la réalité.

**Baptiste HEYNEMANN :** Je suis tout à fait d'accord avec vous. Cet état de fragilité de la filière effets visuels sur lequel on a un levier, mais assez faible finalement, car c'est une activité facile à délocaliser. On est en virtuel et nous n'avons pas d'obligation de lieu de production. Nous avons fait évoluer notre aide qui peut maintenant examiner les longs-métrages. Ça a commencé à faire quelques effets positifs, on a quelques relocalisations. On croit pas mal au crédit d'impôt qui va être mis en place en 2013, qui fait passer l'assiette domestique de 1 à 4 millions d'euros, et je pense beaucoup que les effets visuels ont été victimes d'arbitrages défavorables à cause de la taille restreinte de cette assiette. Le fait d'augmenter cette assiette de dépense va permettre d'avoir suffisamment de dépenses de tournages, mais aussi des dépenses d'effets visuels, et donc permettre à plus de films de lever un financement suffisamment important pour le faire sur notre territoire. Après il y a des effets visuels sur lesquels on a peu de moyens d'action. Par exemple au Canada, il y a un empilement de crédits d'impôt : nationaux, fédéraux et locaux, qui font que les Canadiens gagnent de l'argent à faire des effets visuels. Ils atteignent 100 % d'aide et c'est quelque chose que l'on n'atteindra jamais. On est 20 % de l'assiette, et on pourra ajouter quelques aides sélectives. C'est un état complexe, on a fait évoluer les aides directs et les crédits d'impôt en espérant des effets positifs. Ça devrait nous ramener une part significative de ce qui est fait en Europe par rapport aux délocalisations. Ça devrait permettre aux producteurs d'arbitrer en meilleure connaissance de cause, entre ce qu'ils font en France, et en Belgique. On est bien conscients que dans ce genre de métiers ça se délocalise très rapidement et que la perte de compétences est très rapide, et que les délocalisations vont plus vite que nos législations. Il y a eu le plan image dans les années 1980 pour sauver l'animation française, qui était dans un état de délabrement, cela a nécessité un investissement public colossal. Aujourd'hui il faut prendre en compte la conjoncture globale. Un Parlement doit débattre aussi des difficultés de l'automobile et des défis de l'aérospatiale. Au CNC, nous sommes conscients que si nous ne faisons rien, on se retrouvera avec une filière sinistrée. Si l'on veut la remettre à niveau, cela demandera un investissement colossal.

**Michel POUZOL :** Pour aller dans ce sens-là, c'est que l'on a mis en place des dispositifs pour enrayer les délocalisations. Je pense que le crédit d'impôt va d'abord jouer sur les tournages, mais on ne rattrapera pas le déficit de la course au dumping fiscal européen. Des films français ne peuvent se faire en France, car ça coûterait trop cher, *Les Mariés de l'an II* de Rappeneau, par exemple, avaient suscité beaucoup de tribunes. Les pays voisins ne jouent pas le jeu. On parlait de l'animation, ça tombe bien je

voulais en dire un mot. Des fonds ont été mis, tous les acteurs de l'animation vous disent qu'ils se posent tout de suite la question de la rentabilité mondiale, ils ne fonctionnent que comme ça. On a rencontré un producteur qui a vendu sa série animée, *Oggy et Les Cafards*, dans le monde entier. Au départ, le projet n'est même pas conçu comme un projet simplement français. Ce n'est pas un modèle qu'on appliquera au cinéma français, car on dénaturerait tout. On n'a pas du tout mesuré l'effet du numérique, et quand il y a une relocalisation, c'est aussi la volonté d'une personne.

**Baptiste HEYNEMANN** : Je suis plus optimiste. Notre modèle a des faiblesses, mais aussi des forces. En ce moment le CNC tente d'avoir un lobby auprès des organismes européens, pour montrer que le système est fort et qu'il a des effets positifs sur l'ensemble de la cinématographie européenne. À ces fins-là, le CNC a conçu un document de défense qui s'appelle : « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le CNC, sans jamais avoir osé le demander », qui parle des forces du système et du cinéma français.

**Cédric KLAPISCH** : Je suis content d'entendre cela, mais je nous mets en garde contre deux risques : le premier, il y a du malaise, de la précarité, mais on a été étudiant en cinéma dans les années 1980. Les professeurs nous disaient : « c'est la mort du cinéma ». Le modèle français est unique au monde, il faut en être persuadé, c'est-à-dire que je voyage beaucoup, nous sommes très privilégiés. Tout ne va pas bien, mais c'est unique au monde, il faut se mobiliser pour réserver des choses qu'on a, mais aussi pour changer des choses qu'il faut changer. L'autre risque était un peu sous-jacent, qui est un peu discriminant envers les Belges et Luxembourgeois, il faut faire attention à ce que l'on dit, il y a une dérive vers les Tax shelter, mais je n'ai pas envie de critiquer cela, je ne veux pas dire que nos voisins viennent manger notre pain.

**Carlos GOMEZ** : Philippe, à vous le mot de la fin.

**Philippe LE GUAY** : Simplement pour dire que l'on est de très bons techniciens, de très bons réalisateurs, mais je crois qu'on a le meilleur public au monde, qui va dans les salles, qui en discutent à la maison, qui se disputent, qui conseillent à leurs amis d'aller voir tel film. C'est pour moi une chance extraordinaire.

# TABLE RONDE 2 — LE FILM A TOUT PRIX ?

MERCREDI 20 FÉVRIER 2013 — CONSEIL RÉGIONAL D'ÎLE DE FRANCE, PARIS

MODÉRATEUR : **Serge SIRITZKI**, rédacteur en chef d'Écran Total.

## INTERVENANTS

**Marie GUTMANN**, productrice, MÉROÉ FILMS ; **Pierre-Ange LE POGAM**, producteur, STONE ANGELS ; **Jean-François LEPETIT**, producteur, FLACH FILMS ; **Jean-Baptiste BABIN**, développeur, BACK UP FILMS.

**Serge SIRITZKY** : Pour ce deuxième débat nous allons parler du rapport entre la production et le financement. Ce matin c'était le rapport entre l'artistique et la technique, mais la technique artistique, puisque tout le monde sait que les techniciens font partie de la création. On va parler plus d'argent, mais sous ses rapports avec la création et l'artistique, puisque tous les producteurs qui sont autour de la table font des films parce qu'ils aiment le cinéma, et c'est d'abord la passion artistique qui les anime. Nous avons à cette table Marie GUTMANN de Méroé films, une jeune productrice qui produit pour l'instant des films à petit budget, que l'on dit fragiles. Dans le cadre de coproduction internationale, nous avons Jean-François LEPETIT qui a produit énormément de films de cinéma et de télévision, et qui a eu la chance d'avoir presque au début un énorme succès, *3 hommes et un couffin*. Nous avons Pierre-Ange LE POGAM, producteur chez Gaumont, et un des fondateurs d'EuropaCorp, il connaît les grosses mécaniques, et puis Jean-Baptiste BABIN, développeur fondateur de Back Up Films, qui a pour but d'apporter des financements principalement internationaux aux producteurs français.

Jean-François LEPETIT, aujourd'hui il y a une sorte de paradoxe. On dit que le cinéma français est le premier cinéma d'Europe, et a énormément d'argent, énormément de guichets, et pourtant une grande partie de la production française au-delà d'un certain budget, est tournée à l'étranger. Apparemment nos systèmes ne sont pas compétitifs pour attirer les films au-delà d'un certain budget. Est — ce que tu penses que la réforme du crédit d'impôt va modifier ces données ? Les délocalisations pour ton dernier film sont-elles d'ordre financières ou artistiques ?

**Jean-François LEPETIT** : Le dernier film auquel tu fais référence est celui de Catherine Breillat, avec Isabelle Huppert et Koolhaas, qu'effectivement on a tourné en Belgique. En réalité, notre démarche n'était pas uniquement financière. Au départ j'avais été approché par des partenaires luxembourgeois et belges, qui nous proposaient de tourner en studio au Luxembourg. Ma première réaction avait été de creuser cette possibilité pour des raisons strictement artistiques, car Breillat adore tourner en studio.

Son dernier film tourné en studio était *Romance*, et par rapport à son esthétique et sa démarche et sa propre situation. Ça a été donc notre premier critère. Évidemment, il y avait un critère financier puisque ce que nous apportait ou ce qui était censé nous apporter nos partenaires belgo-luxembourgeois était supérieur à ce qu'on allait risquer d'obtenir en France en additionnant le crédit d'impôt et la subvention de la région Ile-de-France. Il se trouve que pour des raisons de censure entre guillemets, on a découvert qu'on ne pouvait pas tourner au Luxembourg, donc on s'est retrouvé en Belgique. Aujourd'hui le bilan que j'en tire c'est qu'il y a un léger avantage à la marge, mais qu'avec l'amélioration du crédit d'impôt en France aujourd'hui, je pense qu'on ne repartirait pas en Belgique. Non pas que ce soit mal passé avec les techniciens belges, loin de là, mais il y a un certain nombre de contraintes que nous avons plus ou moins bien vécu pour faire le film. Aujourd'hui avec les modifications des critères du crédit d'impôt, on resterait en France. Dans certains cas l'amélioration des critères du crédit d'impôt devrait relocaliser un certain nombre de films.

**Serge SIRITZKY :** Marie GUTMANN, vous avez produit un film, *L'Homme au Téléphone*, qui est franco-palestinien. Petit budget de 1 million et demi d'euros. Et vous avez eu du mal à le financer.

Marie GUTMANN : C'est une coproduction France-Israël-Palestine et la Belgique. Le titre français est *Téléphone Arabe*, qui est sorti l'été dernier. On était en dessous d'un million d'euros de budget. On a énormément de mal aujourd'hui à financer des films qui ne sont pas en langue française, puisque c'est un réalisateur arabe israélien. Je pense qu'aujourd'hui il y a un savoir-faire des producteurs français qui est en train de se perdre, enfin pas un savoir-faire, mais il n'y a plus la possibilité de faire des films étrangers. Quand vous voyez un très joli film saoudien, *Wadja*, financé par les Allemands, car il y a des financements en Allemagne pour ce type de films. Il n'y a plus de financement en France pour ce type de film.

**Serge SIRITZKY :** Pourtant au CNC, il y a un fonds dédié au cinéma du monde, donc j'avais l'impression qu'au contraire on était le pays qui aidait le plus ce type de film. Quelle est votre expérience ?

Marie GUTMANN : Historiquement c'est vrai que l'on a été les premiers à financer des cinémas du monde à travers le fonds SUD, qui est devenu l'Aide au cinéma du monde, qui heureusement existe. Mais il n'y a que lui, on ne trouve pas de chaîne TV. Les régions n'investissent pas dans les films étrangers, car il y a un critère de lieu de tournage sur place qui est déterminant. Il y a un bénéfice pour l'industrie de financer les films étrangers, car ce seront des techniciens français qui travailleront sur ce genre de films.

**Serge SIRITZKY :** Vous êtes-vous spécialisée volontairement dans des films à coproductions internationales, notamment dans films à petit budget ?

Marie GUTMANN : Pas du tout, mon prochain film sera un thriller français avec un budget de 4 millions d'euros. Ce n'est pas plus simple, et c'est vrai qu'aujourd'hui en termes de financement, je ne suis pas sûr de pouvoir le financer à 100 % en France.

**Serge SIRITZKY :** Pierre-Ange, toi qui as financé des gros, et disons des moyens, à l'heure actuelle



comme jeune producteur indépendant, quelle est ton expérience de l'état du marché ?

**Pierre-Ange LE POGAM** : Mon expérience c'est que je n'ai aucune expérience. Je suis suffisamment expérimenté pour savoir que chaque film est une renaissance, chaque projet est différent, chaque problématique qui se pose face au film que l'on est en train d'envisager est unique, nouvelle et particulière. Bien sûr on peut donner à la production une caractérisation industrielle, c'est vraisemblablement plus facile pour des sociétés très établies comme Studio Canal, Pathé ou Gaumont d'imaginer leurs programmes de production sur un certain nombre de mois, voire des années et prévoir pourquoi pas des budgets sur 2-3 ans à l'avance. Ils peuvent par le volume, entretenir des relations industrielles avec certains diffuseurs et certains opérateurs, mais je l'ai fait de la même manière quand j'ai cofondé EuropaCorp. Ce sont les mêmes relations que j'avais réussies au fur et à mesure, avec certains opérateurs et diffuseurs institutionnels. Néanmoins, ce qui a de plus intéressant, puisque le cinéma est une affaire d'argent et de création, non pas de la marge que l'on va créer sur la fabrication d'un film. On est obligé d'être sur un système où l'on réfléchit film par film, et aujourd'hui, pour n'importe quel producteur, il est plus facile de produire le nouveau film de Guillaume Canet que le film dont Madame parlait précédemment. Bien sûr c'est une question de notoriétés, de réseaux et de croyances. L'économie des films se fait aussi en grande partie sur l'estimation que les différents intervenants font des valeurs commerciales des films en question. Si vous montez un film où les chaînes de TV, ou les distributeurs, ou les acheteurs de films se disent : « si on arrive à avoir ce film lorsqu'il existera dans un an, un an et demi quand je le sortirai, je ferai une bonne affaire », ce film sera plus facile à monter. La difficulté me semble être mise par le fait qu'il y a de plus en plus d'exigences de la part des investisseurs potentiels, car il y a un phénomène de peur créé par ses nouveaux phénomènes de gestion, et cette sauvegarde des systèmes établis, donc la notion de risque n'est pas en train de disparaître, mais se voit éradiqué de certains des débats. Il y a tout simplement des tuyaux un peu limités, des possibilités de diffusion qui sont à peu près les mêmes, et de plus en plus de producteurs, de plus en plus de projets, de plus en plus d'initiatives, de talents. Ce sera exponentiel puisque la culture est là, à notre porte, sur l'écran de notre ordinateur. Il y a de plus en plus d'artistes, donc il y aura de plus en plus de projets de film. Ce sera de plus en plus difficile de tous les satisfaire, mais c'est le métier des producteurs et des talents de faire en sorte que chaque film soit possible.

**Serge SIRITZKY** : Tu disais quelque chose d'important, tu voulais être plutôt dans une économie de profits que de ce qu'on appelle une économie de devis. Cela suppose quand même pour garder des cadres et des droits pour quelque chose qui remonte aux producteurs de prendre des risques. Il y a beaucoup de guichets, mais si on donne tous les droits aux autres à moins d'un succès considérable, il n'y a rien qui remonte aux producteurs.

**Pierre-Ange LE POGAM** : C'est juste. C'est pourquoi je redis que chaque film est une expérience économique et créative unique. Il n'y a pas de modèle, mais même en tant que producteur indépendant, j'ai la culture du risque, dans la mesure de mes moyens. J'aime aussi l'idée de ne pas créer de la marge artificielle des films, parce que c'est ce moyen-là qui fait que les investisseurs que tu invites assurent leurs marges eux-mêmes, et c'est comme ça que tu te fais avoir après quand le film est un succès, c'est pour eux. Si tu demandes beaucoup pour satisfaire une petite marge au départ à des distributeurs qui vont partager l'équité potentiel sur le film, évidemment que ces gens-là vont

prétendre à une rémunération importante. Si tu décides d'abandonner cette dernière, le jour où un film est un succès — et on sait tous à quel point le succès est miraculeux — ce jour-là tu regrettes parce que tu as privilégié une petite marge au départ pour perdre beaucoup à l'arrivée, mais aujourd'hui on arrive à envisager des budgets qui sont encore raisonnables, car il y a énormément de possibilités de fabrication. Oui, parfois ça passe par la délocalisation, comme Jean-François, on peut aller au Luxembourg ou en Belgique. Je viens de faire un film très important, on est allé en Belgique pour des raisons de savoir-faire, mais aussi financières. Ça m'a donné les moyens de chercher des décors luxueux dans d'autres endroits qui coûtent cher et dont j'estimais qu'on avait besoin pour la beauté du film et la valeur de production, mais on voit bien qu'il faut que l'on arrête de parler que de la France. Des possibilités de financement, il y en a beaucoup et au-delà de la France. Le film saoudien dont vous parlez aurait pu être l'initiative d'un producteur français et aurait aussi bien pu être financé en Allemagne.

**Serge SIRITZKY :** Jean-Baptiste BABIN, quand vous avez créé Back Up Films, vous avez fait une analyse selon laquelle les producteurs français auront besoin de plus en plus de financements internationaux et que vous pouviez établir une expertise dans ce domaine. Racontez-nous votre expérience !

**Jean-Baptiste BABIN :** Ce pressenti qui était la fondation de Back Up nous a largement été soufflé par les producteurs étrangers, qui n'étaient pas aussi privilégiés que les producteurs français, et qui étaient déjà contraints de s'associer et de trouver d'autres partenaires sur d'autres territoires que le leur. Il y a 11 ans, on se retrouvait un peu seul quand on disait aux producteurs : « attention, il faut que vous commenciez à diversifier vos sources de financement et que vous cherchiez des coproducteurs de la prévente, ou des sources d'equity à l'étranger ». Les producteurs nous répondaient : « On n'a pas besoin, on a Canal + ». Heureusement pour nous, l'histoire nous a donné raison dans nos convictions et Back Up est né aussi d'un sentiment : c'est que les partenaires de distribution, d'exploitation et certains equity étaient désireux de s'impliquer tôt dans les projets, puisqu'on était encore à l'époque où on trouvait un agent de vente une fois qu'on avait un film tourné. Dès les premières phases de développement on est obligé de se poser la question du financement, à qui mon film est-il destiné et quel est mon partenaire idéal pour arriver à trouver ce public ? On a commencé en divisant le travail de manière empirique. Car il n'y avait pas d'autres sociétés qui existaient qui livrait le même service pour les producteurs. On était 4, on a mis quelqu'un à l'acquisition qui effectivement lisait les scénarios et en jugeait la qualité artistique puisque nous, on est persuadé qu'un producteur c'est avant tout un talent de dénicher les talents. Le talent de sentir l'air du temps, le talent de sentir quelles sont les histoires qui vont être intéressantes, et vont intéresser les gens dans 2-3 ans, le talent de livrer des films de très hautes qualités. Nous nous sommes dit que nous allons aider les producteurs en leur proposant 3 guichets : le premier était la coproduction et le refinancement en soft, donc jouer sur le pipe de production d'un film pour voir quelles sont les parties que l'on pouvait le cas échéant, faire à l'étranger et regarder les financements liés à cette délocalisation de tout, ou partie du pipe de production. Le deuxième guichet était la distribution, les parties sont largement interdépendantes, car n'importe quel financier en soft, même les fonds allemands dont on parlait tout à l'heure, investissent à l'unique condition que les projets dans lesquels ils investissent soient distribués ou pré-vendus assez largement. Les distributeurs pouvaient être mobilisés ou contribuer au financement, ça nous a semblé

comme un champ d'investigation important. Le troisième guichet était l'equity. On était encore en France dans une culture de financement audiovisuelle et cinématographique sous financiarisé par rapport à d'autres cultures qui ont un rapport à la finance plus développée que nous. Les pays anglo-saxons en tête, on pensait que l'on pouvait utiliser des fonds qui étaient déjà là et qui attendaient des projets cinématographiques audiovisuels, ou que l'on pouvait aussi essayer de trouver des fonds qui étaient génériques, donc non spécialement destinés au cinéma. C'est ce que l'on fait depuis 11 ans, avec un business atypique puisque nous ne sommes ni producteurs, ni distributeurs, ni vendeurs internationaux, et pourtant on participe au financement d'entre 60 et 70 films par an. C'est une société de services à destination des producteurs. Si j'ai un constat à faire, c'est que l'on a eu accès à des films qui, a priori, nous semblaient absolument nécessiter notre intervention. Nous continuons sur une ligne éditoriale qui est assez simple. On a commencé par des films qui étaient très auteurs, on continue de faire des films comme ça, car d'un point de vue technique un film au budget de 1 million d'euros peut nécessiter l'utilisation d'une coproduction quadripartite européenne, avec deux préventes de l'equity. De la même manière, on retrouve de la technicité sur des projets plus importants avec une logique commerciale plus assumée et sur lesquels nous sommes ravis d'intervenir aussi.

**Serge SIRITZKY :** Je reviens à Marie, vous avez fait un film à petit budget. On se demande souvent de l'extérieur, ces films même quand ils sont de qualité et qu'ils ont un succès critique, sont-ils rentables et comment les finance-t-on ?

**Marie GUTMANN :** Pour rebondir sur ce qu'a dit Pierre Ange LE POGAM, il est vrai que quand on démarre un film l'idée est de gagner de l'argent. On produit un film parce qu'on aime un projet. Je suis chef d'entreprise, c'est ma société, j'ai aussi besoin de gagner de l'argent, je ne suis ni mécène ni philanthrope. Simplement aujourd'hui, nous sommes dans une situation où il y a une concentration des financements sur un certain nombre de films. Il y a un rétrécissement des guichets par rapport aux marchés : il y a de plus en plus de spectateurs pour nos films et de plus en plus de nouveaux circuits de distribution, par exemple, il y a 16 nouvelles chaînes de la TNT, mais aujourd'hui les guichets de financement sont restés les mêmes, on a peut-être la chance en France d'avoir un système de financement très perfectionné, mais qui s'est un peu sclérosé depuis quelque temps, et qui n'a pas diversifié ses sources de financement comme celles que peuvent solliciter Back Up à l'étranger, sur du financement privé où il y a encore beaucoup du travail à faire. Quand on démarre la production d'un film et que l'on est un producteur indépendant, oui, on y croit, on a beaucoup travaillé sur le scénario qui va rassurer, et qui est la porte d'entrée. On essaie de convaincre des partenaires et c'est là que ça devient compliqué, car on se retrouve avec beaucoup de concurrence d'autres projets qui ne sont pas forcément sélectionnés sur des critères artistiques. Mon désir de productrice c'est avant tout un désir de cinéma, donc je produis ce que j'ai envie de voir, et aujourd'hui, j'ai envie de voir des choses très différentes. Sur mon film *Le Téléphone Arabe*, je perds très nettement de l'argent, je suis quasiment dans une économie de court-métrage. Il y a une grande précarisation des producteurs, on parle de la précarisation des techniciens, des auteurs, mais il y a aussi un grand nombre de producteurs ind qui paie pour travailler. Pourtant, nous sommes censés être des entreprises et travailler 70 heures par semaine. Après, il est vrai que c'est une passion, chaque film est unique et chaque fois que l'on démarre une aventure, si elle se solde par un échec financier et bien on repart en selle sur les autres projets, en espérant qu'ils marcheront mieux. On est dans l'artisanat. Alors, c'est vrai que ces dernières

années, on a beaucoup parlé d'industrie, mais je pense que l'on est davantage dans l'artisanat, il n'y a pas de modélisation possible du système. S'il n'y a pas de recettes, je suis obligé de réinventer comment raconter, financer, distribuer, séduire et à chaque fois, il y a un risque. Je ne sais jamais à quoi ressemblera le film à la fin, comme tous les partenaires et c'est aussi une des contraintes intrinsèques à notre secteur d'activité.

**Serge SIRITZKY** : Jean-François, toi qui as une longue expérience de films, est-ce que, malgré tous ces guichets, la situation est devenue plus dure que dans le passé ?

**Jean-François LEPETIT** : Oui, effectivement pour moi la situation est beaucoup plus dure que par le passé, par contre si j'ignore si c'est parce que j'ai vieilli et que j'ai moins de patience, ou si c'est parce qu'objectivement je suis devenu plus dur. Ce qui me frappe par rapport à il y a 15-20 ans, c'est qu'il est paradoxalement beaucoup plus dur de trouver un financement pour un film à moins de deux millions, que pour un film à 6,7 ou 8 millions. Les films à plus gros budget sont forcément dans le marché, mais les films à plus petits budgets sont marginalisés dès leurs modes de production. Ils vont parfois arriver à exister avec beaucoup de sacrifices, avec des techniciens qui acceptent d'être payé 20-30 % en dessous des barèmes syndicaux, ils vont le faire dans des conditions parfois extrêmement difficiles, des producteurs vont prendre des risques, le film va se faire, ça fera un film de plus dans les statistiques du CNC, ça permettra de dire que le cinéma français se porte bien, qu'il est en grande vitalité parce qu'il produit 200 films. Mais ces films n'ont aucune chance d'exister dans le marché, ils n'ont pas de distributeur, ou s'ils en ont un, ça va être dans des conditions de sortie qui n'ont pas de visibilité, parce que là aussi je pense que par rapport à ce qu'il se passait il y a 15 ans on pouvait avoir un certain nombre de surprises, aujourd'hui et même avec la diffusion numérique, il y a des risques. La concentration se fait au niveau des circuits et où on existe massivement en amont, ou un film qui est attendu qui va être installé, qui va être médiatisé, ou le film n'a quasiment aucune chance d'exploser en ne sortant que sur 2 ou 3 copies.

**Marie GUTMANN** : Ces films se font avec des distributeurs dans le plan de financement, simplement il y a un problème d'exposition, et en même temps il y a plein de pépites. Ces films peuvent rencontrer un public. J'ai plutôt l'impression d'être une épicerie en face d'un hypermarché. Il y a un vrai problème de concentration en termes de distribution.

**Serge SIRITZKY** : Est-ce que ça devient de plus en plus difficile de trouver à la fois plusieurs diffuseurs TV ?

**Jean-François LEPETIT** : Canal + est assez simple, ils ont besoin aujourd'hui dans leur grille de 110 nouveaux films par an, c'est dans leur obligation, mais en même temps je pense que c'est surtout qu'ils ont besoin d'une grande diversité. Ils ont besoin d'être sur un certain nombre de films porteurs, mais ils ont aussi besoin d'être sur des films de niches. Ils ont besoin de satisfaire des abonnés qui sont plutôt cinéphiles et qui ont envie de trouver une palette assez large. Canal + a forcément intérêt à ne pas préacheter les 110 films les plus chers sur le papier, mais ils ont besoin d'acheter les 110 films qui leur semblent être le plus représentatifs de la diversité du cinéma. Avec Canal + le problème c'est de

savoir qu'ils vont faire plus d'un refus sur deux. Avec les autres chaînes, le problème est différent. Les chaînes privées ont très vite évolué sur leurs choix, ensuite il y a le service public et Arte. Dans la mesure où les chaînes privées sont devenues de plus en plus sélectives, il y a des tas de films qui se sont portés uniquement sur le service public. Là aussi il y a un problème de choix, ce que je mettrais en cause c'est la banalisation du cinéma, le cinéma n'est pas éditorialisé par les chaînes de télévision, à part Canal, car c'est son intérêt. Dans les chaînes publiques, il n'y a aucune éditorialisation du cinéma comme il y a pu avoir à Canal après un temps de crise, afin de reconquérir ses abonnés, c'est-à-dire qu'il y a des obligations de pré-achat. C'est vécu en interne comme une contrainte par toute la chaîne dans le meilleur des cas, le président va être content, car il peut être 2 fois à Cannes ou à Berlin avec des films qui vont se trouver en sélection, mais en interne les programmeurs des chaînes vivent cela comme quelque chose de dramatique, car ils considèrent que très peu de ces films sont programmables à 20 h 30. À la longue il y a eu une dévalorisation du cinéma et rien n'a été fait pour que les films soient bien programmés, et qu'il y ait des rendez-vous fixes pour appliquer toute une politique dynamique pour accompagner la programmation des films. De fil en aiguille on nous a expliqué que les films ne faisaient plus d'audience, alors il est vrai qu'avec le développement d'Internet, des chaînes, on peut effectivement se poser des questions sur l'avenir du cinéma à la télévision, mais malgré tout, même les nouvelles chaînes de la TNT, on voit que oui, elles se positionnent, elles rachètent des vieux films de cinéma qui cartonnent au lieu d'investir dans des nouveaux.

**Serge SIRITZKY** : En effet, des chiffres confidentiels du CSA annoncent que 50 % des films préachetés par France 2 et France 3 ne seront diffusés que la nuit pour faire leurs quotas.

Pierre-Ange LE POGAM : Si je veux être un peu provoquant, je dirai qu'on tourne autour de cette table un discours plaintif et attristé de la condition du cinéma, je vous jure que je n'ai pas les idées de Nicolas Sarkozy quand il était président de la République, mais il faut juste croire au travail. Il y a énormément de choses qui sont possibles et Jean-François l'a très bien dit, ce dont est fait notre quotidien, après il faut mettre des images sur ce que l'on fait. J'aime faire un deal avec TF1, pas seulement parce qu'ils donnent plus d'argent, mais ce sont des gens qui ont tellement la culture de l'évènement, que je sais que quand on va arriver à la période de diffusion du film, ils vont en faire un évènement. À Canal Plus, Denisot a fait venir des États-Unis cette culture de l'évènement sportif et a donc réussi à fidéliser un public masculin. Mais il faudrait faire la même chose pour le cinéma à la télévision, quand on va diffuser un film pour lequel on s'associe la chaîne on fait une fête, de la même manière qu'un Lyon-Lens. TF1 le fait naturellement, ils ont le sens de dire pour un certain nombre de films en tout cas : « Soyez au rendez-vous ce dimanche soir pour voir ce film ». Le service public le fait beaucoup moins bien quoiqu'il sache le faire pour d'autres sujets. Il faut donc les provoquer pour qu'ils le fassent aussi bien pour le cinéma et nos films. Ma culture a été d'avoir été d'abord un directeur de salle, et je crois encore à cette idée que le cinéma partout dans le monde doit être pour les gens un moment de fête, de réflexion, de profondeur. Il faut le rendre sacré, sans sa dimension de commerce. C'est pour ça que quand on faisait un film comme *Taken*, je faisais en sorte que les gens ne savent pas que c'est un film français, pare que j'ai envie que les étudiants brésiliens de 18-19 ans qui ont envie de faire la fête se disent qu'ils ont envie de voir ce film avec Liam Neeson dont tout le monde parle, ils y vont sans se poser la question de la nationalité du film. Éventuellement, on va perdre des parts de marché à développer nos chapelles et dire à quel point ce qu'on fait en France est très bien. Il faut

donner envie aux gens de découvrir des choses tout le temps. N'oubliez jamais qu'on fait des films, on est passionnés, mais les préoccupations des gens c'est l'éducation des enfants, leur habitat, aller au cinéma c'est du temps consacré en dehors de nos obligations, donc il faut faire rêver.

**Serge SIRITZKY** : Est-ce que le fait que tu es également distributeur, c'est pour maîtriser la promotion des films que tu produis, ou économiquement tu réparties tes risques ?

**Pierre-Ange LE POGAM** : Les deux. C'est économique, car en termes, en tant qu'entrepreneur, j'ai intérêt à conserver le métier de distributeur, car je capture la marge du métier de la distribution, si j'arrive à bien gérer mes risques. L'autre partie est parce que je suis un peu arrogant et orgueilleux, et je suis passionné de marketing et de cinéma. Je suis très inquiet de voir la banalisation des gestes des intervenants dans ce métier, donc je me dis tant qu'à prendre des risques en sortant un film, et d'être à la rupture de ce que les autres n'ont pas pensé à faire pour provoquer l'étincelle, et provoquer la notoriété, je préfère faire ce métier moi-même.

**Jean-Baptiste BABIN** : Je me retrouve tout à fait dans ton premier sentiment de ne pas vouloir tomber dans la plainte. Je trouve cela relativement indécent, car le plaisir que l'on prend à faire notre métier. Si on parle de *show-business* et de la partie *show* de la même manière qu'effectivement TF1 à bien une culture de l'évènement, j'allais dire les premiers rouages de ce *show-business* sont les producteurs qui, je crois, doivent évènementialiser de toute façon chacun de leur projet et insuffler énormément d'énergie et de passion. Après je perçois un malaise, car on est ici trois producteurs avec des profils et des parcours assez distincts, tout le monde est plutôt d'accord sur le fait que ce n'est pas la joie, et pour autant on est tous d'accord d'être dans un territoire archi-privilegié, et pour bien comprendre ce malaise qui plane que l'ensemble des dispositifs en France sont orientés vers les œuvres. Les œuvres des producteurs sont riches et les producteurs sont pauvres. C'est un constat qui mérite de s'y arrêter, car si on en suit les conséquences, il est à la source du trop grand nombre de films français aujourd'hui, quand on est tendus par les lignes de trésorerie on est obligé de lancer un film en production. Si on est face à un constat de faiblesse des fonds propres des producteurs, c'est peut-être ce problème cette problématique-là à laquelle il convient de réfléchir et de trouver des solutions, puisqu'on est tous d'accord sur le fait pour après financer nos œuvres.

**Serge SIRITZKY** : Est-ce que ça veut dire que vous seriez favorables à ce qu'on impose à capital minimum en production ?

**Jean-Baptiste BABIN** : Étant moi-même ancien avocat, ayant contribué à faire en sorte que des sociétés se fassent immatriculer avec des capitaux sociaux minimums à plusieurs zéros, alors que les fonds propres n'étaient pas en adéquation avec le capital facial. Je crois que le fait d'imposer un capital minimum, c'est comme interdire la pauvreté. Il y a des solutions, la Banque publique d'investissement dont la ligne directrice est d'aider les entreprises innovantes tournées vers l'export, il me semble que notre industrie peut à mon avis cocher pas mal de cases de cette BPI et de renforcer les fonds propres de l'industrie. Qu'on s'attaque à la santé des producteurs est la meilleure manière de continuer de développer, de produire, livrer des œuvres de toute première qualité et que l'on a vu récemment

conquérir le monde dans les salles ou les festivals comme *Intouchables* l'a bien montré.

**Serge SIRITZKY** : Est-ce que vous pensez que, d'après vos connaissances du marché international, il y a un potentiel pour aller plus loin ?

**Jean-Baptiste BABIN** : De toute façon vous pourriez adopter le même raisonnement sur la salle France, et dire que ce sont 10 films qui font le gros des entrées salles France. Pour autant il ne faut pas se laisser à un discours pessimiste, qu'à part ces 10 films-là, rien ne se vend et d'ailleurs, il faut répandre l'idée d'industrie prototypique dont Pierre-Ange parlait tout à l'heure. Sur un marché que l'on dit sinistré, on arrive à vendre un film de zombie, ça n'atteint pas les chiffres de préventes d'*Intouchables*, mais ce n'est pas la même économie. Une prévente en Allemagne de quelques centaines de milliers d'euros peut changer la donne d'un producteur de film de zombies français, en plus une des Soficas que nous gérons dans le groupe back up s'est spécialisée dans le potentiel export des longs-métrages de cinéma et des séries télévisées. Nous n'investissons jamais sur une valeur française, une énième rediffusion hertzienne sur laquelle nos confrères se sont déjà positionnés, mais que nous cherchons des films français qui ont un centre de gravité qui dépasse leur territoire. Comment peut-on faire un film français qui dépasse son territoire ? Regardez notre filmographie ! Il y a énormément de thèmes, d'histoires sur lesquelles je crois aujourd'hui que l'on a montré que l'on savait très bien traiter. Notre niveau socioculturel français moyen, la technicité et le talent de nos producteurs font que nous pouvons être en avance sur notre manière de traiter un certain nombre de sujets, et que nous exerçons une certaine fascination dans encore pas mal de territoire. Après je comprends Pierre-Ange, que tu veuilles que ton film *Taken* ne soit pas estampillé « Français », car c'est un genre dans lequel nous ne sommes pas encore crédibles. Il y a déjà des niches identifiées sur lesquelles nous le sommes, mais je ne voudrais pas que l'on puisse croire que ces niches-là sont prédéfinies et exhaustives.

**Pierre-Ange LE POGAM** : Je préfère pour des raisons évidentes que les gens sachent après que c'était français, une fois que le film a été un succès, et qu'ils l'ont apprécié, c'est ça qui valorise au fur et à mesure l'image du cinéma français à l'international. Tu as raison, il y a une filière en France qui est enviée, car elle est extrêmement professionnelle et on a la chance que grâce à tout le système dans lequel on fonctionne depuis plusieurs années, la filière producteurs, distributeurs, talents est absolument exceptionnelle par rapport à d'autres cinématographies dans le monde, c'est une réalité. Néanmoins, il faut s'aider tout le temps à ce que l'on soit les meilleurs producteurs, distributeurs et vendeurs internationaux possibles, car le marché est une réalité qui est devenue trop difficile. On arrive à vendre très bien des films français à l'international, mais comme il y a de plus en plus de films qui se font... On a la responsabilité de faire des succès, car c'est grâce à eux que certaines structures de distribution indépendantes qui sont importantes à l'étranger, et qui sont les concurrentes des studios américains peuvent vivre. Et plus on assure leur pérennité d'existence, plus ils sont accueillants pour d'autres films.

**PUBLIC 1 / Éric GUICHARD** : Éric Guichard, chef opérateur, membre de l'AFC. J'ai deux questions. La première : aux états généraux de la FICAM, il a été dit qu'en 2011 il y avait eu 100 nouveaux producteurs, dont seulement 30 étaient encore là en 2012. La deuxième question, c'est qu'il y a un peu

plus de 220 films qui ont été produits dans cette même année, mais 60 films n'ont pas été enregistrés par Audiens, qui gèrent les fonds de tous les salariés du cinéma. Cela veut dire que 60 films n'ont pas rétribué les cotisations sociales dues à la production de ces films. Est-ce que vous ne pensez pas qu'il faut assainir le fait que l'on puisse produire aujourd'hui, et disparaître le lendemain sans laisser de traces ?

**Jean-François LEPETIT** : Si vous voulez parler de films, où des techniciens se seraient engagés et ne seraient pas payés, évidemment je pense qu'il faut lutter contre ça, que c'est inadmissible et qu'il faut faire le ménage.

**PUBLIC 1 / Éric GUICHARD** : On a aussi beaucoup parlé aux États généraux de la FICAM de la ligne du haut, et la ligne du bas. Dans les devis on s'aperçoit que la ligne du haut est de plus en plus importante, et que la ligne du bas sert de plus en plus de variable d'ajustement. De votre point de vue, y a-t-il une remise en cause de ce fonctionnement où l'on voit bien que ce sont forcément les techniciens qui sont mis à contribution, puisqu'ils font partie de la ligne du bas ?

**Marie GUTMANN** : Je pense qu'il faut vraiment voir en fonction des différents types de films. Je peux vous dire que la toute première variable d'ajustement est le salaire producteur, les frais généraux et le salaire producteur, sont normalement dans la ligne du haut. Donc, c'est vraiment sur les films indépendants, qui innovent la première variable d'ajustement.

**Jean-François LEPETIT** : Ce n'est même pas la variable d'ajustement, parce que pour moi, le salaire producteur ou les frais généraux sont mentionnés dans le devis, ou sont dans le coût du film. J'ai rarement pu financer un film de telle façon que j'ai pu me payer mes frais généraux et mon salaire producteur. Mes frais généraux, mon salaire producteur ou peut-être une partie de mes frais généraux, mais sinon c'est seulement si le film gagne. Évidemment on est dans une autre logique. Nous sommes parfois dans un système où un certain nombre de producteurs s'adossent à des grands groupes, et prennent presque une situation de salarié de luxe. Ces groupes ferment un peu les yeux sur le devis du film, et tout le monde a finalement intérêt à ce que le devis soit assez élevé, que ces producteurs puissent afficher un salaire producteur, qui est un pourcentage du devis et des frais généraux, totalement financés par des groupes. Dans ces situations, on gagne en fabriquant le film. Je n'ai jamais été dans cette démarche, je fais partie de la vieille école et parfois jusqu'à garder ces mandats de commercialisation, maximum de parts sur le film, quitte à moins le financer. Ça va à l'opposé de la logique des groupes parce que si j'arrive avec un projet avec un gros potentiel, que je vais voir un groupe, ce groupe va vouloir la totalité des mandats. Pour revenir sur cette histoire de below the line, en tant que producteur, je trouve scandaleux que, par exemple, sur un film de 4 M€ de budget, un acteur capte 15 % du coût total du film. Je préférerais qu'il y ait un système, à condition que tout le monde joue le jeu, y compris les producteurs, les distributeurs et les salles, sur une vraie participation. Quel est le prix réel d'un comédien ? En réalité il n'existe pas, comment le définir ? La seule façon serait d'associer un comédien au succès du film. Ça me choque qu'ensuite ce soit les techniciens qui jouent le rôle de variable d'ajustement, tout comme on va discuter avec les agents sur les 3-4 rôles principaux, ensuite nous allons filer un budget au directeur de prod, et ce budget va être extrêmement rogné. Entre nous, je trouve que l'histoire du barème syndicale est absurde. Quand on paie quelqu'un au barème



syndical, on va payer beaucoup de chefs de poste au même prix qu'il y a 10 ou 15 ans. Quelqu'un qui a de l'expérience est payé autant que quelqu'un qui démarre, ce n'est pas logique, il faudrait payer un peu plus des gens qui ont plus d'expérience.

**Pierre-Ange LE POGAM** : Je pense que les budgets de film sur lesquels la ligne du haut est traitée dans les conditions que vous décrivez, c'est très rare à mon avis, et c'est pour quelques rares producteurs qui sont proches des groupes. Aujourd'hui, chaque producteur quel que soit son niveau travaille avec son équipe sur le bas de la ligne, et puis après le haut c'est de la participation. Il n'y a pas d'autres modèles économiques aujourd'hui, vous ne pouvez pas demander au marché de financer l'ensemble des frais généraux et l'ensemble des rémunérations de producteur.

**Serge SIRITZKY** : On dit que ce sont les chaînes et les distributeurs qui imposent les comédiens, et que ça faisait monter le dessus de la ligne.

**Pierre-Ange LE POGAM** : Bien sûr, mais pour certains films seulement ! Et puis c'est la responsabilité du producteur de savoir comment il monte son film. C'est lui qui a la responsabilité financière de son film. Aucune chaîne TV ne dit à un producteur : « Je veux que tu prennes cet acteur », une chaîne TV peut dire : « prends tel acteur, car ça m'intéresse plus ».

**Jean-Baptiste BABIN** : Je suis d'accord avec Pierre-Ange sur le fait que c'est un problème de producteur, qu'un point de vue strictement financier. Si un producteur, effectivement, renonce à son salaire producteur pour garder le film dans une économie raisonnable, surpaye à mon sens un acteur aux dépens de son propre salaire et de ses frais généraux ça, m'est complètement égal. C'est une décision de production.

**PUBLIC 2** : Bonjour, je m'appelle Sophie Vaillant, je suis infographiste en effets visuels. On parle de cas de figure où le film est fragile et a du mal à se monter financièrement, il se fait et c'est un énorme succès, souvent j'entends que mes acteurs ont une participation au succès du film. Est-ce qu'il a été envisagé une fois que l'on puisse faire une participation pour les techniciens qui ont collaboré à ces films, quand ils ont un énorme succès ?

**Pierre-Ange LE POGAM** : Oui, les participations sont négociées par les agents qui représentent les comédiens. Mais quand vous êtes producteurs, vous faites des négociations pour des participations sur des gens qui font des efforts sur leurs tarifs. Une participation vient en échange d'une prise de risque. Si vous estimez que la valeur de marché d'un artiste est élevée, mais que par raison budgétaire il accepte de faire le film pour une valeur moindre, il n'est pas rare qu'il y ait une conversation où l'on se dit que quand le film sera amorti, il y aura une participation. Comme il peut être tout à fait envisageable de discuter avec certains techniciens ou l'ensemble des techniciens, en fonction de tel effort qu'ils vont faire pour que le film rentre dans le domaine des possibles, il y aura des systèmes de participation. C'est rare, car ça se fait dans la précipitation, il est très difficile de réunir une équipe entière pour avoir cette négociation avec eux. J'essaie personnellement de ne pas avoir ce genre de débats, que les tarifs syndicaux soient respectés. Mais il m'est arrivé d'avoir à faire à des équipes qui avaient fait des efforts parce qu'on avait beaucoup d'heures dans le domaine des imprévus. On avait

du mal à les faire et quand le film a été un succès, j'ai payé 2 semaines supplémentaires l'ensemble des techniciens. Je sais que c'est le genre de discussion que l'on peut avoir.

**Serge SIRITZKY** : Dans les projets de nouvelles conventions collectives, il est prévu que des films en deçà d'un certain budget, peuvent payer moins que les tarifs syndicaux, mais qu'en contrepartie ils ont un intéressement au RNPP. Le désaccord porte sur le montant à partir duquel joue ce mécanisme. L'idée est dans l'air.

**PUBLIC 3** : Bonjour, Yves-Marie, je suis ingénieur du son, je crois que la vraie question pour nous techniciens, c'est que nous avons très peu d'informations et de visibilité sur les remontées des RNPP, et qu'il est difficile de donner un accord sur quelque chose dont on n'a aucune information. Je pense que ça crée beaucoup de malentendus. Le mécanisme est difficile à comprendre et les techniciens se retrouvent seuls face à un producteur qui nous dit : « faites un effort et faisons un contrat de participation », mais ce contrat pour nous n'existe pas, car on ne saura jamais comment il fonctionne.

**Jean-Baptiste BABIN** : C'est une problématique que l'on comprend bien, même nous, en tant que financier, puisqu'on ressent parfois dans le même sentiment de solitude. En revanche, on a développé un logiciel web qui s'appelle moviechiner.com, qui est un outil de visualisation des structures complexes de répartitions de recettes, pour que l'on soit sûr de parler de la même chose.

**Marie GUTMANN** : En parallèle il y a eu une initiative de producteurs audiovisuels, mais ouverte aussi aux producteurs de cinéma, l'idée est de développer un logiciel de reddition de compte pour les talents avec la possibilité pour les ayants droit, pour savoir à quoi ils ont droit.

**PUBLIC 4** : Par exemple sur un film comme *Le Nom des Gens*, qui a fait un peu plus de 1 million d'entrées, l'assistant opérateur a mis 20 % de son salaire en participation, ce qui représente entre 2 000 et 3 000 euros, et il n'a touché que 90 euros. Il est donc vrai que l'on se pose la question sur la manière dont on peut avoir une visibilité sur les RNPP. On parle d'un film qui a coûté très peu d'argent et qui a ramené 1 million de personnes.

**Jean-Baptiste BABIN** : Franchement, s'il y a de l'argent qui revient uniquement sur les résultats salles, on danse tout nu dans la salle de réunion, c'est de très bon augure. Le marketing de la salle fait double emploi, il vend un film pour que les gens aillent le voir en salle, puis il le labellise pour les autres supports d'exploitation. D'ailleurs, plus vous sortez largement, plus vos diffuseurs sont contents. Il faut bien savoir que cet effort marketing est imputé uniquement sur la salle. Sur les recettes de ma salle, va de toute façon avoir des résultats sur les autres supports d'exploitation.

**Marie GUTMANN** : Le producteur de ce film a d'ailleurs déclaré que malgré le succès du film, il y a eu très peu de remontées de recettes. On est beaucoup aujourd'hui dans un discours de rentabilité immédiate, c'est le nombre d'entrées en salles dès la sortie, les chiffres de l'audience dès sa première diffusion. Les œuvres doivent vivre sur la durée, c'est une rentabilité sur la durée.

**PUBLIC 5 / Cyrille BRAGNIER** : La vraie bonne question à se poser est de savoir si on a un intérêt à

un moment donné, que les techniciens soient aussi les coproducteurs du film, d'avoir une grille salariale avec une variable selon les recettes du film.

**Marie GUTMANN** : Si la condition en face est que le film se fasse, ou pas, voilà. Ce n'est pas du travail retiré aux techniciens français, c'est que le travail ne se ferait pas souvent comme vous le disiez ce matin sur la Belgique.

**Serge SIRITZKY** : En tout cas, ça montre qu'il y a un besoin pédagogique, ensuite de transparence. Il y a des mécanismes à imaginer sur le compte de soutien, par exemple.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce que les producteurs se sentent concernés par la précarisation, la disparition des savoir-faire, et si finalement, seul comptent les effets d'aubaine pour vous ?

**Marie GUTMANN** : Il y a plusieurs types de producteurs, plusieurs types de stratégies de production. Je ne me reconnais pas du tout dans celle d'effet d'aubaine. Je me pose des questions sur ma stratégie en tant que productrice à continuer de produire des films que j'ai envie de voir, tout en continuant à vivre, mais je ne vois pas du tout d'effet d'aubaine.

**Jean-François LEPETIT** : Je suis d'accord, il y a plusieurs types de producteurs, plusieurs types de stratégies de production. Il y a des producteurs qui vont faire le travail financier de producteurs et qui ont les mains dans le cambouis, qui participent directement à la production. Certains vont monter un coup et sont un peu déconnectés de la fabrication, de la réalisation d'un film, et qui vont confier ça un producteur exécutif. Bien sûr, je me préoccupe du renouvellement de la formation des talents.

# TABLE RONDE 3 – L'EUROPE : CONCURRENTE OU COMPLÉMENTAIRE ?

MERCREDI 20 FÉVRIER 2013 — CONSEIL RÉGIONAL D'ILE-DE-FRANCE, PARIS

MODÉRATEUR : **Brigitte AKNIN**.

## INTERVENANTS

**David ASSOULINE**, vice-président de la COMMISSION CULTURE AU SÉNAT ; **Aviva SILVER**, chef d'unité du programme MEDIA EUROPE ; **Marc GIGET**, directeur de L'INSTITUT EUROPEEN DE STRAGÉGIES CREATIVES ET D'INNOVATION ; **Louis-Philippe CAPELLE**, secrétaire général d'IMAGO, FÉDÉRATION EUROPÉENNE DES DIRECTEURS DE LA PHOTOGRAPHIE ; **Marietta KARAMANLI**, vice-présidente de la COMMISSION DES AFFAIRES EUROPÉENNE, membre du groupe d'études « CINÉMA ET PRODUCTION AUDIOVISUELLE ».

**Brigitte AKNIN** : Avant d'aborder la dernière table ronde, nous avons parlé d'Europe sous-jacente. Nous allons avoir toute la journée des représentants de diverses instances qui vont venir d'une manière très directe, on leur a demandé des contributions. On a voulu faire avec l'Industrie du Rêve, prendre de la hauteur, ces métiers recoupent des préoccupations qui concernent aussi l'innovation et la technologie. Ce sont des mots-clés que j'ai donnés à Monsieur Giget, à qui on a demandé d'apporter son regard sur cette industrie, car il est directeur de l'Institut Européen de Stratégies Créatives et d'Innovation. Il va nous présenter son regard sur l'Industrie du Rêve.

**Marc GIGET** : Quelques réflexions : cinq choses qui me sont venues à l'esprit, création, innovation, réalisation, production, vous êtes dans un secteur particulièrement original à l'interface avec la création, le 7<sup>e</sup> art est à la fois une industrie et un art. Tous nos élèves dans le monde entier rêvent de votre domaine, il sert de référence dans la formation sur comment créer une œuvre collective. Écosystème riche et fragile, contexte de crise, risques des rivalités fiscales et dangers des préférences nationales. Le mot préféré chinois en français est « réalisateur », ils adorent ce mot. C'est un domaine particulier, le monde de la création, innovation, réalisation, petit secteur et pourtant, il est au cœur de ce qui est le processus d'innovation, transformer le rêve en réalité. Vous êtes au cœur de la problématique. Ce sont des industries, comme vous, qui permettent de rendre la technique acceptable et compatible avec l'individu. Vous êtes au service de l'imaginaire. Quand on forme des élèves dans le monde entier, à Stanford ou ailleurs, il y a une fascination pour votre domaine, et notamment sur le

générique, car il est obligé dans votre système de citer toute personne ayant participé à l'œuvre. Tout le monde est important et complémentaire. Donc on s'en sert dans le monde entier comme outil de pédagogie. Ce fait de citer tout le monde participant à un moment donné, mythique, qui est la période de production. Le défi de la conception de la réalisation, ce maillage de compétences de très haut niveau pour délivrer une œuvre, beaucoup estiment que c'est un système qui propagera à d'autres secteurs d'activité. Regrouper une multiplicité de talents pour délivrer quelque chose. Logique d'excellence, c'est-à-dire toutes les facettes, le fait de se dire meilleur film, meilleur scénario, meilleurs effets visuels, etc. Combinaison d'excellence où l'on arrive à maintenir l'ego de chacun, plus l'ensemble, c'est un équilibre subtil qui sert de référence pour l'instant. Écosystème riche et fragile : on a des domaines (luxe, vêtement) dans lesquels on est tombé en dessous de la taille critique. On a 70 métiers de haut niveau où il faut des formations pour des promos de 3 ou 4 personnes, on a plus assez de volume d'activité pour que ses métiers puissent se renouveler. Le cinéma italien est passé en dessous de sa taille critique par rapport à son niveau technique, et n'a pas rattrapé le coup. Interrogation sur cette complémentarité des métiers assez sophistiqués. Contexte de crise : on amorce une période de synthèse créative, phénomène de destruction créatrice. Kodak, premier fabricant de pellicule, 198 usines, puis arrivée du numérique qui signifie fermeture de ses usines. Un passage difficile où l'ancien système s'effondre, et on navigue un peu à vue avec le nouveau. Le système devient plus dur à appréhender. Exception culturelle : industrie au cœur des cultures nationales, les deux grands cinémas du monde nés à peu près en même temps se sont rendu hommage : avec *Hugo Cabret*, du côté américain et *The Artist*, du côté français. Exigence française sur la culture qui est devenue l'exception culturelle de tout le monde. 69 % des films à l'initiative française, d'un budget de plus de 10 millions d'euros, sont tournés hors de France. L'Europe a toujours coopéré, mais le risque d'arriver à des rivalités fiscales, et dangers des préférences nationales. C'est risqué, car ça n'arrive qu'en période de crise, la somme totale diminue donc, c'est un jeu à somme négative, car il y a de la rétorsion. Alors, il y en a qui ont sorti l'artillerie lourde, la Tax Shelter belge.

**Brigitte AKNIN** : Merci pour cette formidable introduction, et nous avons les acteurs européens qui arrivent. L'Industrie du Rêve a fait une enquête auprès des techniciens français. Il en ressort un malaise dont l'une des causes est les dispositifs fiscaux, les obligations territorialisant, les aides des coproductions. Cela fait du technicien un point qui permet d'augmenter ou de baisser le budget du film, au détriment de sa compétence. Les producteurs sont contraints ou profitent des effets d'aubaine possibles par pays. N'est-ce pas le métier d'un producteur de voir le mieux offrant pour réaliser son film ? Cette concurrence entre la France et la Belgique est très mal vécue par les techniciens des deux pays. Les techniciens refusent cette réalité, qu'ils jugent dangereuse pour notre industrie. Ces éléments de tension qui peuvent générer un sentiment antieuropéen, peuvent amener à s'interroger, ont des pistes de réflexion ? Nous vous avons préparé trois questions : est-ce que les acteurs politiques, les responsables de l'audiovisuel européens, sont conscients de cette situation ? Quelles réponses apportent-ils ? Quels sont les mécanismes prévus pour remédier à cette situation ? Est-il question aujourd'hui de renforcer la concurrence fiscale, ou de créer une harmonisation à moyen ou long terme ? Y a-t-il une voie nouvelle qui permettrait un espace de partage et de complémentarité pour une Europe qui serait enfin solidaire, pu complémentaire. On commence par Madame Aviva SILVER.

**Aviva SILVER** : Bonjour tout le monde, je dirige le programme média européen pour le cinéma, mais il

y a plein d'autres règles et là-bas avons évoqué deux types de règles importantes et contradictoires : celles de la concurrence qui touchent tout système d'aide d'État pour le cinéma, et des règles de fiscalité qui ne sont pas soumises au contrôle de l'Europe, mais qui relève de la compétence de chaque État membre, voir des régions. Je suis très intéressé par ce débat, car d'un côté on a les CNC de tous les États membres qui se présentent à Bruxelles, qui veulent à tout prix garder un niveau de territorialisation très élevé, et en même temps ont une fiscalité des États membres où l'on veut donner des avantages à des sociétés qui dépensent de l'argent sur le territoire. La France a sûrement un des systèmes parmi les plus complexes, et c'est la France qui est la plus concernée et qui veut à tout prix garder ce niveau de territorialisation de ses aides, surtout sélectives donc pour l'instant à Bruxelles on regarde un 4e projet de ce qu'on a appelé une communication qui touche très peu aux industries techniques, parce que Bruxelles a pris la position par le passé que ces industries devraient être peu touchées par les règles d'aides d'État. Il est dur d'en dire plus, car c'est un débat qui a commencé en 2000 et qui n'est pas encore tranché, donc nous attendons la nouvelle communication de mes collègues de l'Autorité de la concurrence de l'union, pour nous mettre d'accord sur l'approche. J'ai été responsable des infractions, c'est le système par lequel la commission dit aux États membres qu'ils ont manqué à leurs obligations des traités. L'un des premiers cas que j'ai traité était contre la France. L'infraction concernait le visa d'exploitation qui n'était pas délivré si le doublage et le sous-titrage n'étaient pas faits en territoire français, donc il y avait des plaintes des Belges qui se considéraient aussi bien que les Français. Finalement la France a changé sa législation. Les Belges voulaient offrir ce service moins cher à travers la frontière, mais mon travail pour l'instant est le programme média. Nous sommes sur le point d'en lancer un nouveau dans le contexte de l'Europe créative, où nous avons un instrument financier pour aider les gens à avoir accès aux financements, c'est un effort de l'Europe pour moderniser notre approche au cinéma. J'étais fascinée d'entendre le discours pour établir le contexte et le programme média favorise les coproductions pour une raison très simple : car elles sont plus solides que les productions nationales. Par rapport à la concurrence et la fiscalité, je pense que l'Europe, malheureusement, s'il n'y a pas d'harmonisation, va toujours exister, car il y a à peu près de 1 milliard donné au cinéma via les aides d'État, mais 2 milliards via les aides fiscales, 1 c'est quand même très important.

**Marietta KARAMANLI :** Merci de cette invitation qui tombe dans un calendrier chargé au niveau de l'Assemblée nationale, puisqu'en matière de financement du cinéma je ne suis pas une experte, mais nous avons à donner notre avis en tant que Parlement français sur cette directive qui concerne le financement européen du cinéma, sous l'angle de la concurrence. Je voulais partager plusieurs éléments : d'abord c'est le titre même de votre table ronde qui est par rapport à l'Europe, pour rejoindre le cadre qui était un peu fixé tout à l'heure, « concurrente ou complémentaire », il est important d'abord de dire ce qu'est le cinéma européen. En tant que parlementaires, nous sommes nombreux à penser qu'il existe une culture et une histoire européenne qui transparaissent dans les films européens. Il y a une notion du cinéma européen qui n'existe pas en elle-même, car il n'existe pas d'industrie cinématographique européenne, ni de politique de cinéma européen. Le troisième élément, cette existence peut s'appréhender à travers trois éléments, outre le critère artistique, des critères d'attributions, ça nous ramène à notre sujet qui, aujourd'hui, nous pouvons rappeler, il y a les prix d'un côté et les coproductions d'un autre. Les films européens valorisent des coproductions européennes, donc on peut s'interroger sur la notion de territorialité. Un film peut-il être produit sur le territoire

européen ? Est-ce que cette notion est pertinente, mais suffisante ? Les studios américains financent des films tournés en Europe, ceux-ci ne sont pas considérés comme des films européens. Pour qu'un film soit considéré comme européen, il faut que les personnes qui contribuent, qu'il y ait à la fois une partie des capitaux, soit le réalisateur, ou qu'une partie de l'équipe technique soit des Européens, il y a ces prix qui vont vers ce que l'on a vers le cinéma européen. Les chiffres des coproductions montrent qu'aujourd'hui, la majorité des films sont des coproductions, il importe de spécifier que les coproductions sont des fictions juridiques, le film coproduit a plusieurs nationalités, mais il est en premier lieu européen, puis français en France, allemand en Allemagne, etc. Il y a aussi un enjeu économique et politique à travers la question du financement du cinéma européen, qui est au centre des négociations actuelles entre les États membres et la Commission. Selon certains spécialistes les films européens ne circuleraient pas suffisamment entre les États membres et les marchés nationaux et empêcheraient une concurrence libre et parfaite sur le territoire européen. Cette vision que je ne partage pas du tout, amène à réviser la communication cinéma de 2001, qui stipule que l'aide est destinée à une production culturelle. L'intensité de l'aide doit être limitée à 50 % du budget de production, cette intensité peut être supérieure pour les films à petit budget. Ce projet de révision de cet accord propose de maintenir l'intensité de l'aide, voire de l'augmenter pour les productions transfrontalières. En revanche ce qui pose problème, c'est qu'il limite la possibilité d'un producteur de dépenser 100 % de l'aide sur un territoire donné. Ces nouvelles règles inquiètent non seulement les professionnels, mais aussi les politiques. Aujourd'hui à l'Assemblée nationale, il faut rappeler que le cinéma est un secteur aidé par les États, donc réduire la possibilité d'un État à dépenser sur son territoire, une partie des aides reviendrait à la fois à réduire l'intérêt d'investir sur un territoire, et par là, même défendre des emplois, mais aurait également pour conséquence l'irréversible destruction d'un tissu économique : celui des savoir-faire qui sont particulièrement présents dans cette économie. Il faut rappeler qu'un certain nombre de métiers sont une spécificité propre. Dernier élément, je voulais rappeler aussi que faire de l'industrie cinématographique me semble un exemple essentiel de la différence, de l'excellence européenne, et la vision qui prédomine trop souvent est celle de la référence aux seules économies d'échelles pour permettre justement, l'harmonisation des marchés nationaux dont l'Europe a hérité. Ce serait donc dommage de voir ces secteurs uniquement sous l'angle des marchés intérieurs. Cela traduit à la fois une vision économique vue de façon minimale, car ça réduit le traitement humain des industries de la culture et de l'imaginaire à une simple question de concurrence. Cela traduit une absence de vision politique commerciale dans le domaine des arts et de la Culture. Il me semble que se tromper de débat pour avoir pour seules conséquences d'ouvrir nos marchés nationaux à la concurrence américaine, asiatique et indienne, et de créer une concurrence artificielle entre cinémas nationaux et européens qui n'a aucune raison d'être, car leur diversité des approches artistiques est à l'origine même de leur complémentarité. Ça peut aussi poser la question de l'existence d'un cinéma européen, nous pensons qu'il existe et il faut l'affirmer, car c'est créateur de richesses et de valeur. On notera que la part de marché des films français est estimée à 40,6 % sur les 11 premiers de 2012. Celles des films américains sont de 49,3 %, par ailleurs aussi étonnant que cela puisse paraître, l'identité du cinéma européen réside dans la coexistence d'industries cinématographiques nationales fortes, malgré la crise. Il faut donc mieux valoriser ce qui fait encore l'excellence du cinéma européen, sa diversité, sa capacité à raconter des histoires différentes, son aptitude à renouveler les genres et d'autre part, il y a aussi une façon de faire européen que l'on ne trouve pas ailleurs, qui doit être défendu et valorisé, et qui doit être une priorité culturelle et commerciale de l'UE. En matière de

propriété intellectuelle, l'UE doit faire valoir des solutions plus offensives pour permettre au secteur d'évoluer, nous avons donc dans l'étape actuelle, à l'Assemblée nationale, pour la commission des Affaires européennes, de préparer un rapport sur le financement européen du cinéma, et nous avons proposé plusieurs conclusions. Nous avons essayé de définir une stratégie, de rencontrer le commissaire à la concurrence, car c'est lui qui porte ce texte. Honnêtement, nous avons été effarés du décalage entre la vision défendue par le commissaire et la réalité du cinéma : il nous a parlé des caméras, des costumes, comme si c'était ça la concurrence, et qu'il fallait renvoyer aux États les différents financements, alors que dans notre première communication qui se poursuivra par un débat à l'Assemblée nationale, car il y a une bataille à donner à travers les parlements nationaux, pour affirmer le contrôle démocratique avec le Parlement européen. Nous avons demandé que soit respecté le principe de diversité culturelle. On a rappelé que la compétence d'appui de l'UE en matière de culture, et que les aides publiques au secteur culturel, puissent être exemptées du domaine de la concurrence. Nous avons aussi cité l'existence de plusieurs financements européens en faveur du cinéma. On souhaite que soit mentionné le fait que la Commission a autorisé la prolongation de l'autorisation de prélèvement de la taxe sur les éditeurs de télévision par le CNC. Nous avons parlé de la chronologie des médias qui est la règle définissant l'ordre et les délais dans lesquelles les diverses exploitations d'une œuvre cinématographique puissent intervenir, c'est l'une des compétences qui relève les États membres selon la Commission. Qu'on puisse affirmer le principe d'un assouplissement des règles en matière de chronologie des médias pour faciliter l'accès aux œuvres cinématographiques, il faut proposer un prix sur le support numérique qui ne met pas en péril les autres formes de diffusion. Notre communication va prendre la forme de la résolution parlementaire, en vue de demander à la commission européenne de réexaminer sa position, avant que le débat arrive au Parlement européen. Il y a derrière toutes ces propositions, une stratégie que le financement européen du cinéma au-delà de l'aspect technique, mais de l'enjeu politique et économique, nous souhaitons mobiliser de manière très forte l'ensemble des parlements nationaux, car sur ce sujet-là, les parlements nationaux ont des choses à partager, et nous sommes d'accord avec les contacts que nous avons pu avoir. C'est un enjeu important, pas seulement français, la France a toujours été présente et a amené cette vague de coproduction, elle a acquis un savoir-faire. Dans notre rapport final, nous pensons qu'il pourrait être utile d'avancer l'idée de la création d'un CNC européen. En tout cas, j'ai cru comprendre que le système français était plutôt accueilli par les autres États membres. Notre prochain travail va être de mobiliser les autres parlements nationaux, pour prendre une position commune face à la Commission, de telle manière que la discussion puisse être ouverte, et que la Commission puisse revoir sa directive.

**Brigitte AKNIN** : Je vais demander une réaction à Monsieur Louis-Philippe CAPELLE, Secrétaire Général d'IMAGO.

**Louis-Philippe CAPELLE** : Effectivement, je suis chef opérateur, je travaille à la fois en Belgique et en France, majoritairement. Le but de la fédération IMAGO est de défendre la position du chef opérateur dans ma chaîne de production cinématographique, d'un point de vue artistique donc, de défendre la qualité du travail avant tout, défendre les conditions de travail dans les films qui se passent dans différents pays, et de défendre le point de vue de coopération artistique du chef opérateur. Cette fédération, qui existe depuis 20 ans, et qui regroupe 36 pays d'Europe et 12 pays extra-européens, a évidemment beaucoup grandi, donc on a sous notre bannière à peu près tous les pays qui ont une



association nationale de chef opérateur, et on a tous les grands pays extra-européens, sauf les États-Unis. Nous sommes une fédération européenne du chef opérateur, tout en étant ouvert sur le monde. Ça, c'est le côté institutionnel. Côté pratique, je me rends compte qu'il n'y a presque plus de films qui se font sans coproductions, donc nous, on a les exemples les plus flagrants, des liens très étroits entre la production cinématographique française, belge, luxembourgeoise et allemande. On se rend compte que les liens se resserrent et qu'il n'y a presque plus moyen dans un cadre de production normal, que ce soit pour un petit film, comme pour ce film israélo-arabo-franco-allemand, dont on parlait tout à l'heure, ils ont quand même besoin de 4 pays ou, comme le grand film français *Grace de Monaco*, de Monsieur Le Pogam. A toutes les échelles de production, la nécessité de s'entendre entre pays se fait criante, donc je crois qu'actuellement, il faut savoir que ce soient la Belgique, le Luxembourg ou l'Allemagne dans les accords de coproduction avec la France, les échanges sont majoritairement dans un seul sens : il y a très peu de réciprocité. Il est beaucoup plus facile de financer un film français ou un gros film dans un autre pays que de venir un faire un petit film wallon en France. Je pense que la dérive actuelle du Tax Shelter est un peu là, on a donné l'opportunité aux très grosses machines de se délocaliser, et quand elles font cela, il y a une primauté et les techniciens sont du pays majoritaire dans la coproduction. Les chefs opérateurs souffrent, car ce sont des postes à beaucoup de points. On a dans le cadre d'IMAGO, qui n'est pas un syndicat, donc on ne discute pas de choses qui sont difficiles à mettre en place, car chaque pays a sa propre législation. Travaillé sur un contrat modèle, qui est le contrat idéal qu'un chef opérateur pourrait imaginer avoir avec sa production préférée, et qui valoriserait au maximum sa profession. La position du chef opérateur dans un film a véritablement évolué et probablement pas dans le bon sens, dans ses 10 dernières années, tout le monde peut désormais se dire avec les nouveaux appareils photo : « je suis chef opérateur, et puis je fais le film un peu n'importe comment, le film se terminerait, je n'ai plus de contrôle ni sur la post-production, ni sur le format DVD, etc. ». Il y a une perte de contrôle. IMAGO est là aussi pour remettre ses pendules à l'heure, dans un cadre européen et même mondialiste, car nous sommes intéressés par ce que les Japonais ont à nous dire sur la réédition des films d'Ozu en Blu-ray, savoir si le chef opérateur est toujours vivant, s'il a un droit de contrôle, etc. Les débats des parlements nationaux se retrouvent dans IMAGO.

**Brigitte AKNIN** : Merci, enfin Monsieur David ASSOULINE, Vice-Président de la commission culture au Sénat.

**David ASSOULINE** : Bonsoir, je suis très heureux de cette invitation, l'intitulé de ce débat fait que l'on voit que l'on partage quelque chose. On partage l'imaginaire, et parce que je suis assis à une table où depuis plus d'une décennie, il y a des amis qui s'y assoient, qui croient aussi au cinéma, et que l'effort de la région au cinéma de notre pays est important et actif. La France a compris depuis longtemps que la culture n'était pas qu'un supplément d'âme pour les peuples, ainsi quand la culture a pris la forme d'une industrie culturelle, dans le domaine des biens reproductibles : les livres, la musique, le cinéma, la France a immédiatement défendu la position suivante : l'industrie culturelle n'est pas une industrie, car elle façonne l'esprit des peuples, parce qu'à travers une expression particulière, elle a une portée universelle, donc soutenir les cultures et leur diversité, c'est promouvoir l'esprit humain et la liberté des peuples. Notre pays, globalement selon les gouvernements, a fait que la France a eu une politique très ambitieuse en faveur de la culture et du cinéma. Le cinéma français est le deuxième cinéma dans le

monde, si on met l'Inde à côté, mais elle a son marché intérieur exclusivement. Cette potion fait que l'on discute de façon différente, comme s'il n'y avait pas eu de politique assez vertueuse, combative pour soutenir le cinéma français, elle a saisi l'importance de soutenir l'ensemble de la filière. La culture française c'est la langue, l'esprit, mais aussi les outils par lesquels elle s'exprime. Soyons clairs, les industries techniques ne peuvent pas être les oubliés de la politique culturelle française, un film français est un film qui fait travailler une équipe française porteuse d'une ambition particulière, porteuse d'une vitalité pour nos territoires locaux. Au Sénat, j'arrive à convaincre : à savoir cette motivation sur l'implantation sur l'ensemble du territoire des tournages. Si le média c'est le médium, les moyens techniques, c'est déjà une partie du message, pourrait-on dire, pour le cinéma. En le disant, je me rends compte de l'état d'esprit de ce qui vous fait discuter depuis ce matin. La question qui se pose aujourd'hui est, si l'Europe se pose en concurrente de cette politique culturelle française particulière, ou au contraire si elle s'y associe. Mon constat ne sera pas forcément positif sur l'état de la situation actuelle, je pense que l'Europe au sens de sa Commission de sa politique, des États qui la composent se présentent plutôt comme une concurrente de notre projet culturel. Déjà, reconnaissons-le, nos voisins européens se sont lancés dans une concurrence fiscale qui tend à porter ses fruits, on le sait, par exemple, l'impôt sur les sociétés en Irlande. Ce triste phénomène de concurrence fiscale s'étend à des secteurs spécifiques, et nous sommes interpellés sur la Belgique qui a mis en place le fameux Tax Shelter, ayant pour objet d'attirer sur le territoire belge des tournages étrangers européens, notamment français. Force est de constater que c'est assez efficace. Une étude a ainsi démontré que la Tax Shelter était générative d'emplois, et que les recettes fiscales découlant du dispositif étaient supérieures à son coût. Il serait en effet dommage que l'on encourage à ce point le cinéma français par toutes les aides d'État, le CNC, pour qu'il soit tourné à l'étranger. Si tout le monde faisait ça, tous les effets positifs s'effaceraient. Deuxième aspect de la concurrence européenne, celui de la contestation par la Commission européenne de mécanismes qui sont le fondement de notre exception culturelle, je parle de la contestation de la TST pour les distributeurs de télévision. On sait que la TST est un élément fondamental du financement du CNC, et parfaitement justifié d'un point de vue théorique, il reste à montrer à Bruxelles du bien-fondé de cette taxe, et de trouver un point d'entente. Le gouvernement s'emploie à avoir des pays alliés avec l'appui des parlementaires, mais la Commission conteste d'autres points de notre politique culturelle. La Commission projette ainsi de réformer les aides aux œuvres cinématographiques en limitant leur territorialité. Il est donc clair que l'Europe concurrence notre politique en faveur du cinéma à travers ses États membres et ses institutions. Elle n'est pas aussi complémentaire que concurrente, et c'est bien cet équilibre qu'il faut atteindre. Il existe ainsi des programmes en faveur de la culture européenne, citons le fonds à l'image du conseil de l'Europe et le programme média de l'Europe, appelé aujourd'hui, l'Europe créative, mais ces sommes consacrées restent faibles et très éloignées du soutien national apporté au secteur. Si l'Europe est peu complémentaire et plutôt concurrente, il s'agissait aussi de lutter contre des dispositifs adoptés par nos voisins limitrophes, car la compétence de notre main-d'œuvre et la beauté de nos paysages ne suffisaient pas. L'objectif ultime est bien de préserver la filière technique française, créatrice d'emploi et au cœur de notre exception culturelle, quand il a fallu aller plus loin, la France l'a fait. Je vous assure que, nous politique, qui nous nous intéressons au cinéma, nous n'oublions pas la filière technique dans l'ensemble de la chaîne du cinéma, et nous en sommes conscients, cette dernière a été fragilisée ces dernières années. La meilleure des preuves c'est que si on a prélevé des sommes sur le fonds de roulement du CNC, le parlement a en parallèle fortement augmenté l'efficacité des deux crédits

d'impôt dont je vous ai parlé. Quand on parle des dernières lois de finances, tout le monde est plutôt à critiquer, car il est contraint, mais les articles 33 et 34 de la loi de finances rectificative de 2012 ont porté de 1 à 4 millions d'euros le plafond du crédit d'impôt national, qui permet de se rapprocher de mécanismes d'impôt similaires de nos voisins. Le champ des dépenses a aussi été élargi. Le plafond du crédit d'impôt international a été porté de 4 à 10 millions d'euros, le coût fiscal pourrait s'élever à une centaine de millions d'euros. Les retombées pourraient être positives en termes de création d'emplois directe et de finances publiques, car les recettes générées par les localisations des productions sont supérieures aux coûts du dispositif fiscal. Le caractère vertueux de ces derniers a été d'ailleurs été reconnu par l'inspection générale des Finances. Pour 1 euro de crédit d'impôt cinéma, 11,30 euros de dépenses seraient réalisés dans la filière, et donc 3,60 euros de recettes fiscales seraient perçus par la puissance publique. Notre pays se donne donc les moyens d'accueillir les productions françaises et étrangères de toute taille, au moment où des sites de production très modernes se créent sur notre territoire. Ce soutien français satisfaisant embrasse le sujet d'aujourd'hui, qui est celui du soutien de l'Europe. Ce sera donc la deuxième partie de mon intervention consacrée au défi de l'Europe. Il s'agit pour relever les défis, d'éviter les concurrences ou de les freiner, et de renforcer les complémentarités. À cet égard, l'harmonisation fiscale doit être au cœur des débats. Nous en sommes encore loin à cause la règle à l'unanimité qui règne à ce sujet, je crains que la concurrence reste un horizon à moyen terme, qui soit difficile à bouleverser. Je crois qu'il y a la place en Europe pour une industrie créative dans plusieurs pays, sans que l'on s'épuise dans une course au désarmement fiscal. Si on renforce la discussion et la collaboration avec nos voisins, nous pourrions avancer sans attendre l'harmonisation totale. On pourrait avoir un peu plus de bilatéral, par exemple, France-Belgique. C'est dans notre intérêt commun aux vues des poids qui pèsent dans nos finances publiques. Pour l'exception culturelle, il y a des effets défensifs et un versant proactif, l'Europe se doit tout d'abord de défendre l'exception culturelle dans tout accord commercial international. Cela doit être au cœur de nos préoccupations, bien davantage que la concurrence fiscale. Les industries culturelles françaises sont fortes avant tout, parce que les règles du marché ne s'appliquent pas à elles comme aux autres. Cette vision offensive, l'exception culturelle, doit être offensive. Reprenons la citation apocryphe de Jean Monnet : « Si c'était à refaire, je commencerais par la culture ! » Merci, mes chers amis, de nous faire rêver. Merci de votre attention !

**Public 1** : Quand est-ce que pourrait émerger l'idée du CNC européen ?

**David ASSOULINE** : Le problème sur le CNC européen, c'est que l'idée ne pourra avancer qu'en même temps que la construction européenne, je ne pense pas que cela soit dissociable. Par contre, on voit de plus en plus de pays européens regarder de près le côté vertueux du CNC français, son rôle et des CNC dans d'autres pays européens voient le jour. Il y a des coordinations qui existent, même si je ne suis pas spécialiste des questions européennes. Mon point de vue, ce n'est pas l'Europe méchante, mais quand il s'agit de concurrence, on ne peut pas surveiller que chaque concurrence ait bien lieu, en n'édicant pas la règle de base qui a fait même que des États nations ont pu vivre ensemble, c'est que dans le marché intérieur, la fiscalité était la même pour tout le monde, donc qu'il n'y ait pas d'encadrement. Si on a fait l'Europe, c'est que dans cet espace, on sort du bilatéralisme et que l'on essaie de faire les choses dans un espace plus large. C'est ça le rêve, après, si on abandonne le rêve, et que l'on accepte l'état existant, je pense qu'on va aller encore vers une course fiscale. Ce n'est pas le

seul problème d'avantage fiscal, c'est que demain ça sera aussi du point de vue social, on ira là où la main-d'œuvre sera la moins chère. Il est évident que les productions se délocalisent là où la main-d'œuvre est la moins chère. Autant, les acteurs sont les mêmes, autant on peut prendre les techniciens sur place, et c'est plutôt la technique qui en fait les frais.

**Brigitte AKNIN** : Oui, mais du point de vue des techniciens, on sent une accélération de la dégradation de la situation. En avez-vous conscience ?

**Louis-Philippe CAPELLE** : Je vais enlever ma casquette européenne. Placer les choses sur le terrain de la concurrence est assez malsain, et je dirai même erronée, La Belgique ne fait pas la concurrence à la France dans les coproductions, et n'est pas concurrente de la France au niveau social. Ça a été moins cher en Belgique, ça ne l'est plus du tout. Si on prend un petit peu les chiffres de coproduction entre la Belgique et la France, on se rend compte que pour un euro français investi dans le cinéma belge, il y en a 5 du cinéma belge investi dans le cinéma français. Quand on dit que les deux pays profitent de la situation, je pense que c'est un petit peu erroné. Un gros film français se tournant en Belgique avec un très gros apport belge, 85 % des techniciens sont français, donc il y a deux films en cours, et la tendance est vers cette proportion. Je pense aussi que le fait que la Belgique, ou le Luxembourg investisse en masse dans le cinéma français, lui permet de se faire. La question est de savoir si le cinéma français fait trop de films avec le budget général qui est à sa disposition. Mais si on voit que 25 ou 30 % des films français existent grâce, ou à cause de l'apport financier belgo-luxembourgeois, et bien sans cet apport, les films n'existeraient pas, donc les productions françaises ne travailleraient pas, les réalisateurs français et une série de techniciens non plus. Je pense qu'il y a une vue Belgique plus globale, la Belgique peut dire la même chose dans certaines autres coproductions. Tout le monde est touché par ça.

**Marietta KARAMANLI** : Je voulais juste réagir, contribuer un peu à la réflexion. Il faut aussi peut-être comparer à l'ensemble des éléments. Quand vous dites qu'il y a un investissement plus important quelques fois de la Belgique par rapport à la France, il faut voir aussi comment se répartissent les plateaux techniques. Ce n'est pas la bonne piste, il me semble quand on fait le jeu de la commission dont je ne partage pas du tout son analyse, je le rappelle dont l'objectif est de nous mettre en concurrence au nom de la concurrence. Or, jusqu'ici nous avons joué la complémentarité, la coproduction, le CNC français finance 400 millions d'euros de coproductions. Ce jeu de la fiscalité va nous amener à nous mettre dos à dos. La discussion avec les conseillers autour du commissaire m'a effarée : « Oui, vous comprenez, il y a un vrai savoir-faire des costumes en Italie, il faut diriger les financements vers l'Italie, car il y a des bons costumes en Italie ». Je crois que si on aborde cette question, la question du financement du cinéma européen sous l'angle de la fiscalité, c'est très réducteur. On a tous intérêt, et ça a été compris, par les parlementaires de jouer la carte de la complémentarité. L'Europe, le cinéma européen, ne laissons pas certaines visions minoritaires l'emporter. Je milite là-dessus, et j'irai jusqu'au bout.

# TABLE RONDE 4 – CARTE BLANCHE A ANNE SEIBEL, CHEF DÉCORATRICE, ADC

JEUDI 21 FÉVRIER 2013 — LE FORUM DES IMAGES, PARIS

MODÉRATEUR : **Antoine DE BAECQUE**, historien et critique de cinéma.

## INTERVENANTS

**Anne SEIBEL**, chef décoratrice, ADC, notamment de Woody Allen, Steven Spielberg, Clint Eastwood, Sofia Coppola, Dev Benegal, ; **Dev BENEAL**, réalisateur indien ; **Gilles CASTERA**, directeur de production ; **Anthony PRATT**, chef décorateur britannique ; **Raphaël BENOLIEL**, producteur exécutif et coproducteur de Woody Allen ; **Michel AMATHIEU**, directeur de la photographie, AFC.

**Anne BOURGEOIS** : Merci à tous d'être venu à cette table ronde, ce soir, nous sommes particulièrement heureux d'organiser cette carte blanche à Anne Seibel qui est ici, chef décoratrice que nous aimons beaucoup à l'Industrie, à la fois parce que c'est une belle personne, et d'autre part, une technicienne de grand talent, car elle a travaillé avec de grands réalisateurs américains et indiens, dont Dev BENEAL, qui est venu spécialement de Bombay. Cette année, l'Industrie du Rêve a fait son édition autour de l'excellence française, le « made in France », réalité ou fiction ? Qu'est-ce que ça signifie la French Touch ? On pensait que l'illustration était entre autres Anne qui est une technicienne qui s'exporte et qui travaille aussi en France. Nous avons la chance d'avoir à nos côtés ; Anthony PRATT, le chef décorateur de John Boorman, Raphaël BENOLIEL, producteur exécutif et coproducteur de Woody Allen, ; Michel AMATHIEU, directeur de la photographie, membre de l'AFC et enfin Gilles CASTERA, directeur de production. Quelques mots pour remercier le Forum des Images de son accueil, les partenaires de la manifestation, en premier lieu l'Ile-de-France, le CNC, les départements de l'Essonne et du Val-de-Marne, les associations de techniciens. Je laisse la parole à Antoine.

**Antoine DE BAECQUE** : Merci Anne. Nous allons parler dans cette table ronde, évidemment d'Anne Seibel dont c'est la carte blanche, mais l'idée est aussi d'élargir d'à partie de son cas, à ses liens de plus en plus nombreux, et qui questionnent le cinéma français entre pas mal de techniciens français d'aujourd'hui, et des productions étrangères, entre guillemets, avec beaucoup de films américains, anglais et indiens aussi. C'est ce lien un peu particulier qui s'est tissé depuis quelques années entre un savoir-faire que l'on a résumé sous le nom de « French Touch ». On va prendre l'exemple d'un certain nombre de techniques, qui aident à fabriquer un film, comme le décor, qui ont une marque spécifique

et qui passe beaucoup par le travail, avec des productions étrangères, qui viennent tourner en France, notamment à Paris, qui est un lieu de tournage important pour les productions étrangères. Il y a aussi pas mal de techniciens français qui vont travailler à l'étranger, beaucoup dans le domaine de la photographie. Dans le cas d'Anne Seibel, ce qui est intéressant, c'est qu'elle a plus travaillé avec des productions étrangères qu'avec des productions françaises, cela questionne aussi les manières de travailler en France. Je vais commencer par Anne, c'est une question qui va ensuite circuler parmi tous les intervenants, pour bien comprendre cette situation, de nous évoquer en quelques mots son parcours, et ce qui t'a amené à travailler, justement, avec des productions étrangères.

**Anne SEIBEL :** En quelques mots, j'ai commencé stagiaire sur des films. Je suis architecte de formation, je suis entrée par le cinéma par la petite porte, je ne connaissais personne dans ce métier, puis j'ai très vite rencontré Serge Douy, qui m'a demandé si je parlais anglais, et c'est la raison pour laquelle je me suis retrouvé sur des productions étrangères. Il m'a embarqué sur un *James Bond*, puis une enseignante m'a emmené sur un autre *James Bond*. Je m'étais dit que ça serait bien de travailler sur des films américains, puis j'ai retrouvé Gilles Castera, qui m'a proposé de travailler sur *Sex and the City*. J'ai travaillé sur *Year After*, *Munich*, *Les Soprano*, puis j'ai rencontré Raphaël Benoliel, qui m'a proposé plusieurs fois des films que je n'ai jamais pu faire, puisque je n'étais pas libre, et finalement, il m'a proposé de faire le film de Woody Allen. C'est comme ça que j'ai eu la chance de faire en tant que production designer, et pas en tant qu'art designer.

**Antoine DE BAECQUE :** On sent le poids des hasards, du réseau qui se fait peu à peu. Cependant, qu'est-ce qui fait que dans ses différents travaux que tu as mentionnés soient singuliers, et spécifiquement je dirais, différent de ce que tu as désormais commencé à faire avec des productions françaises. Quelles sont les choses qui t'ont marqué ?

**Anne SEIBEL :** Ce qui m'a vraiment marqué, ce sont des personnes comme Anthony Pratt, Rick Carter, tous ces grands décorateurs américains ou anglais, avec qui j'ai travaillé, qui m'ont passé tout leur savoir, ils sont vraiment généreux et même après, quand j'ai passé le même niveau qu'eux, ils ont continué de m'aider. Ce sont vraiment des mentors. Ensuite, il y a une manière de travailler différente, je n'arrive pas à me l'expliquer, mais je le sens. Actuellement, je suis sur une production française, il n'y a aucun souci, mais il y a une manière différente d'aborder les choses. J'ai l'impression que tout est bien plus cloisonné sur les films anglo-saxons, et en France, tout le monde se mêle un peu de tout, ce n'est pas un problème, mais il faut que je m'ajuste sur une manière de fonctionner différente.

**Antoine DE BAECQUE :** Pour illustrer ton travail avant de continuer la table ronde, et de faire circuler la parole, on va regarder un film qui va montrer ton travail, veux-tu dire un mot dessus ?

**Anne SEIBEL :** À L'Industrie du Rêve, j'ai remplacé à l'arrache à la demande d'Anne, une décoratrice malade, et je me suis retrouvé face à 300 personnes, Il y avait une femme dans l'assistance et j'ai eu l'impression de la reconnaître, je lui ai parlé après, on ne se connaissait pas. Un an ou deux après, elle m'a appelé en me disant qu'elle faisait son premier court-métrage avec un comédien qui débutait lui aussi, et donc ils m'ont offert de faire ce CV animé, et nous avons fait ce court-métrage, que j'avais envie de présenter avant le long-métrage de Dev. Auparavant, il y avait toujours un court-métrage avant

un long-métrage, et je trouvais que c'était sympa de le montrer.

**Antoine DE BAECQUE** : Anthony, comment avez-vous rencontré Anne, que lui avez-vous appris ?

**Anthony PRATT** : Je pense que je ne lui ai rien appris, mais en revanche je l'ai rencontré, et elle m'a sauvé la vie mille fois. Au début, c'est Anne qui m'a aidé et je suis très content de la carrière qu'elle a. C'est un grand plaisir d'être ici pour moi, et je lui souhaite plein de choses pour l'avenir.

**Antoine DE BAECQUE** : Quelqu'un qui a été important pour toi aussi, tu l'as dit, c'est Gilles Castera. Je vais donc, Gilles, vous poser la même question : en quelques mots, votre parcours et ce qui vous a amené à travailler avec des productions étrangères, aussi votre rencontre avec Anne.

**Gilles CASTERA** : Bonsoir, c'est beaucoup de hasard, de passion et d'envie. Avec Anne, on s'est rencontré en 1991, j'étais assistant régie et Anne assistante décoratrice sur une série qui s'appelait *Fly By Night*, c'était la grande mode des séries qui se tournait en 5 jours sur un rythme d'enfer, on faisait environ 10 minutes utiles par jour, donc c'est 1 épisode, 1 semaine. Des années plus tard, nos chemins se sont croisés, le hasard a fait que des films se sont présentés, on a répondu à la demande. Il y a une chose qui m'étonne à propos de la French Touch, donc quels sont les points forts, et qu'est-ce qu'on peut apporter lorsque l'on présente Anne sur un projet ? Il faut savoir que le monde américain utilise toujours Londres comme plateforme tournante pour tourner leurs films dans le monde entier, ce qui veut dire que, quelle que soit la production américaine qui veut tourner en France, passera par l'Angleterre. Les Anglais, avec tout le respect que je dois à Anthony, sont très chauvins et ont beaucoup de mal à partager. Les Américains viennent nous visiter à Paris pour des décors français, parisiens, ou les merveilles géographiques de notre pays que l'on exploite de moins en moins, mais ce sont les jeux des crédits d'impôt. Il arrive qu'ils aient besoin de nous pour tourner ces projets dans un premier temps, par soucis économiques, car c'est coûteux de faire déplacer des techniciens étrangers, et nous leur démontrons que nous avons des ressources techniques qui nous permettent de nous appuyer sur des connaissances. Il peut y avoir des suspicions, est-ce que l'ingénieur son va comprendre un dialogue en New-Yorkais, etc. ? Eh bien, oui ! À partir de là, pour ceux qui ne connaissent pas et qui viennent vivre une aventure en France avec une équipe étrangère extrêmement réduite, il ne lui arrivera que bonheur. Premièrement, parce que nous, nous sommes très heureux de travailler avec eux, il y a une espèce de jubilation d'essayer de leur faire plaisir par tous les moyens. Deuxièmement, il y a l'écart culturel, il y a une relation de respect et d'écoute qui s'installe, c'est moins la pagaille que sur un film français et ce respect instaure une prise de conscience de comment aller au plus efficace, au plus rapide, avec le maximum de retour. Toutes les personnes qui ont participé à un film étranger ont ressenti cette espèce de vibration qui s'installe, il y a une urgence, un respect et on fait du cinéma. Quand on reçoit Scorsese, Eastwood, il y a quelque chose qui plane au-dessus du film qui est puissant, comme Anne avec Woody Allen. Quand on a fait la série *Sex and the City*, c'était Tim Van Patten, metteur en scène extraordinaire, technicien hors pair. Ces gens-là sont d'un professionnalisme à vous couper le souffle, ils sont là deux heures avant, savent exactement ce qu'ils vont faire, il y a une espèce d'urgence et c'est très plaisant de travailler dans ces conditions. Et puis, on les fait rire, ils sont amusés de voir la manière dont on fait les choses, en France, nous sommes les rois du système D. Pour une économie bien souvent inférieure à la leur, on arrive à réaliser la même chose en y ajoutant cette pointe

de fantaisie et de magie. On avait un producteur qui s'appelait Michael Patrick King, qui nous disait : « ils font chier tous les mecs qui viennent tourner à Paris, ils font toujours un plan de la tour Eiffel ». Je lui ai dit : « Écoutes, je parie que tu pars de Paris sans tourner un plan de la tour Eiffel. ». Il revient me voir deux jours après pour savoir quel était le moyen le plus élégant pour tourner un plan de la tour Eiffel, sans que ça soit cliché. Je lui ai donné un million de solutions.

**Antoine DE BAECQUE** : Raphaël Benoliel, vous pouvez rajouter quelque chose sur votre expérience personnelle et ce rapport à la fois de nécessité, et en même temps, vous leur amenez quelque chose de spécifique. Est-ce que l'on peut le définir, ce quelque chose que vous leur amenez, notamment à ces productions américaines ?

**Raphaël BENOLIEL** : C'est difficile à dire, je ne sais pas tellement qu'elle est la différence entre la manière française et anglo-saxonne, car j'ai rarement travaillé sur des films français. Je crois que la grosse différence dans le cadre de la production, c'est quand on aborde un film côté anglo-saxon, une fois que l'on a les moyens de financement, on doit le dépenser, alors que sur les films français, le producteur exécutif va toujours essayer de faire des économies. Je ne travaille pas comme ça. Je me bats pour essayer de dire oui, alors qu'en France on se bat pour dire non. Quand les Anglo-saxons viennent travailler avec nous, qui sommes formés à travailler avec eux, on a le même état d'esprit, on essaie de faire les mêmes choses, c'est pour ça que ça marche bien.

**Antoine DE BAECQUE** : Est-ce vous pourriez incarner vos propos avec un exemple particulier ?

**Raphaël BENOLIEL** : On travaille avec les différents départements, notamment sur le film de Woody Allen, on savait justement très bien quel était notre budget et il était restreint. Dans ce cas-là, nous ne sommes pas passés par Londres, car j'ai fait un devis à Woody Allen en lui disant que le seul moyen de faire ce film avec les moyens alloués était qu'il vienne seul sur le territoire français, et qu'il fasse confiance à une équipe française. Disons qu'en travaillant avec les techniciens, j'ai l'impression que j'essaie toujours de dire oui au maximum, alors que j'ai eu un contre-exemple avec le film de Neil Jordan, à Nice, où l'on a eu un producteur exécutif français qui s'est finalement greffé sur le projet et lui disant non à tout. C'était son attitude, il voulait ramener de l'argent à la fin du film, mais si on ramène de l'argent à la fin du film, c'est que l'on a mal fait son travail en tant que producteur exécutif. C'est une attitude différente.

**Antoine DE BAECQUE** : Michel AMATHIEU, vous pouvez ajouter quelque chose ?

**Michel AMATHIEU** : Dans ce que vient de dire Raphaël, j'ai le même sentiment que ce n'est pas la même approche en production. J'ai pas mal travaillé à l'étranger, avec des pays et des producteurs anglo-saxons, on cherche à dépenser l'argent pour que ça soit visible, ce n'est pas toujours le cas en France.

**Antoine DE BAECQUE** : On peut prendre l'exemple du film de Dev. Je voulais demander à dev BENEAL d'abord, pourquoi avez-vous fait appel à des techniciens français pour ce film qui se passe en Inde, donc loin de la France ? Et qu'est-ce qui vous a attiré chez eux ? Pourquoi êtes-vous allés les



chercher ? À travers eux qu'espérez-vous prendre de cet esprit français ?

**Dev BENEAL** : Merci d'être là ce soir. Quand j'ai vu *Rush Hour 3*, j'ai su que c'était la fille que je voulais. Il y a un étudiant diplômé il y a quelques mois de l'université de NYU qui m'a demandé pourquoi j'ai choisi de travailler avec Michel, j'ai voulu lui donner une réponse profonde, j'ai réfléchi, mais connaissant Michel, c'était super mauvais de faire ça, donc je lui ai dit que Michel travaille très vite avec peu de moyens, et c'est un gros fêtard. Le fait qu'il boive beaucoup et fasse la fête était un choix essentiel pour moi. Quand j'étais jeune, j'ai vu *Excalibur*, et j'étais un grand fan de John Boorman, donc travailler avec Anne qui a travaillé avec lui est quelque chose d'extraordinaire pour moi. Pour répondre plus sérieusement, son producteur était Ross Katz et il n'y avait pas le choix de travailler avec n'importe qui dans le monde entier que je désirais. Une des questions est que le cinéma est souvent défini par nationalité, alors que dans l'Art, on regarde l'œuvre en elle-même sans se poser la question de la nationalité de l'œuvre. J'ai grandi dans un monde où il y avait énormément de films indiens et hollywoodiens, puis j'ai découvert le cinéma européen et français, et j'avais en tête que quand on parle de cinéma on pense à la France, car je trouve que c'est là que l'on pousse les choses le plus loin, que l'on expérimente le plus, que l'on fait le plus d'essais, de tentatives artistiques. J'ai cherché toute une série de CV, de DVD, d'extraits et de toute façon, je déteste faire des entretiens. J'aime travailler avec des gens sur du long terme, je cherchais des gens avec qui je pouvais être lié par un niveau émotionnel, mais aussi quelqu'un avec qui je prendrais du plaisir à travailler. Pourquoi la France alors, et pas des techniciens américains, anglais, coréens ou même indiens, qui sont aussi des pays avec une grande industrie cinématographique. Parce que je leur ai parlé au téléphone, et ce qui était important pour moi était d'avoir un rendu de travail réel, très authentique et en même temps, de trouver une poésie sans ce que nous allions faire. Ce que vous allez voir est un road-movie, un film de voyage, comme dans le genre américain, mais ce n'en est pas un totalement, c'en est un peu l'idée si on prend le genre et qu'on le transpose en Inde. C'était vraiment un choix de mes collaborateurs français, non pas pour des raisons de budgets, mais vraiment pour cette double chose qui est la définition du cinéma : poésie et réalisme.

**Antoine DE BAECQUE** : On peut peut-être se mettre de l'autre côté de la barrière en quelque sorte, et d'avoir le point de vue de vous, Anne et Michel qui reçoit ce long coup de téléphone. Quelle a été votre réaction et la découverte là-bas d'une autre manière de travailler ? Qu'avez-vous amené de spécifiquement français ?

**Anne SEIBEL** : J'ai reçu le coup de fil du producteur alors que j'étais sur un film complètement différent, *Gi Joe*, où l'on faisait péter des bagnoles dans tous les sens, c'était très instructif. Ross Katz me dit au téléphone : « je sais que tu aimes l'Inde, j'ai un film à te proposer en tant que chef déco, il faut que tu lises le scénario et que tu appelles Dev ». J'ai lu le scénario, j'ai décelé tout ce dont il parle, cette poésie, je me suis immergé dans l'Inde en regardant des films bollywoodiens tous les soirs. Après je suis parti, comme Michel, un peu à l'aventure et je me suis immergé totalement dans Bombay, avec une assistante qui m'a amené dans tous les petits coins pour pouvoir faire un film totalement indien. Il fallait que je recrée une manufacture d'huile pour les cheveux, un bar où s'arrêtent les chauffeurs de camion, je me suis imprégnée de toute une culture et après, avec Michel, on a travaillé sur tout ce qui était artistique : couleurs, matières, ce réalisme et en même temps la poésie. Je crois que ma culture

française, mélangée à leur culture et mon regard sur la leur, a donné les décors du film. Je me suis ajusté, mais en même temps j'ai apporté quelque chose de moi, de ma culture. J'ai beaucoup apprécié le trio.

**Michel AMATHIEU** : Je suis arrivé par Ross Katz et Fred Berger, ils m'ont proposé ce film-là en me parlant d'Anne, que je ne connaissais pas du tout. Après, on a eu cette discussion avec Dev au téléphone, mais on a envie de faire ce projet. J'aimais bien partir à l'étranger, j'avais fait des films difficiles en Inde ou en Afrique du Sud, c'est toujours bien de partir faire ces expériences-là, où l'on part travailler avec une équipe locale. On a vraiment préparé avec Anne, ce qu'on peut appeler l'image du film, les couleurs, Dev ne venait pas trop avec nous, car il faisait très chaud. On suivait un peu sa ligne, on travaillait comme d'habitude, on a vraiment avancé tous les trois pour faire la ligne esthétique du film.

**Antoine DE BAECQUE** : Est-ce que vous avez senti que vous ameniez quelque chose de spécifiquement français à ce projet ?

Michel AMATHIEU : Non, je n'ai pas l'impression. Je ne sais pas ce que c'est la French Touch, il faudra m'expliquer. J'aime bien les tournages originaux pas forcément réalistes, le film s'appelle *Road-movie*, ça pourrait être réaliste, mais finalement ça ne l'est pas. J'ai retrouvé des choses que je pouvais faire en Serbie avec Kusturiça. On proposait beaucoup de choses à Dev, et il suivait ou pas, moi j'aime bien travailler dans ce système de liberté où l'on propose des choses au réalisateur.

**Antoine DE BAECQUE** : Vous également travaillé ensemble sur le film de Woody Allen, *Midnight in Paris*, tu pourrais nous raconter ce contact avec Woody Allen ? Comment on travaille avec Woody Allen à Paris et à Rome ?

**Anne SEIBEL** : J'ai une profonde admiration pour Woody, donc j'ai toujours été timide vis-à-vis de lui, mais après deux films avec lui, j'ai réussi à passer le cap du respect. Grâce à Raphaël, j'ai pu passer le casting pour le poste de chef déco et j'ai eu le poste. À partir de ce moment-là, je l'ai très peu vu, 1 heure à New York, car j'ai été justement voir *Road Movie* au festival de Tribeca. On avait un peu préparé et fait des repérages, on avait des consignes très précises : pas de studio, un budget très précis, pas d'effets spéciaux, pas de postproduction, donc on avait des repérages avec Antonin Depardieu. J'ai montré à Woody Allen des photos dans son bureau, il disait : « It's promising! ». Je suis repartie avec des éléments, je l'ai vu une demi-heure à Cannes avec Raphaël. Puis j'ai travaillé dans mon coin avec toute notre équipe, on a fait des propositions, il est arrivé 3 semaines avant le tournage, on lui a vendu nos propositions et ça s'est très bien passé. Il m'a donné une totale carte blanche. J'étais extrêmement flatté qu'il me fasse revenir sur son film à Rome, alors que je ne connaissais pas la ville, il a dit qu'il s'en fichait et qu'il aimait bien ma façon de travailler. C'est vraiment quelqu'un qui ne communique pas tant que ça. Voilà ma relation avec Woody.

**Raphaël BENOLIEL** : C'est à peu près identique, pour résumer il fait confiance. Après il se concentre sur ses comédiens qui ne connaissent pas leur texte, car ils n'ont pas le scénario à l'avance. C'est assez étrange, mais c'est sa façon de travailler. Mais il n'y a pas d'interactions ou d'échanges, il s'exprime

quand il n'aime pas, mais sinon, il ne dit rien et il va tourner. C'est très agréable, car il nous fait entièrement confiance, mais au départ on se sent un peu perdu.

**Antoine DE BAECQUE :** Est-ce que vous avez eu des expériences avec d'autres grands cinéastes américains, quelqu'un veut en parler ?

**Gilles CASTERA :** Oui, qu'est-ce qui se voit à l'écran ? C'est essentiellement les décors pour des équipes qui viennent nous visiter, donc c'est notre première vitrine de notre travail. En général, le monde anglo-saxon travaille de la façon suivante : il y a des production designers, et en dessous il y a des art designers, qui ont chacun une équipe pour livrer les décors. En France, c'est différent, on a un chef décorateur qui a un premier assistant décorateur, qui a un second, etc. Mais la pyramide est beaucoup moins importante que sur un film anglo-saxon. Notre problématique est que quand un production designer vient en France, on lui propose quelqu'un qui va être dans son univers en tant qu'Art designer, mais qui ne soit pas non plus au même niveau que lui. À partir de là, il faut trouver un profil de technicien qui soit un petit chef déco en herbe, sans ego, et en même temps, qui ait toute la maîtrise de la chaîne de travail qu'il doit mettre en place pour réaliser ce qu'on lui demande. Anne a été, quand j'ai pu avoir un pouvoir de décision sur les films, quand j'ai été directeur de production, sur la série *Sex and the City*, puis on en a fait d'autres ensemble. Ce sont des potentiels chefs décorateurs qui sont de très bons 1<sup>er</sup> assistant déco, qui sont flattés de venir aider un production designer. J'ai rencontré des chefs décorateurs français qui m'ont dit qu'ils se seraient damnés pour travailler avec Dante Ferretti sur *Hugo Cabret*, de Scorsese. Il y a donc des production designers qui ont une aura, un style, une patte, et notre problème c'est la transmission, c'est-à-dire que l'on est en admiration devant ses techniciens qui ont réussi à accéder à des projets énormes, avec une facture incroyable, et c'est un petit peu ce qui nous manque, c'est d'avoir de grands projets ambitieux, les décorateurs en France ne sont pas du tout à la même enseigne qu'à l'étranger. Un chef décorateur en France c'est un technicien, il a un peu de responsabilités, mais dans l'absolu, il est 2 à 3 fois moins important que le chef opérateur. Ces derniers s'exportent beaucoup mieux que les chefs décorateurs. Quand les étrangers viennent, on leur apporte quelque chose qui les surprend. Et comme on est, je pense, la 2<sup>e</sup> puissance cinématographique niveau visibilité dans le monde, grâce à nos scénarios et à nos techniciens, par exemple, les Américains : « Qui c'est ce mec qui fait la lumière de *Delicatessen* ? », et hop, ça donne Darius Khondji qui fait *Seven*, et qui amène d'autres choses par la suite. Je demandais à un chef décorateur français, comment se faisait-il que quand on a des décors supplémentaires, ils pouvaient autant absorber les contraintes fixées par le producteur. À l'étranger s'il y a des décors supplémentaires, le production designer et l'executive producer viennent me voir et me demandent : « How much ? ». Ce qui leur plaît chez nous est la capacité de sortir de situation complexe avec assurance et d'envisager chaque journée comme un marathon, on arrive avant l'heure, car on a envie de se mettre gentiment dans le rythme. Et on arrive à faire des journées parfois plus courtes. En France on est limité par une régulation du travail, c'est 11 heures effectives maximum. Aux États-Unis, c'est une journée de 10 heures de tournage, et après on ouvre le robinet des heures supplémentaires. J'ai vécu des journées de 18 à 20 heures par jour. Sur *La Momie*, que j'ai fait au Maroc, trois mois de tournage, j'ai été pendant deux mois au bord du gouffre physiquement. En France, on fait la même chose en 10 heures, donc on va faire ce qu'il faut pour accomplir le travail. Est-ce que c'est dû à notre culture de faire des films à budget beaucoup plus réduits ? Nous, ce que l'on aime chez eux, c'est le rêve qu'ils peuvent

véhiculer, car ils vont mettre les moyens ou ils vont nous donner les moyens de faire des choses incroyables. Par contre, c'est la guerre mondiale au niveau des crédits d'impôt ça, c'est un gros problème, donc la French Touch, c'est formidable, mais le crédit d'impôt touch, ça serait formidable aussi. Un jour, je vais dans un bureau à Beverly Hills, c'était dans le bureau de Pat Kroley, le producteur exécutif de Kathleen Kennedy et Frank Marshall, tous ceux qui produisent les *Jason Bourne* et *Jurassic Park*, et je vois une mappe monde sur le mur de Pat avec plein de gommettes qui correspondaient aux pays qui ont des crédits d'impôt. Pat arrive et me dit qu'ils ont réécrit tout le scénario pour tourner en Allemagne, où les Länders ont des tax shelters très puissants, donc j'ai bien compris qu'aujourd'hui, les productions se fabriquent avec ce paramètre économique terrible, qui oblige beaucoup de cinéastes à aller tourner dans des lieux qui ne sont pas forcément leurs choix. Il m'a ensuite montré deux scénarios de *Rush Hour*, l'un se passait à Barcelone et l'autre à Paris, il m'a donné 24 heures pour lire le scénario parisien, et de le convaincre de choisir Paris. On a passé la nuit à lire le scénario et on leur a dit que s'ils voulaient le tourner à Paris, ça serait en juillet-août, soit une période plus calme, ensuite on leur a dit qu'on serait très curieux de savoir ce qu'ils ont imaginé que ce que ça pourrait coûter, et vous verrez à titre comparatif ce que ça va coûter en Espagne, et ce que ça va coûter chez nous. Ils ont choisi la France. On peut se battre aussi, il faut juste qu'on se donne la chance de le faire, il y a beaucoup de fausses idées sur la France qui est un pays trop cher. 62 % de charges patronales, c'est énorme, ça, c'est sûr. Cependant on a un salaire plus bas par rapport aux techniciens américains, donc finalement avec mon analyse c'est qu'au ratio d'un euro valant 1,30 dollar, on est compétitif, mais faut pas que ça passe au-dessus. Notre savoir-faire s'exporte par des metteurs en scène qui ont cette latitude de choisir leurs collaborateurs, mais d'un autre côté, venir tourner en France il y a encore d'énormes réticences, car ils trouvent ça trop cher, mais en même temps tourner tout un film censé se dérouler à Paris à Montréal ou à Prague, comme *Gi Joe* n'a aucun sens, et le metteur en scène et quelques techniciens s'en rendent compte quand ils vont tourner quelques jours seulement à Paris, par souci de cohérence.

**Raphaël BENOLIEL** : Comme on parle du crédit d'impôt et que l'on en a un qui est plutôt bon, on a la chance de pouvoir participer au niveau de pouvoir de décision et d'être en amont sur les projets, plus qu'avant et donc on peut présenter des devis pour faire venir des tournages, alors qu'avant la France n'était même pas envisagée. Je n'ai pas un constat aussi dramatique, car cette année on a réussi à faire venir des films qui au départ ne devaient venir que tourner des plates. *Midnight in Paris* et *Taken* ont aidé, puisqu'ils se disent, comment vous avez fait ce film pour 25 millions ?

**Gilles CASTERA** : On a entre 5 et 6 films étrangers par an qui viennent visiter la France, 90 % sont Paris, car la France égal Paris hélas, ce qui n'était pas le cas il y a 20 ans. Il y a 20 ans, j'amenais des équipes anglaises merveilleuses dans le Lot et la Dordogne, c'était des aventures fabuleuses. Aujourd'hui c'est impossible.

**Antoine DE BAECQUE** : Qu'est-ce que ça t'apporte cette transmission, cet enseignement et comment enseigne-t-on l'art du décor ?

**Anne SEIBEL** : Pour moi, je remercie Marc Nicolas, car c'est une expérience formidable, j'ai toujours aimé transmettre et à la FEMIS j'ai des élèves formidables. J'ai juste dit à Marc que je pouvais apporter

mon expérience, j'apprends énormément de mes élèves aussi. Ils me font revisiter mon métier quand ils réagissent de manière différente, car ils ne sont pas de la même génération. C'est formidable pour moi et je l'espère pour eux.

**Antoine DE BAECQUE :** Anthony, sur la transmission de votre métier que pouvez-vous nous dire ?

**Anthony PRATT :** Quand j'ai commencé, j'ai énormément appris des gens avec qui je travaillais, j'ignore si j'ai donné quelque chose à mes mentors de l'époque. Peut-être qu'aujourd'hui, il y a peut-être moins de grandes figures comme les personnes qui m'ont appris. Après chaque génération a ses figures de toute façon, et une chose que j'aime beaucoup est de voir les jeunes qui arrivent vont monter, et devenir à leur tour des mentors.

**Anne SEIBEL :** Je voulais dire aux élèves de la FEMIS que j'ai énormément appris d'Anthony, juste en le regardant travailler. Juste la chance d'avoir pu travailler avec des décorateurs de cette envergure m'a fait énormément progresser, et je voudrais transmettre ce qu'ils m'ont transmis à mes élèves de la FEMIS, pour qu'ils puissent faire de jolis films.

**Anthony PRATT :** Quand j'avais 17 ans, j'avais un livre en école d'art de Trauner sur *Les Enfants du Paradis*, sur lequel il y avait les dessins sur une page et les dessins du décor sur l'autre page, je voulais lui rendre hommage aujourd'hui.

**Anne BOURGEOIS :** Je voudrais simplement ajouter quelque chose par rapport à l'enquête que nous avons menée auprès de 1 200 techniciens, sur la question de la French Touch. Il y a quelque chose qui ressort, c'est ce côté technicien cinéophile, alors peut-être une réaction de Dev Benegal comme réalisateur, sur ces techniciens artistes, qui finalement, vous apportent quelque chose.

**Dev BENEAL :** C'est l'une des choses que j'ai aimée en travaillant avec des techniciens français, c'est de pouvoir partager cette culture et de pouvoir échanger sur la photographie, qui est une passion que nous avons en commun. Le fait que les techniciens avec qui je travaillais étaient cultivés et nous pouvions échanger par le biais de cette culture en commun, mais les Français étaient aussi très curieux de la découverte, même dans des lieux difficiles d'accès, ils allaient s'imprégner des choses, des couleurs de l'Inde. Ces deux choses ont contribué à ce que je puisse leur expliquer ce que je voulais, l'autre chose qui prouve que ce sont de très grands techniciens, très pointilleux, ce sont les dessins et les montages photo d'Anne. La passion du cinéma et l'amour des films de ces techniciens m'ont beaucoup aidé, car comme moi, ils aiment le film, je suis assez têtu je voulais faire mon film sur pellicule, car je pense que le cerveau humain interprète les images faites sur image. Je pouvais parler de films références avec Michel. Aujourd'hui, si quelqu'un dit qu'il veut faire son long-métrage sur pellicule en film, la réaction des gens est de se dire qu'il est vieux, en train de mourir, ou même peut-être déjà mort. Je préfère la version tarée, mais j'ai apprécié le fait qu'Anne et Michel n'aient pas mal réagi, et ont complètement compris de faire ça sur pellicule. Évidemment il y a le côté technique, le côté budget, mais ce n'est pas le plus important, le plus important, c'est l'amour du cinéma, pas nostalgique, mais juste une passion pour le cinéma que je partageais avec eux et c'est cela que j'ai apprécié. Merci.

# ACTES 14

## RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE OÙ FAIRE LE CINÉMA ? PART II

## TOURNER EN FRANCE, QUELLE ATTRACTIVITÉ ? PAYS INVITÉ : L'ALLEMAGNE

COLLOQUE

PARIS, BRÉTIGNY-SUR-ORGE, RIS-ORANGIS, CRÉTEIL

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE  
14<sup>È</sup> ÉDITION  
26—31 JANVIER 2014

# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

231. LES INTERVENANTS

232. INTRODUCTION PAR ANNE BOURGEOIS ET BRIGITTE AKNIN

233. TABLE RONDE 1

« FRANCE & ALLEMAGNE : DEUX réglementations, DEUX CULTURES, MAIS QUELLE VISION COMMUNE DU CINÉMA ? »

MODÉRATEUR : GRÉGOIRE POUSSIELGUE

243. TABLE RONDE 2

« APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES : RETOURS D'EXPÉRIENCES »

MODÉRATEUR : GRÉGOIRE POUSSIELGUE

252. TABLE RONDE 3

« L'ENJEU DE LA FORMATION ET DE LA PROFESSIONNALISATION DANS LES DEUX PAYS »

MODÉRATEUR : GRÉGOIRE POUSSIELGUE

255. TABLE RONDE 4

« FRANCE, ALLEMAGNE : QUELLE COOPÉRATION ARTISTIQUE ? »

MODÉRATEUR : GRÉGOIRE POUSSIELGUE

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

CORNELIA HAMMELMANN (PRÉSIDENTE DU DFFF)  
PIERRE-EMMANUEL LECERF (DIRECTEUR DES AFFAIRES EUROPÉENNES ET INTERNATIONALES DU CNC)  
RÉMY CHEVRIN (CHEF OPÉRATEUR, CO-PRESIDENT DE L' AFC)  
FRANÇOIS DOGE (TECHNICIEN)  
MARGARET MENEGOZ (PRODUCTRICE – LES FILMS DU LOSANGE)  
NICOLE RINGHUT (PRODUCTRICE)  
ANTOINE DE CLERMONT-TONNERRE (PRODUCTEUR)  
ANNE LESSNICK (DIRECTRICE DE PRODUCTION)  
ESTHER WALZ (COSTUMIÈRE)  
MATTHIEU DE LA MORTIERE (ASSISTANT RÉALISATEUR)  
CHRISTINE GAZARIAN (RESPONSABLE DE L'ATELIER LUDWIGSBURG – PARIS)  
FREDERIC DONIGUIAN (PRODUCTEUR EXÉCUTIF)  
PIERRE-YVES GAYRAUD (COSTUMIER)  
JEAN-PAUL MUGEL (INGÉNIEUR DU SON)  
FLORENCE GILLES (PRODUCTRICE EXÉCUTIVE)  
ANINA DIENER (COSTUMIÈRE)



# INTRODUCTION

Par Anne BOURGEOIS, déléguée générale du festival, et Brigitte AKNIN, chargée de mission des Rencontres Art et Technique

**Anne BOURGEOIS** : Nous voulions remercier la délégation allemande d'avoir fait le déplacement à la veille de la Berlinale. Nous sommes très heureux de vous accueillir toute la journée afin de traiter un certain nombre de thèmes. Quelques mots sur *L'industrie du rêve* et cette 14<sup>e</sup> édition. Nous inaugurons une marque le *Paris Images Trade Show* qui réunit quatre organisations professionnelles dédiées aux techniciens, aux industries techniques, à tout ce qui concerne la fabrication du film. Nous ouvrons le bal cette année, cela nous a demandé deux ans de travail avec le CNC pour arriver à ce beau résultat. Les manifestations qui suivent sont : le Salon des lieux de tournage, l'IDIFF - salon des diffuseurs et pour terminer le micro-salon de l'AFC qui attire énormément de professionnels venus de l'étranger pour découvrir le nouveau matériel son et image. Nous souhaitons accroître notre visibilité internationale, car nous avons un savoir-faire et une maîtrise qui méritent d'être montrés. Je vous invite donc à vous rendre également aux manifestations partenaires.

Alors pourquoi l'Allemagne ? Nous avons voulu inaugurer ce cycle européen, voire international, avec l'Allemagne avec laquelle nous avons des relations proches de coopération et de coproduction.

**Brigitte AKNIN** : Bonjour à tous et toutes. Pour commencer la journée, nous vous proposons de rappeler les 9 points fondamentaux que nous avons retenus après quelque mois de consultation des professionnels. Coût du travail plus élevé, le cinéma produit culturel, le cinéma produit industriel, différences dans l'organisation du travail, industrie du cinéma centralisé d'un côté, industrie du cinéma basé sur les régions de l'autre, crédit d'impôt international inadapté et rigide, coproductions principalement initiées par les Français avant 2013 et rééquilibrage ensuite, sortie des films en salle, incontournable jusqu'à quand, voici ce qui est sorti de nos interviews. Méthode de tournage propre à la France, véritable système de studio en Allemagne, système sophistiqué d'intermittence du spectacle jusqu'à quand en France quand il n'y a pas de système en Allemagne. Les conventions collectives, on en parle depuis 14 ans à l'industrie du rêve. Il y en a aussi en Allemagne mais elles sont moins encadrées. Voilà les 9 points importants autour desquels vont s'articuler les quatre moments forts.

# TABLE RONDE 1 — FRANCE & ALLEMAGNE : DEUX règlementations, DEUX CULTURES, MAIS QUELLE VISION COMMUNE DU CINÉMA ?

LUNDI 27 JANVIER 2014 — GOETHE-INSTITUT, PARIS

MODÉRATEUR : **Grégoire POUSSIELGUE**

## INTERVENANTS

**Cornelia HAMMELMANN**, présidente du DFFF — DEUTSCHER FILMFORDERFONDS — fonds de soutien du cinéma allemand, **Pierre-Emmanuel LECERF**, directeur des affaires européennes et internationales du CNC, **Rémi CHEVRIN**, chef opérateur, co-Président de l'AFC, **François DOGE**, technicien basé en Allemagne, **Margaret MENEGOUZ**, productrice LES FILMS DU LOSANGE.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Bonjour, merci à tous ! J'appelle à nous rejoindre Cornelia HAMMELMANN, Présidente du DFFF - Fonds de soutien du cinéma allemand, créée en 2007 et Margaret Menegoz, productrice à la tête des Films du Losange, ancienne présidente d'Unifrance et de l'Académie franco-allemande pour le cinéma. J'appelle également Pierre-Emmanuel LECERF, directeur des affaires européennes et internationales du CNC qui nous parlera du mini-traité franco-allemand. Merci à François Doge, cascadeur d'origine suisse résidant en Allemagne, président de l'association des cascadeurs en Allemagne et président de l'association représentant toutes les associations de techniciens en Allemagne à nous retrouver. Enfin, j'appelle Rémi Chevrin, directeur de la photographie et coprésident de l'AFC. Nous allons commencer tout de suite cette table ronde avec beaucoup de sujets à aborder. Nous allons donc parler du système de financement du cinéma allemand et du mini-traité franco-allemand créé au début des années 2000. Nous allons faire un bilan de ce traité. Cornelia, je me tourne vers vous, pouvez-vous nous expliquer comment fonctionne le DFFF ?

**Cornelia HAMMELMANN** : le DFFF est un fonds créé en 2007 pour soutenir l'industrie allemande, mais aussi pour attirer des productions internationales à venir tourner en Allemagne. Le budget minimum pour une fiction est de 1 M€, pour l'animation 2 M€ et le documentaire 200 000 €. Il nous

faut un producteur allemand qui fait la demande de soutien et ce qui est très important, il doit passer un test culturel et nous présenter un contrat avec un distributeur, car si c'est dispensable en Allemagne cela ne l'est pas avec le DFFF. Nous devons absolument montrer le film au cinéma. Si le producteur remplit toutes les conditions d'éligibilité, il reçoit de nous 20 % des coûts éligibles en Allemagne, en retour il doit confirmer qu'il dépense au moins 20 % du budget total en Allemagne, non remboursable.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pourquoi ce fonds a-t-il été créé aussi tardivement ?

**Cornelia HAMMELMANN** : Le CNC allemand existe depuis 1968 et nous avons un système de soutien qui marche très bien dans nos Länder (Régions, NDLR). Et puis quelqu'un a eu l'idée de créer des fonds défiscalisés pour le cinéma. Malheureusement, l'industrie allemande n'en a pas profité, les fonds allaient ailleurs. C'est pourquoi en 2007 le ministre de la Culture a initié ce fonds — le DFFF — pour soutenir l'industrie allemande. Le Deutscher Filmförderfonds vise à améliorer les conditions-cadres pour l'industrie cinématographique, à préserver et à renforcer la compétitivité internationale des sociétés liées à l'industrie cinématographique et à donner des impulsions durables aux lieux de production du film en Allemagne.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pourriez-vous donner un bilan quantitatif des films soutenus depuis 2007 ?

**Cornelia HAMMELMANN** : Notre budget est de 60 M€ par an, l'année passée nous avons eu à disposition 70 M€. En règle générale, l'argent est dépensé en totalité et nous soutenons à peu près 100-115 films allemands. Il y a le fameux effet de levier : chaque euro que le DFFF investit, ce sont 6 € générés pour l'industrie allemande.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Quelles sont les principales difficultés que rencontrent les producteurs allemands pour financer leurs films ?

**Cornelia HAMMELMANN** : Je crois que ce n'est pas uniquement en Allemagne que nous sommes confrontés à cela, mais le plus difficile est de trouver la totalité du financement. Les chaînes de télévision sont présentes avec le DFFF et les Länder dans le financement des films, mais comme partout cela a tendance à diminuer.

**Grégoire POUSSIELGUE** : L'Allemagne fait beaucoup de coproductions internationales, pourquoi à votre avis ?

**Cornelia HAMMELMANN** : Personnellement, je pense que cela dépend des projets. Si l'Allemagne est très ouverte aux coproductions, c'est parce qu'il existe de nombreuses possibilités de financement. C'est également grâce aux écoles, au programme Média, aux fonds régionaux qui soutiennent les producteurs sans que cela soit forcément une production majoritaire allemande.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Dans votre bilan, il y a eu 8 coproductions avec la France dont 8 en bilatérale, est-ce suffisant ?

**Cornelia HAMMELMANN** : J'aimerais qu'il y en ait plus. J'ai entendu qu'il y avait beaucoup de coproductions entre la France et l'Allemagne sans soutien du DFFF, mais c'est logique puisqu'il faut que 20 % du budget du film soit dépensé en Allemagne.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que le DFFF peut financer plus en amont de la filière avec par exemple une aide à l'écriture ?

**Cornelia HAMMELMANN** : Non, c'est vraiment un soutien à la production, mais un autre organisme fédéral allemand, *Filmförderungsanstalt* (FFA) qui gère toutes ces possibilités de soutien. (Le *Filmförderungsanstalt* [FFA] a pour objectif de financer le cinéma allemand, d'en faire la promotion et de réglementer l'activité cinématographique dans le pays. Il peut être considéré comme l'équivalent de l'organisme français Unifrance. NDLR)

**Grégoire POUSSIELGUE** : Merci beaucoup. Je me tourne vers vous, Margaret Menegoz. Vous avez produit des films en France, en Allemagne, des coproductions également, quelles sont selon vous les principales différences entre les deux pays ?

**Margaret MENEGOZ** : Dans le financement, on ne peut pas dire qu'il y a de grandes différences surtout depuis que le crédit d'impôt a été créé en Allemagne. Ce qui nous a beaucoup surpris lors de la Berlinale, lorsque nous avons organisé une rencontre franco-allemande avec Monsieur Neumann, président du *Filmförderungsanstalt* (FFA). Ce dernier avait préparé un beau discours, mais il a commencé à dialoguer avec les producteurs, Allemands et Français ensemble. Ensuite, il a plié son discours dans sa poche et il a dit « J'ai compris vous avez besoin d'un crédit d'impôt, je vous le promets, vous l'aurez avant la fin de l'année » et il l'a fait !

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que le crédit d'impôt allemand a une assiette comparable à celui de la France ?

**Margaret MENEGOZ** : Il est beaucoup plus ouvert que celui de la France. L'Allemagne est le pays le plus accueillant pour les coproductions. La France pénalise les coproductions sur le fonds de soutien et elle est plus protectrice que l'Allemagne davantage européenne. Un Allemand est égal à un français. Soit nous voulons nous ouvrir aux coproductions soit nous voulons mettre des barrières, c'est un choix que la profession doit faire.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Entre les deux systèmes voyez-vous des incompatibilités ?

**Margaret MENEGOZ** : Je pense qu'il n'y a pas vraiment d'incompatibilité absolue, mais c'est un tricot minutieux qu'il faut faire. Par exemple pour avoir accès au crédit d'impôt français et allemand pour le même film, cela va être très compliqué.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Vous avez été à l'origine du mini-traité franco-allemand en 2001, pouvez-vous nous en parler ?

**Margaret MENEGOZ** : Ce mini-traité s'est créé sous la pression de nos collègues allemands, nous étions frileux en France pour investir de l'argent dans le cinéma allemand. Nous avons pu faire entendre que bien sûr il y aura de l'argent français dans le cinéma allemand, mais aussi l'inverse. Quand on regarde les statistiques depuis 12 ans, il y a davantage d'argent allemand dans les films français.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Comment l'expliquez-vous ?

**Margaret MENEGOZ** : Produire le cinéma allemand n'est pas à la mode en France. L'origine d'une coproduction est un amour commun d'un scénario par les producteurs des deux pays. Ensuite, il faut qu'ils se mettent d'accord sur un metteur en scène auquel ils donnent leur confiance.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Où préférez-vous faire des films ?

**Margaret MENEGOZ** : Cela dépend du sujet, le scénario qui détermine où vous allez tourner. Par exemple, cela aurait été absurde de tourner *Le ruban blanc* en France et en langue française. Nous avons coproduit *Amour* avec l'Allemagne entièrement tourné en studio en France, c'est vrai que nous aurions pu le tourner en Allemagne avec des acteurs allemands, mais Michael Haneke l'a écrit pour Jean-Louis Trintignant.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pensez-vous que les distributeurs français manquent d'appétit pour les films allemands ?

**Margaret MENEGOZ** : Oui, il y a beaucoup plus de films français distribués en Allemagne que l'inverse. Nous avons essayé d'améliorer cela avec la création du festival allemand au cinéma l'Arlequin. L'essentiel du public du festival allemand est composé de distributeurs français qui viennent voir dans lesquels ils auraient assez confiance pour engager des frais de sortie. On ne peut pas uniquement distribuer un film parce qu'il est allemand, il faut l'aimer. Le traité est tout à fait améliorable, nous n'avons cessé de le raffiner. Nous travaillons à monter des coproductions purement financières. Mais le protectionnisme français est encore intervenu en imposant au moins 25 points sur la grille de l'agrément. C'est une différence notable avec d'autres pays européens. L'Allemagne a l'obligation d'employer davantage de techniciens français. J'espère malgré tout que dans très peu de temps nos efforts vont aboutir.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pierre-Emmanuel LECERF, je me tourne vers vous. Ce mini-traité comment fonctionne-t-il précisément ?

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Lors des rencontres franco-allemandes à Nancy, j'ai pu mesurer à quel point l'outil en termes de partenariat franco-allemand est unique. Il va bien au-delà d'un accord de coproduction traditionnel avec d'autres pays. Nous sommes le premier pays en termes d'accords de coproductions bilatéraux. Cela va beaucoup plus loin dans le cadre du mini-traité, car il y a l'accord de coproduction traditionnel et par ailleurs un fonds de soutien sélectif doté de 3 M€ chaque année qui permet dans le cadre d'une commission de financer un certain nombre de coproductions franco-

allemandes. Chaque année, vous avez environ 10 coproductions soutenues par ce fonds sélectif. Bien sûr, cela ne comprend pas l'ensemble des coproductions franco-allemandes qui sont plus nombreuses que cela. Depuis l'instauration de ce fonds, nous sommes passés de 3-4 coproductions soutenues par an à 10-16. C'est donc un soutien où l'artistique prime. Ce soutien sélectif, véritable instrument financier a favorisé le développement de cette relation franco-allemande. Par ailleurs, en plus de cet aspect coproduction, il existe aussi l'aspect formation puisque nous avons créé l'atelier Ludwigsburg-Paris qui permet d'avoir des échanges franco-allemands entre étudiants. Nous avons également créé un fonds d'aide au développement, entre le développement et la coproduction. Après deux ans d'échanges diplomatiques entre les ministères et les CNC de chaque pays, nous devrions le mettre en place cette année.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Margaret MENEGOZ pointait une certaine rigidité dans l'application du mini-traité, êtes-vous d'accord avec cela ?

**Pierre-Emmanuel LECERF :** Il a quand même permis de passer de 3-4 coproductions soutenues par an à 10 ou 16. Après, bien sûr, il existe les dispositifs nationaux dont les producteurs sollicitent le soutien. Évidemment, les systèmes ne sont pas toujours compatibles. Dans le cadre d'incitation fiscale, nous avons deux crédits d'impôt en France, donc on peut avoir deux guichets en la matière et le nombre croissant de coproductions fait que nous avons un système très positif.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Quelles sont pistes pour faire évoluer ce traité ?

**Pierre-Emmanuel LECERF :** La première piste est celle dont nous avons parlé avec l'instauration de ce fonds de développement pour que l'on soit davantage présent sur la formation, sur le développement et la production. C'est évident qu'il faudra insister sur la meilleure diffusion de nos œuvres de part et d'autre pour aider à la relève de la jeune génération et préparer les films de demain. Vous pouvez avoir toutes les discussions sur les coproductions, il n'empêche qu'il faut tout d'abord s'accorder sur nos intérêts et éviter d'aller vers un système où nous ne ferions que des coproductions financières alors que l'intérêt du système actuel est d'avoir des coproductions artistiques très fortes et traditionnelles.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Est-ce que vous envisagez une mesure pour une meilleure distribution des films allemands en France ?

**Pierre-Emmanuel LECERF :** Nous avons déjà des dispositifs français qui aident la distribution des films étrangers en salles. Pour créer une envie d'aller voir des films allemands ou franco-allemands, cela passe par d'autres outils comme la sensibilisation et l'animation d'un public qui a envie de découvrir ce cinéma. Margaret disait que le cinéma allemand n'est pas à la mode, c'est regrettable et c'est à nous de le rendre désirable avec nos rencontres. C'est en s'appuyant sur la base du public français très cinéphile qu'on peut provoquer ce désir pour le cinéma allemand.

**Grégoire POUSSIELGUE :** L'Allemagne fait beaucoup de coproductions minoritaires, est-ce un exemple à suivre ?

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Nous en faisons beaucoup déjà, mais nous disons souvent à Bruxelles que les Allemands sont extrêmement présents dans l'ensemble du cinéma européen via des prises de participation dans des coproductions minoritaires de cinématographies étrangères. La production allemande et française, c'est 25 % de coproduction minoritaire donc nous sommes également très présents via des coproductions minoritaires dans le cinéma européen. Nous avons créé il y a deux ans le Fonds de soutien au cinéma du monde, un guichet universel doté de 6 M€ par an et qui contribue au financement à hauteur de 40 % des films européens.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Quels rôles peuvent jouer les deux gouvernements ?

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Nous avons une coopération bilatérale très forte, mais que nous allons développer pour créer un esprit franco-allemand dans le cinéma. L'enjeu européen très fort. Les positions franco-allemandes sont très importantes pour faire avancer cette idée d'Europe des solidarités dans le cinéma à la Commission en charge des affaires audiovisuelles.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que la multiplication des guichets en France ne constitue pas un frein pour mettre en place des coproductions ?

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Le système français comme le système allemand sont sophistiqués et cela impose de créer des aides bien spécifiques aux différents stades de développement d'un film. Cela dit je ne suis pas certain que le système allemand soit plus simple que le système français.

**Margaret MENEGOZ** : En général, au vu des vingt dernières années à travailler avec l'Allemagne, je me suis aperçue que le potentiel commercial en salle d'un film est un critère en Allemagne alors qu'en France cela ne l'est pas. Nous avons donc obligé les demandeurs des différents guichets à présenter un distributeur, et cela, c'est une différence de conception du cinéma.

**Grégoire POUSSIELGUE** : François DOGE, pouvez-vous nous faire un point général sur la façon dont on fabrique un film en Allemagne ?

**François DOGE** : C'est très simple pour moi, ce qui se fait en France est très comparable avec ce qui se fait en Allemagne. La grosse différence, c'est le statut du 1<sup>er</sup> assistant-réalisateur français qui est responsable juridique. En Allemagne, c'est différent, le responsable juridique est un régisseur plateau. Sinon, c'est assez facile de passer d'un film à l'autre, français ou allemand.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Y a-t-il une convention collective en Allemagne et est-elle appliquée ?

**François DOGE** : Il existe une loi générale pour réguler le temps de travail. C'est la grosse différence, les heures de travail sont très encadrées. Les techniciens du cinéma établissent un tarif sur la base d'une convention collective valable pendant 3 ans.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Rémi CHEVRIN quand vous entendez votre collègue allemand, qu'est-ce que cela vous inspire comme commentaire ?

**Rémi CHEVRIN** : Un peu de surprise et en même temps les mêmes problématiques ont été dénoncées en France il y a 7 ans. Je suis heureux qu'une convention collective ait pu être votée et étendue. Nous étions dans une zone de non-droit de travail. Le cinéma français avait besoin d'une convention collective, car on ne peut pas avoir une aussi grosse industrie sans aucune règle de travail. Je suis le premier à trouver cette convention collective perfectible, mais elle se devait d'exister. Nous devons l'améliorer pour qu'elle puisse soutenir tous les films d'une façon juste. L'ancienne avait été dénoncée donc les contrats se faisaient de gré à gré, c'était une convention collective orale.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Qu'est-ce qui va changer avec cette nouvelle convention collective ?

**Rémi CHEVRIN** : Tout d'abord, la flexibilité du travail. Nous avons établi un nombre d'heures de travail qui permet une vraie flexibilité pour le metteur en scène. Elles sont glissantes sur 12 semaines avec un maximum de 48 heures/semaine. Faire du cinéma, ce n'est pas 39 heures ou 42 heures, c'est minimum 48 heures donc certains films vont demander des dérogations. Les techniciens vont voir enfin reconnaître leurs heures de travail.

À l'AFC, nous défendons tous les cinémas. Il faut arrêter de penser à rentrer dans des cases comme dans les autres industries. La flexibilité est une très bonne chose pour les metteurs en scène. Producteurs et techniciens sont un peu bouche bée devant ce document extrêmement complexe. Il y a en ce moment des rencontres avec des producteurs indépendants pour réfléchir à sa mise en place et son application.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Il y a une crainte des producteurs de films dits « du milieu », pensez-vous qu'elle soit justifiée ?

**Rémi CHEVRIN** : Les craintes sont justifiées, mais il faut lire entre les lignes de la convention. Il y a moyen de produire intelligemment, c'est une question de volonté de construire ensemble. J'ai trouvé que l'année 2013 avait été très violente dans les relations humaines entre techniciens, producteurs et réalisateurs. Cette nouvelle convention collective doit donner le top à un nouveau départ et il faut réfléchir maintenant avec. Il y a une dérogation sur cinq ans, nous allons faire des essais, trouver des solutions pour que les films difficiles puissent se faire et réfléchir tous ensemble autour d'une table, sur la préparation du film. On y gagnera du temps et de l'argent.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Et vous personnellement qu'est-ce que vous appréciez dans cette défense des petits films notamment ?

**Rémi CHEVRIN** : Chaque année, il y a de plus en plus de premiers films, ce qui fait preuve d'une grande vitalité du cinéma français. En Europe, nous n'avons jamais eu autant de premiers films avec une génération de jeunes metteurs en scène qu'il faut soutenir. Cette problématique des premiers films est bien évidemment à étudier, car leurs budgets sont très serrés largement en dessous de 2 M€ ou 1 M€. Nous avons commencé une étude sur le cinéma indépendant américain qui a des budgets de 250 000 \$ et qui produisent des films formidables qui sont sélectionnés en festival.



**Grégoire POUSSIELGUE** : Qu'est-ce que cela change de travailler sur un petit film ou sur une grosse production ?

**Rémi CHEVRIN** : Beaucoup de choses ! Les contraintes financières sur ces « petits » films sont fortes et en général le devis est largement au-dessus de la réalité financière du film. Cela peut se terminer par beaucoup moins de jours de tournage. Mais je dirais que la contrainte amène à aller à l'essentiel du film, en cherchant des solutions pour que les heures de l'équipe soient rémunérées. Je pense que pour tous ces premiers films, le gros point du travail est la préparation. Cela veut dire quelque chose de très particulier pour les metteurs en scène : la préparation c'est les mettre devant la réalité d'une décision avant le tournage.

**Grégoire POUSSIELGUE** : François, faites-vous le même constat pour l'Allemagne ?

**François DOGE** : Sur les gros films, il y a beaucoup moins de problèmes, la préparation étant très détaillée, et ainsi il existe moins de pression sur la réalisation. Quant aux films à petit budget, très souvent toute l'équipe travaille sans rémunération. Ce sont des premiers films où l'on aide les gens. Je racontais à mes étudiants que je travaillais l'été pour gagner ma vie et travailler gratuitement en automne pour un film.

**Margaret MENEGOZ** : Cette façon de faire, c'est aussi un investissement dans le futur. Si on aime le scénario d'un premier film, on trouve tout à fait normal que les producteurs, les techniciens et même les acteurs travaillent pour très peu, car si le réalisateur a vraiment du talent, il peut devenir un grand metteur en scène. Je trouve qu'on devrait autoriser de donner du temps gratuit à des courts-métrages, car c'est un investissement lucratif possible.

**Rémi CHEVRIN** : C'est souvent sur ces petits films qu'on essaie de faire des économies et de réduire les coûts or n'oublions pas qu'il serait temps de réduire les coûts des grosses machines.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Merci à toutes et tous. Nous allons maintenant passer aux questions du public.

**Public 1** : Serge SIRITZKI, je suis rédacteur en chef d'Écran Total, j'ai deux questions pour Cornelia. La première. Vous avez dit que rentrait en compte dans votre crédit d'impôt le critère culturel alors que le français n'est qu'économique, je voudrais que vous expliquiez ce qu'il en est. La deuxième : le crédit d'impôt français représente théoriquement 20 % des dépenses, mais les études montrent que par rapport au budget, c'est en moyenne de 8 %, qu'en est-il en Allemagne ?

**Cornelia HAMMELMANN** : Je dirai 3 M€ en moyenne. Pour répondre à votre première question, le critère culturel repose sur différents contenus : l'histoire doit se dérouler en Allemagne, les personnages être allemands ou européens. Il faut que l'on voit un lieu allemand ou européen reconnaissable. Il faut avoir rempli 4 critères de contenu sauf quand nous travaillons sous la convention européenne. Ensuite, ce sont plutôt les points qu'on reçoit sur la participation des acteurs, des professionnels ou de l'Europe.

**Public 2** : Est-ce que les grandes productions américaines venant tourner dans les studios allemands peuvent en bénéficier ?

**Cornelia HAMMELMANN** : Cela dépend. Avec *Grand Budapest Hôtel* de Wes Anderson tourné en Allemagne, les producteurs américains m'ont envoyé le scénario. Pour la première partie, nous avons eu une petite flexibilité, mais pour les autres points ils ont dû remplir les critères comme les autres. Ce que je trouve important, c'est qu'ils emploient les responsables de département de la production qui soient allemands ou européens. Il y a des projets où nous avons eu des difficultés. Mais par exemple pour *Monuments Men* de Georges Clooney, c'était facile, car l'histoire se passe complètement en Allemagne.

**Pierre-Emmanuel LECERF** : En France nous avons deux crédits d'impôt dont un spécifiquement dédié aux tournages étrangers en France, nous avons également un barème avec des critères culturels proches de celui de la DFFF devant mettre en valeur les monuments et le patrimoine de notre territoire

**Public 3** : Angelica Schüller, de la Mediainvest, pourquoi en France on ne peut faire un seul crédit d'impôt comme en Allemagne, car le système actuel en France est anti-coproduction ?

**Pierre-Emmanuel LECERF** : On ne peut pas agir dans notre dispositif sans être validé par la Commission Européenne quand c'est une forme de subvention. Sur l'emploi de la langue française qui est au cœur de notre système de soutien, je ne peux pas dans cette conférence traiter de propositions qui iraient à l'encontre de ce fondement-là, mais c'est la raison pour laquelle nous avons créé d'autres dispositifs. Sur les coproductions franco-allemandes, il faut mentionner l'ensemble des dispositifs non fiscaux qui font qu'on arrive à avoir des aides publiques assez importantes, comme le fond sélectif de 3 M€ dans le cadre du traité franco-allemand. Auparavant, il y avait beaucoup plus de productions françaises qu'allemandes, maintenant il y a un rééquilibrage. On en convient au CNC qu'il faut rééquilibrer les candidatures entre français et Allemands. Ce que je veux dire, c'est qu'on ne peut pas raisonner uniquement en termes de crédits d'impôt dans la coproduction franco-allemande parce que nous avons d'autres aides très substantielles comme le fond sélectif qui est un des fonds les plus généreux.

**Margaret MENEGOZ** : Normalement, des accords bilatéraux entre deux pays sont interdits en Europe. Quand nous avons rédigé les statuts du mini-traité, nous avons dû faire très attention que ce système soit ouvert à tous pays européens qui acceptent de mettre une somme équivalente à celle de l'État français sur la table. Nous sommes convaincus que le meilleur multilatéralisme est l'addition de plusieurs bilatéralismes. C'est beaucoup plus efficace. Il faudrait plusieurs traités bilatéraux entre pays européens.

**Public 4** : Je suis canadien installé depuis longtemps en France, mais quand j'étais encore au Canada, j'avais fait deux coproductions avec l'Allemagne. Ce qui est intéressant, c'est qu'entre ces deux pays il y a aussi une coproduction au niveau de la télévision qui n'existe pas entre la France et le Canada. Je travaille sur de la série lourde. On parlait de la différence entre l'industriel et le culturel, il y a comme une barrière en France entre le cinéma et la télévision alors que selon moi il y a des passerelles à bâtir

entre ces deux mondes et les différents niveaux de production, car c'est ce qui renforce l'industrie dans son ensemble. La France devrait comme l'Allemagne beaucoup plus développer les coproductions que cela soit au cinéma ou à la télévision. Par rapport aux syndicats, il y a une similarité entre la France et l'Allemagne avec un manque de représentativité des syndicats. Venant du Canada, c'est assez surprenant, j'ai rarement travaillé avec des techniciens syndiqués en Europe et il semblerait que ce soient les associations de techniciens qui reprennent le relais à ce moment-là. En Allemagne c'était les électros qui d'une certaine manière protégeaient le reste de l'équipe, car eux étaient syndiqués. Si les associations investissaient plus les syndicats, on obtiendrait une meilleure représentativité dans les deux pays. Car en tant que producteur travailler avec des syndicats c'est rassurant plutôt que d'être sans un milieu où il n'y a pas de règles.

**Rémi CHEVRIN :** Jamais en France les associations ne se substitueront aux syndicats qui sont légitimes. En revanche, elles sont un parfait thermomètre de la réalité des plateaux et font remonter les informations auprès des syndicats. Les associations ont un pouvoir consultatif, ce qui n'est pas le cas en Allemagne où la BVK est aussi un syndicat.

**François DOGE :** La grosse différence, c'est qu'il est impossible de savoir qui est syndiqué. On estime, quand on discute et quand on regarde les commissions qui se font entre Hambourg et Munich, les deux villes les plus actives, à environ 800 personnes syndiquées dans l'ensemble de l'audiovisuel alors que dans les associations nous sommes plus 5 000.

**Public 5 :** Je suis Olivier René Veillon, directeur de la Commission du Film Ile-de-France. En ce qui concerne la région Île-de-France, nous avons signé un accord bilatéral avec notre homologue berlinois. Il faut savoir qu'à Berlin est concentrée une partie significative de la production cinématographique allemande, la production audiovisuelle se répartissant plutôt du côté de Hambourg, Cologne et Munich. Nous travaillons avec nos amis de Berlin et on essaie de rapprocher nos démarches de manière pragmatique ce qui n'est pas simple au regard des critères de localisation, de nos dispositifs de soutien. Mais on y arrive régulièrement comme pour le film de Michael Haneke. Le plus important, c'est le travail des projets développés dans chacune de nos régions afin que les producteurs apprennent à travailler les uns avec les autres.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Merci à toutes et tous. Nous nous retrouvons à 14 h pour la présentation du Programme MÉDIA avec Aurélie RÉVEILLAUD & Christine MAZERAU et la suite de nos débats.

# TABLE RONDE 2 — APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES : RETOURS D'EXPÉRIENCES

LUNDI 27 JANVIER 2014 — GOETHE-INSTITUT, PARIS

MODÉRATEUR : **Grégoire POUSSIELGUE**

INTERVENANTS

**Nicole RINGHUT**, productrice allemande, **Antoine de CLERMONT-TONNERRE**, producteur français, **Anne LESSNICK**, directrice de production allemande, **Esther WALZ**, costumière allemande, **Matthieu de la MORTIÈRE**, assistant-réalisateur français.

**Grégoire POUSSIELGUE** : J'ai le plaisir de vous présenter nos intervenants pour cette deuxième table ronde. Nicole RINGHUT est une productrice allemande spécialisée dans les financements de coproductions internationales qu'elle a assurées pour des films *comme Largo Winch II* ou *M. Nobody*. Elle a été diplômée des Ateliers Ludwigsburg/Paris et a notamment coproduit dernièrement *La Religieuse* à travers sa propre société, Belle Époque. Antoine de CLERMONT-TONNERRE, producteur français à qui l'on doit les coproductions franco-allemandes *Hannah Arendt* ou encore *Pour ton anniversaire*. Il a créé en 1992 sa propre société, MACT Productions, et a été président d'Unifrance de 2009 à 2013. Anne LESSNICK est une directrice de production allemande et a participé à des films français ou allemands, et bien sûr de nombreuses coproductions européennes (*Confession d'un enfant du siècle*, *Nymphomaniac*, *M. Nobody*). Esther WALZ, costumière allemande vivant à Paris, qui a également travaillé sur de nombreux films à travers l'Europe, pour Leos Carax ou Michelangelo Antonioni, et a notamment collaboré avec Anne Lessnick sur *Confessions d'un enfant du siècle*. Enfin, Matthieu de la MORTIÈRE, qui est assistant-réalisateur français ayant travaillé dernièrement sur *La Belle et la Bête* de Christophe Gans, coproduction tournée dans les studios berlinois de Babelsberg. Il avait également participé à *Sport de filles*, autre coproduction franco-allemande et est membre de l'AFAR (Association Française des Assistants Réalisateur de fiction).

**Grégoire POUSSIELGUE** : Nicole, je commence par vous. Vous avez appelé votre société Belle Époque c'est un nom assez français pour une société allemande. Faut-il y voir un message caché ?

**Nicole RINGHUT** : Bien sûr, non. En fait nous cherchions un terme qui existe dans les deux pays, car je travaille beaucoup avec les Français. J'ai choisi l'écriture française, car les Allemands ont moins de mal à écrire dans les langues étrangères que les Français.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Quelles sont pour vous les principales différences entre producteurs français et producteurs allemands ?

**Nicole RINGHUT** : Il y a de grandes différences, surtout en termes de financement. Par exemple, l'Allemagne dispose de beaucoup de fonds publics, chaque Länder possède un fonds public très puissant. Je vis à Cologne dans la région de Westphalie qui est une région très riche donc les financements sont constitués surtout de fonds publics avec peu d'argent issu du privé, comme les chaînes TV. La conséquence est que des films plutôt commerciaux sont financés à hauteur 80 % par des fonds publics et 20 % par des fonds privés, c'est-à-dire le minimum garanti par les distributeurs ou les chaînes TV qui contribuent moins que ce qui se fait en France.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Nous avons parlé ce matin du mini-traité, est-ce aussi facile pour un producteur allemand d'avoir accès au mini-traité qu'un producteur français ?

**Nicole RINGHUT** : L'accès est le même. La difficulté se situe plutôt quand on monte une production majoritaire allemande avec un producteur français, c'est plus compliqué de trouver 20 % de financement en France pour un film allemand. Officiellement, nous pouvons faire des coproductions à 90-10. En revanche, cela ne marche pas avec le système du CNC et le barème de 25 points. Il y a beaucoup de coproductions minoritaires allemandes qui se font avec la France, mais pas l'inverse. C'est lié à un problème du système français moins ouvert à la coproduction

**Grégoire POUSSIELGUE** : Nicole, vous avez moins néanmoins monté beaucoup de coproductions. Quels sont les principaux problèmes que vous rencontrez ?

**Nicole RINGHUT** : C'est souvent la mise en place des équipes, car c'est difficile de trouver certains postes en Allemagne comme les chefs costumiers, il n'y en a pas beaucoup. Il existe un préjugé et un manque de confiance des Français par rapport aux productions désignées, aux chefs costumiers allemands, car nous n'avons pas la même fibre artistique en Allemagne qu'en France. Par contre, on nous fait confiance pour les caméras et la musique. Quand je propose pour des coproductions des techniciens allemands qui ont travaillé sur des grands films allemands, je me rends compte qu'ils ne sont pas du tout connus en France.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que vous Antoine de CLERMONT-TONNERRE avez été confronté à ce problème de confiance ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Pas vraiment. Je crois qu'il y a beaucoup de clichés qui circulent comme quoi au niveau des décorateurs et des costumiers allemands, il y aurait moins de confiance de la part des Français. Moi, je ne le crois pas. Les coproductions franco-allemandes sont

nombreuses et nous avons pris l'habitude de marier les équipes. Si ce préjugé existe, il va disparaître bientôt, car nous travaillons ensemble régulièrement.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Qu'est-ce que vous aimez ou pas lorsque vous travaillez avec l'Allemagne ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : J'ai dû faire plus d'une dizaine de coproductions. La coopération avec l'Allemagne au niveau artistique, technique et financière est la meilleure que l'on ait en Europe. Je fais partie d'une génération qui a connu la grande période des coproductions franco-italiennes, c'est vrai que nous avons une intimité au niveau du scénario que nous n'avons jamais tout à fait eu avec nos amis allemands. C'est un problème de culture au sens ancestral du terme. Nous n'avons pas la même structure de pensée, pas la même approche. À part ce point-là, qui est très intéressant d'ailleurs puisque cela aboutit à des discussions imprévues entre Français et Allemands, je ne vois pas de point d'achoppement. D'un point de vue financier et artistique, nous avons deux systèmes qui se combinent très bien parce que notre système français est philosophiquement fondé sur des critères culturels avant tout et le système allemand est fondé sur des critères économiques et d'emplois. Avec un peu d'expérience et une bonne connaissance des deux systèmes, nous savons comment nous allons pouvoir nous unir. Par ailleurs, la particularité du système allemand, ce sont ses régions et son industrie allemande divisée entre 4 ou 5 grands centres : Munich, Berlin, Cologne, Hambourg. La France, c'est Paris principalement. Si nous pouvons espérer copier quelque chose des Allemands, ce serait d'avoir en France des régions plus fortes dans le domaine du cinéma. Cela donnerait plus de variété et de diversité.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Sur le système fiscal, lequel a votre préférence ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Le crédit d'impôt allemand est plus large, car il combine l'intérêt de faire venir une production sur le territoire allemand avec la possibilité de coproduire le film. En France, le crédit d'impôt est avant tout défensif, c'est-à-dire qu'il est fait pour retenir la production en France, mais il n'est pas fait pour faire venir des coproductions étrangères.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Seriez-vous favorable à une fusion des deux crédits d'impôt ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Nous avons intérêt à être plus proches du système allemand.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Et en termes de coût du travail ? Est-ce gênant d'avoir un coût du travail plus élevé en France ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Au niveau des salaires des grands techniciens, c'est à peu près la même chose. Ce sont les charges sociales françaises qui sont un vrai problème, surtout pour les films « petits ou moyens ». Elles sont particulièrement importantes pour le budget et du coup ne sont pas consacrées à la fabrication du film. Nos partenaires étrangers quant à eux essaient de minimiser le poids de ces charges. C'est vrai que j'ai du mal en faisant beaucoup de coproductions à placer des techniciens français alors qu'on aimerait le faire, tout cela à cause des charges sociales trop lourdes. On ne cherche pas à délocaliser à cause de cela, mais si vous avez un poids de main-d'œuvre très

important, à la fin du film, la différence au niveau du budget est considérable. Les charges sociales en Allemagne représentent 22 % nous, on est à plus de 60 %.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que vous êtes satisfait du fonctionnement du mini-traité ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Il a été essentiel dans le développement des coproductions. Je me souviens d'une époque où on ne faisait pas grand-chose avec l'Allemagne. Cela a déclenché tout un réseau de relations qui n'existait pas.

**Nicole RINGHUT** : Il y a beaucoup plus de coopération maintenant. Ce que je souhaite, c'est un peu plus de coordination entre les deux pays, c'est-à-dire pouvoir soumettre le même dossier aux deux pays. Pour l'instant, les procédures sont complètement différentes notamment au niveau des dépôts de dossier.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Anne, vous êtes directrice de production, quelles sont les principales différences de travail en France et en Allemagne selon vous ?

**Anne LESSNICK** : Je vois surtout la différence dans la structure de la production française. Dans certains départements en Allemagne, la régie fait la feuille de service et le plan de travail, ce qui n'est pas le cas en France.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Avez-vous constaté une dégradation des conditions de travail d'un point de vue financier au cours des dernières années et est-ce plus fort dans un pays ou dans l'autre ?

**Anne LESSNICK** : Je crois que dans les dernières années, c'est plus difficile de financer des films. Il y a beaucoup plus de projets repoussés. En France, je n'ai pas trop d'informations. En Allemagne, c'est le cas.

**Nicole RINGHUT** : En Allemagne, c'est lié à une difficulté que nous avons eue il y a deux ans avec la chaîne publique qui était le plus gros acheteur de films Art et Essais. La chaîne avait beaucoup trop dépensé, elle a donc arrêté de faire des pré-achats et des coproductions pour se réorganiser. Si elle recommence petit à petit à investir, elle a changé sa ligne éditoriale et soutient davantage des comédies qui peuvent être diffusées en prime time. Le retrait de ce grand partenaire a fait trembler pas mal notre industrie. De fait, il y a déjà très peu de chaînes qui financent notre cinéma. Nous faisons du coup des films avec beaucoup moins d'argent qu'avant.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Les budgets ont baissé significativement ?

**Nicole RINGHUT** : Oui. Du coup, il y a beaucoup de films qui se font à moins d'un million ou sans l'apport des chaînes, juste avec des fonds publics et des participations.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Esther WALZ, vous êtes costumière installée à Paris, quelles sont les différences que vous voyez quand vous travaillez sur un projet français ou un projet allemand ?

**Esther WALZ :** Je trouve que du point de vue de la compétence professionnelle, c'est pratiquement pareil. En revanche, les tournages sont beaucoup plus longs en France et les journées plus courtes. On est très concentrés. En Allemagne, les journées sont très longues et le metteur en scène a beaucoup moins de temps pour peaufiner son travail en dehors du plateau. En France, on voit plutôt l'aspect artistique et on lui donne le temps de se développer. Pour ma partie, les costumes, c'est considéré comme une partie artistique en France. En Allemagne, il s'agit plutôt de « combien je dépense à la fin de la journée. »

**Grégoire POUSSIELGUE :** La reconnaissance de votre métier est plus forte en France qu'en Allemagne ?

**Esther WALZ :** Oui, je trouve.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Voyez-vous une différence en termes de salaires ?

**Esther WALZ :** En France, je gagne plus quand je travaille sur des longs-métrages. En Allemagne, c'est plus dur d'être bien payé. Et il existe une grosse différence entre homme et femme. Un directeur de production donne facilement plus d'argent à un homme malheureusement.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Avez-vous constaté une dégradation des conditions de travail ?

**Esther WALZ :** Il y a moins de travail en France et en Allemagne, mais la différence c'est qu'en Allemagne, on peut travailler pour la télévision. En France c'est quasiment impossible, c'est très mal vu.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Que pouvez-vous nous dire sur le respect des conventions collectives en France comme en Allemagne.

**Esther WALZ :** C'est environ similaire. Si on travaille sur des gros films, il n'y a pas de problème, si ce sont des tout petits films avec très peu d'argent, ce n'est pas respecté des deux côtés.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Est-ce qu'il y a une barrière de la langue ?

**Esther WALZ :** Pas une barrière de la langue, mais une barrière culturelle et des différences de mentalité. Quand les Français vont en Allemagne, ils ont l'impression d'aller dans le tiers-monde. C'est une méconnaissance des deux peuples, les gens ne voyagent pas suffisamment.

**Grégoire POUSSIELGUE :** Je me tourne vers vous Matthieu de la MORTIÈRE. Vous avez été assistant-réalisateur sur *La belle et la bête*, qu'est-ce qui vous a marqué pendant ce tournage qui a duré assez longtemps ?

**Matthieu de la MORTIÈRE :** Au vu de l'ampleur du film, finalement ce n'est pas si long, 55 jours de



tournage plus la deuxième équipe. Mais cela a été très intense. J'ai envie de dire que j'aime bien travailler en Allemagne, c'était très enrichissant. Nous sommes arrivés à surmonter les clichés pour travailler en osmose pour le film.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que cela a été plus difficile de travailler avec des techniciens allemands ?

**Matthieu de la MORTIÈRE** : Au-delà des problèmes de langue, il y a eu une vraie envie partagée par tout le monde de faire ce film. Après, quand on fait un film en coproduction, lorsqu'on est français et qu'on va à Berlin, qu'on tourne 90 % du film en studio, on vit le film différemment, car on est dans le film 24 heures sur 24, complètement en immersion. Les techniciens allemands vivent le film autrement, car ils peuvent rentrer chez eux.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que vous diriez que les Français sont plus attachés au projet en général ?

**Matthieu de la MORTIÈRE** : C'est parfois la sensation que j'ai. En France, sur certains films à petit budget, le fait d'être dans une énergie collective pour produire et fabriquer le film ensemble nous implique totalement dans le film. Ce qui manque maintenant, c'est que de moins en moins on peut visionner les rushes pendant le tournage, ce qui pourtant galvanise l'équipe.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que vous trouvez que le travail dans les studios est organisé différemment entre la France et l'Allemagne ?

**Matthieu de la MORTIÈRE** : Comme il y a une unité de lieu, nous avons finalement une sorte de routine commune. Peut-être l'approche est différente à propos du film. Le système allemand se calque un peu sur le système anglo-saxon, mais avec des particularités proches du nôtre alors que les Anglo-Saxons sont assez psychorigides sur certains points. En tout cas, il existe un effort partagé d'échanger.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Antoine de CLERMONT-TONNERRE, vous partagez ce point de vue ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Il est finalement assez proche du nôtre, mais sans entrer dans les clichés habituels, la notion de planification en studio en Allemagne est peut-être plus rigoureuse qu'en France. S'il faut changer le plan en cours de route, c'est plus compliqué en Allemagne qu'en France.

**Nicole RINGHUT** : Je pense qu'on ne peut pas définir les deux pays de manière définitive. Sur *La religieuse*, j'ai remarqué qu'on avait une équipe lumière entièrement allemande très rigoureuse qui était dans l'anticipation, ce qui était primordial, car l'histoire était filmée chronologiquement donc on changeait tout le temps de décors. Le réalisateur était très content de cette équipe allemande, car ils étaient très bosseurs. Peut-être que les Allemands s'impliquent plus quand ils travaillent sur des gros projets, car il n'y en a pas beaucoup. Nous essayons de rendre tout possible, nous faisons des efforts, nous travaillons beaucoup.

**Anne LESSNICK** : Un chef électro allemand ne peut pas venir travailler en France, car il n'a pas de « bijoute » et on ne peut pas louer le matériel en France.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Antoine de CLERMONT-TONNERRE, pensez-vous qu'il y a des incompatibilités fortes entre les deux pays ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Aucune, s'il y avait une incompatibilité, on le saurait depuis longtemps. Au contraire, la coproduction franco-allemande a de beaux jours devant elle alors qu'on venait au départ de systèmes très différents. On prend même du plaisir à travailler ensemble !

**Grégoire POUSSIELGUE** : Il est temps de passer aux réactions dans la salle.

**PUBLIC 1** : Frank Barbian, chef opérateur allemand vivant en France à Paris depuis 20 ans. Je suis également intervenant dans l'atelier Ludwigsburg-Paris. Nous avons pas mal parlé de mixité des équipes, je voulais vous proposer un retour d'expérience vu de l'intérieur avec mon expérimentation entre les deux pays. Après mes études, je suis venu en France justement pour vivre entre les deux pays. Pour moi qui étais issu d'une famille franco-allemande, il était important de faire le pont. Je voulais rassembler mes expériences en Allemagne et en France. J'ai tourné assez rapidement avec des réalisateurs comme Fatih Akin, j'ai travaillé sur des films allemands sélectionnés en compétition à Locarno, Cannes et Venise ; j'ai constaté qu'il est assez difficile de faire valoir une expérience ou un savoir-faire acquis en Allemagne, en France. Il y a quand même des réticences, des préjugés, les plus connus que j'ai rencontrés sur la lumière étant les images vertes d'Inspecteur Derrick, le feuilleton allemand. Ce n'est pas très glorieux, il y a encore du chemin à faire. Les Français préfèrent travailler avec les gens qu'ils connaissent, il y a un phénomène de copinage. Je polémique un peu, mais admettons qu'il y existe un certain rejet.

**Nicole RINGHUT** : Nous avons eu la même discussion sur *La religieuse*. Nous avons fait une présélection de chefs opérateurs allemands dont beaucoup sont quand même très réputés pour finalement entendre que le choix s'était porté sur un Belge avec qui le réalisateur avait déjà travaillé. Tout n'est donc pas entre les mains du producteur, il y a forcément aussi un choix du réalisateur qui a envie de travailler avec certains techniciens. Il y a des postes qui sont plus simples à changer, plus éloignés du réalisateur. Je peux comprendre la situation.

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Je n'ai pas de commentaires particuliers à faire, mais sur chaque film il y a des choix de techniciens qui obéissent à différents types de causes. Cela vient du réalisateur, du producteur, du partenaire, du coproducteur. C'est une discussion. Le copinage, il en existe partout. Je ne pense pas qu'il en existe plus en France.

**PUBLIC 2** : J'ai deux questions : l'une s'adresse à **Antoine de CLERMONT-TONNERRE**. Vous disiez qu'un des domaines où cela bloquait, c'était le scénario. Je me demandais s'il y avait un moyen de dépasser cette différence d'approche un peu fondamentale.

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Je disais simplement que si on regarde l'histoire des rapports franco-allemands en termes de coproductions, vous voyez rarement deux scénaristes qui ne se connaissent pas travailler ensemble, car cela s'avère compliqué au niveau de la structure de pensée. Je l'ai vécue intensément sur un projet que nous avons essayé de monter avec une amie allemande. Nous avons mis deux scénaristes l'un en face de l'autre. Au bout de trois mois, nous avons renoncé parce qu'ils ne se comprenaient pas. Mais quand vous avez un réalisateur francophile comme Schlöndorff par exemple qui travaille avec Jean-Claude Carrière, il n'y a pas de problème.

**PUBLIC 2** : L'autre question est destinée à Matthieu de la MORTIÈRE, est-ce que c'était difficile pour Christophe Ganz d'être un metteur en scène français en Allemagne ?

**Matthieu de la MORTIÈRE** : Je n'ai pas senti que cela devait être difficile pour lui. Tout le monde s'est rassemblé autour de lui, car le film était compliqué et le tournage court. Au contraire, l'ambiance des studios a été plutôt bénéfique.

**PUBLIC 3** : Je voulais réagir par rapport à ce que disait monsieur **de CLERMONT-TONNERRE** sur le crédit d'impôt défensif audiovisuel. En fait, il s'est tout récemment ouvert à la coproduction à partir d'un financement étranger à hauteur de 30 %, donc normalement cela devrait ouvrir des possibilités très intéressantes. Le crédit d'impôt défensif est devenu aussi attractif si l'on veut.

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : De ce que j'en sais, les 30 %, sont dévolus aux films à moins de 4 millions. L'extension du crédit d'impôt national à 30 % des dépenses françaises est destinée aux films « petits et moyens. » Le système de points qui impose d'avoir 38 points sur 40 dans la coproduction est toujours efficient à ma connaissance. C'est très bloquant, car cela laisse à votre partenaire étranger 2 points sur 40 ce qui est quand même très restrictif. C'est pour cela que je dis que c'est assez défensif. Je plaiderais plutôt que cela soit calculé au prorata de l'apport de chacun.

**Public 4** : Bruno, producteur principalement pour la télévision. J'ai produit le dernier téléfilm de Schlöndorff pour Arte sur Guy Môquet avec un point de vue allemand. Nous avons tourné le film en France, nous partions d'un élan extraordinaire pour raconter cette histoire et puis on s'est très vite rendu compte, par rapport au crédit d'impôt, que nous devions être défensifs. À partir du moment où il y a un élan des producteurs partagé entre deux pays, cela serait plus constructif qu'on ne soit pas très vite sur des réflexes comme finalement ne pas mélanger les équipes, ne pas pouvoir tourner dans certains lieux, demander au metteur en scène allemand de faire venir sa monteuse, car elle ne peut pas monter en Allemagne. Si je laissais monter la monteuse de Schlöndorff en Allemagne, je perdais mon crédit d'impôt et si elle venait en France, les Länder d'où elle venait faisaient grise mine. Elle a monté entre les deux pays finalement. Je crois qu'il faut tout de suite en amont d'un projet qu'un cadre soit défini où les dépenses d'un côté ou de l'autre soient incluses. Une autre question au producteur. Est-ce que cette expérience malheureuse de tentative d'écriture à deux mains entre Allemands et Français vous a arrêté complètement pour imaginer un autre projet ? Ou pensez-vous qu'il est encore possible de mettre deux auteurs allemand et français sur un projet lancé par deux producteurs ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Encore une fois il y a des exceptions qui confirment la règle. Le film de Schlöndorff d'après une pièce française est sélectionné à la prochaine Berlinale, mais on peut dire que Schlöndorff a presque la nationalité française. C'est un cas particulier. Pour répondre à votre deuxième question, nous avons laissé l'auteur allemand écrire le script tout seul, c'était plus simple de lui permettre de suivre sa logique jusqu'au bout et sans interférences. Nous avons des réactions très différentes les uns et les autres sur les films. J'ai été modeste coproducteur d'un film de Denis Dercourt *Pour ton Anniversaire* tourné en Allemagne avec de grands acteurs allemands venus du théâtre et qui a bénéficié de l'aide du mini-traité. Le film n'a pas bien marché en Allemagne, mais si vous lisez les critiques françaises et allemandes, les points de vue exprimés sur le film sont à des années-lumière les uns des autres. Quand j'ai vu le film au festival du film allemand à Paris, les gens riaient dans la salle. Ce n'était pas de la moquerie, mais le jeu très expressionniste des acteurs allemands déclenchait sur le public français des réactions très amusées. Le film a fait une petite carrière en France avec une très belle presse. Cela fait partie du charme des relations entre Français et Allemands. Les comédies françaises marchent bien en Allemagne, mais pas l'inverse. Les films allemands qui marchent en France ont un arrière-plan politique.

**Nicole RINGHUT** : Je suis d'accord. On dit souvent qu'un film français en Allemagne va faire le dixième de ce qu'il a fait en France. Le public est très différent. Le cinéma de l'école berlinoise suscite beaucoup plus d'intérêt en France qu'en Allemagne, car les Allemands sont plus friands de comédies et de sujets plus légers que les films d'auteur. Au niveau de la presse en Allemagne, elle a tendance à plus casser un film que le soutenir. En France, la presse est plus positive.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce qu'aujourd'hui vous pensez qu'il y a des compétences qui sont différentes pour être producteur ?

**Antoine de CLERMONT-TONNERRE** : Le producteur est un chef d'entreprise comme toutes autres sauf qu'il doit comprendre le monde artistique. Néanmoins, c'est un entrepreneur qui doit tout d'abord avoir des notions de droits et de comptabilité. Le droit est très important dans notre métier, nous faisons beaucoup de juridique. Il faut que les jeunes qui veulent faire ce métier aient en particulier des notions de droit en propriété intellectuelle. Puis il est nécessaire d'avoir une formation économique tout en étant capable de comprendre un auteur et sa logique, de l'aider à faire aboutir son projet. Nous les producteurs faisons de l'ingénierie : nous rassemblons des financements et des compétences. Quand je dialogue avec les producteurs allemands, c'est le même travail.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Nous allons conclure sur votre intervention. Merci de votre écoute et de votre participation. Nous nous retrouvons tout à l'heure.

# TABLE RONDE 3 – L'ENJEU DE LA FORMATION ET DE LA PROFESSIONNALISATION DANS LES DEUX PAYS

LUNDI 27 JANVIER 2014 — GOETHE-INSTITUT, PARIS

MODÉRATEUR : **Grégoire POUSSIELGUE**

INTERVENANTS

**Christine GAZARIAN**, responsable de L'Atelier Ludwigsburg-Paris

**Grégoire POUSSIELGUE** : Je suis avec Christine GAZARIAN, responsable de l'atelier Ludwigsburg-Paris qui a été mis en place par la FEMIS et la Filmakademie Baden-Württemberg. Est-ce que vous pouvez nous raconter pourquoi cet atelier a-t-il été créé et comme il fonctionne ?

**Christine GAZARIAN** : Cet atelier a été mis en place en 2001 suite à la création de l'académie franco-allemande du cinéma en 2000 à l'initiative des gouvernements français et allemand. Cela a donné naissance à trois types d'activités : l'atelier Ludwigsburg-Paris, les rendez-vous franco-allemands et les mini-traités. L'atelier a été créé pour former de jeunes producteurs. C'est devenu très vite européen, pour que les jeunes professionnels puissent travailler ensemble, qu'ils connaissent les mentalités des autres pays et pour tisser au fur et à mesure un réseau de jeunes producteurs qui pourraient produire des films ensemble. L'atelier a aujourd'hui 13 ans, nous formons tous les ans 18 jeunes professionnels, dont 6 Français, 6 Allemands et 6 Européens de l'Union.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Comment s'organise la formation ?

**Christine GAZARIAN** : La formation dure une année pleine à temps complet. Elle commence en Allemagne au mois d'octobre et finit dans les deux pays début septembre à la fin de la production des courts-métrages. Ce sont des sessions qui se suivent. Depuis 2007, une session de deux semaines a lieu à Londres où les étudiants rencontrent des professionnels pour appréhender les différents sujets

qui pourraient les intéresser sur la production. Nous n'avons pas d'enseignants, mais uniquement des professionnels issus des différents corps du cinéma qui viennent parler de leur métier sur les différents thèmes abordés. On commence en général par l'écriture et le développement puis on enchaîne avec le financement, les contrats de cinéma, les cas de coproductions, la distribution, l'exploitation, les ventes internationales. Nous faisons en sorte que ces jeunes producteurs soient armés pour entrer dans la vie active en connaissant leur propre métier, mais aussi les métiers de leurs partenaires immédiats.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Quels sont les profils des candidats ?

**Christine GAZARIAN** : Ils font leur demande en France et en Allemagne, car si c'est une formation européenne, elle est dirigée par l'Allemagne et la France. Les candidats sont sélectionnés en Allemagne pour les Européens de langue allemande et en France pour les Français et les Européens de langue française. On y enseigne dans la langue du pays, ce qui les oblige à apprendre les différentes langues des pays partenaires et de connaître la culture du pays partenaire. Ils viennent d'horizons assez différents, ce sont de jeunes professionnels qui ont travaillé dans la production, la distribution, l'exploitation, ils viennent d'un niveau BAC +3. En Allemagne, nous avons des étudiants qui ont fait des écoles de cinéma alors qu'en France, ce sont davantage des candidats venant de différentes universités : économie, droit, science-Po ou école de commerce et qui ont une connaissance autre du cinéma. Ils ont entre 25 et 30 ans. Le recrutement se fait par dossier dans un premier temps et une fois le dossier sélectionné, il y a un entretien avec un jury composé d'un producteur ou un distributeur. On a à peu près entre 80 et 100 dossiers déposés chaque année, on les choisit sur leur connaissance du cinéma et non pas sur les connaissances des langues.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Que font-ils après l'atelier ?

**Christine GAZARIAN** : Après l'atelier, c'est relativement varié. Certains montent assez rapidement une petite structure de production, mais la plupart d'entre eux cherchent d'abord à travailler chez des producteurs en tant que chargés de production. Mais il arrive que certains aillent travailler dans la distribution, la vente internationale, les Soficas ou même dans les institutions comme le CNC. Parfois, des étudiants européens restent en France ou partent en Allemagne, Berlin principalement, car c'est moins cher qu'à Paris. Ce mélange et ce réseau se font assez naturellement. Peut-être peut-on signaler qu'il existe une association des anciens de l'atelier qui s'est mise en place en 2004 et qui permet d'avoir un réseau très actif. Il arrive aussi que certains Allemands et certains Européens décident de venir en France, mais cela change selon les années et les postes disponibles.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Depuis sa création comment l'atelier a-t-il évolué et quelles sont celles que vous souhaitez lui faire faire ?

**Christine GAZARIAN** : Londres a été une évolution importante. Tout d'abord, ce séminaire se tient dans une école anglaise, les étudiants rencontrent des jeunes producteurs britanniques qui n'ont pas la manière de produire. C'est aussi la porte ouverte sur la façon de produire aux États-Unis. Nous avons également développé les stages en entreprise : un stage en distribution qui était au départ de 10 jours désormais c'est minimum 1 mois. Il y a aussi une présence relativement importante à Cannes auprès

des vendeurs internationaux pour appréhender ce métier. L'autre projet est d'ouvrir l'Atelier à l'international et pas uniquement à l'Europe, car cette différence culturelle, professionnelle que chacun d'eux apporte enrichit le groupe et le réseau. Cela pourrait être des pays qui ont besoin de ce type de formation comme l'Afrique du Nord, des pays du Caucase ou des pays Baltes.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que vous pensez qu'il faut davantage de coopération entre les écoles de cinéma française et allemande ?

**Christine GAZARIAN** : Il y a déjà beaucoup de coopération entre les écoles des deux pays. Au sein de la FEMIS, nous en avons au moins une dizaine. La FEMIS a voulu mettre en place des échanges pour chacun des départements. En échange, nous recevons les étudiants de ces écoles à la FEMIS pour appréhender d'autres cultures et d'autres façons de faire des films. L'atelier est financé par le programme Média, par le gouvernement Fédéral régional en Allemagne, par le ministère de la Culture et le CNC pour la France. L'office franco-allemand pour la jeunesse nous aide pour les déplacements en festival, une chaîne allemande et Arte en France sont nos partenaires sur la production des courts-métrages.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Merci, Christine, à présent nous allons voir un autre court-métrage de l'atelier.

**Christine GAZARIAN** : Oui c'est un court-métrage allemand. En fait, les coproducteurs se mettent par deux et font 9 films et chaque année. Nous faisons une partie des films en Allemagne et une partie des films en France, écrit, réalisé et techniquement dans les deux pays, merci à tous.

# TABLE RONDE 4 — FRANCE, ALLEMAGNE : QUELLE COOPÉRATION ARTISTIQUE ?

MERCREDI 29 JANVIER 2014 — GOETHE-INSTITUT, PARIS

MODÉRATEUR : **Grégoire POUSSIELGUE**

## INTERVENANTS

**Frédéric DONIGUIAN**, producteur exécutif de *la Belle et la Bête*, **Pierre-Yves GAYRAUD**, costumier de *la Belle et la Bête*, **Jean-Paul MUGEL**, ingénieur du son, **Florence GILLES**, productrice exécutive de *Michael Kohlhaas*, **Anina DIENER**, costumière allemande de *Michael Kohlhaas*

**Grégoire POUSSIELGUE** : Nous terminons cette journée avec notre dernière table ronde autour de la collaboration artistique entre Français et Allemands sur plusieurs films : *Michel Kohlhaas*, *La Belle et la Bête*. Nous avons un plateau d'invités de choix qui vont nous faire un retour d'expérience sur ce couple particulier du cinéma. Jean-Paul Mugel nous parlera également de sa collaboration avec Wim Wenders et Fatih Akin. Je commence par vous, Florence. Comment s'est élaboré ce choix de casting européen qui rassemble notamment une star internationale danoise Mads Mikkelsen et des acteurs emblématiques allemands et français, et Denis Lavant et Bruno Ganz ?

**Florence GILLES** : Le réalisateur Arnaud des Pailières ne voyait pour Michael Kohlhaas qu'un acteur étranger, car à ses yeux, il n'y avait pas d'acteur français capable d'incarner Kohlhaas. Il cherchait une « sorte » de Clint Eastwood, version quarantaine, qui n'existait plus évidemment. Il a rencontré un certain nombre d'acteurs et puis sa directrice de casting a évoqué Mads Mikkelsen. Il a regardé *Pusher* et a été très impressionné par les qualités physiques et la performance de Mads, mais il n'était pas encore totalement convaincu que Mads puisse interpréter Kohlhaas. Il l'a été après avoir vu, *After the Wedding*. Il voulait que le comédien ait une double personnalité, une très grande force de caractère, donc un acteur très physique, mais également qu'il puisse incarner un bon père de famille. Le casting s'est élaboré avec l'acteur principal puisque Kohlhaas est présente à dans 95 % du film et après se sont construits les autres rôles. Comme nous étions dans une coproduction franco-allemande, nous avons eu beaucoup de discussions sur les acteurs allemands. Finalement, n'est resté que le prédicant David Kraus car Bruno Ganz est considéré comme suisse. Denis Lavant était pressenti pour le rôle de César, mais pour des raisons de planning Denis n'a pas pu être disponible aussi longtemps donc il a changé de rôle. Bruno Ganz est arrivé en dernier dans le casting pour le rôle du gouverneur.



**Grégoire POUSSIELGUE** : Frédéric, avec un film au budget assez conséquent et ouvert à une distribution internationale, avez-vous pensé à une vedette anglo-saxonne avant de donner le rôle à des vedettes françaises ?

**Frédéric DONIGUIAN** : Compte tenu du projet et du budget du film, il s'est posé la question de savoir si on allait tourner le film en anglais ou pas. Mais nous voulions que ce conte reste européen. Le réalisateur ne voyait que Vincent Cassel dans le rôle de la Bête et pour la Belle Léa Seydoux a été pressentie dès le début du projet, le couple Cassel-Seydoux est apparu très vite. Pour le coup ce film n'a pas un casting très important, il y a peu de rôles donc on a vite trouvé les deux protagonistes.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Florence, pour *Michael Kohlhaas* avec un casting international, est-ce que la question de tourner en anglais ou en langue allemande s'est posée notamment par rapport au roman allemand ?

**Florence GILLES** : Non, jamais. Le réalisateur a toujours voulu que cette adaptation se déroule dans les Cévennes et donc même si un certain nombre d'acteurs dans le film garde un accent, pour lui, il était évident que le film devait être en langue française.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Anina, pourquoi Arnaud des Paillères a-t-il fait appel à une chef costumière allemande ?

**Anina DIENER** : Comme il s'agit d'une histoire de protestant, il avait peur que les costumes aient un petit finissage catholique très décoratif ! C'est pour cela qu'il était important que la créatrice de costume vienne d'Allemagne.

**Florence GILLES** : Il avait dit à Anina lors des premières réunions quand elle amenait des books formidables « Je t'avertis je ne veux pas que l'on remarque les costumes ou que tu remportes un César pour les costumes, c'est le pire qui pourrait arriver »

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pierre-Yves, est-ce que le conte de *La Belle et La Bête* était le projet rêvé ?

**Pierre-Yves GAYRAUD** : J'avais rencontré Christophe Gans pour deux autres projets qui n'ont pas vu le jour. Frédéric m'a appelé et j'ai répondu présent, car c'était une superbe aventure à tenter.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Combien de temps a duré la production du film ?

**Frédéric DONIGUIAN** : La première fois que nous avons évoqué le film avec Christophe Gans, c'était il y a deux ans et demi exactement. Il nous a donné le script en janvier 2012, nous avons commencé le tournage en novembre 2012 et fini en février 2013 à Babelsberg. Il y a eu un an de travail sur les effets spéciaux.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pourquoi avoir choisi Babelsberg ?

**Frédéric DONIGUIAN** : J'ai regardé en France et au Canada, mais nous voulions faire le film en Europe. Il nous fallait un outil de travail adapté et nous avons eu la chance à Berlin d'avoir un site qui était vide et dont nous avons utilisé tous les espaces. Nous n'avons pas cela en France. Nous voulions aussi que cela soit doublé d'une expertise technique. Cet esprit européen autour de ce conte européen rendait cet endroit parfait.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Anina, était-ce votre première expérience sur une coproduction franco-allemande ?

**Anina DIENER** : Non, car à mes débuts, j'ai eu la chance d'être 3<sup>e</sup> assistante costume sur le film de Patrice Chéreau *La Reine Margot*, j'ai aussi travaillé pour *Premier Noël* qui se déroule dans les tranchées et j'ai également travaillé comme chef décoratrice sur des productions allemandes en France.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Quels changements avez-vous remarqués ? Quelles sont les différences entre équipes françaises et allemandes ?

**Anina DIENER** : Je ne pense pas que cela soit une question de méthode de travail, mais plutôt une question de deux pays qui s'acceptent mutuellement. Par exemple sur *La Reine Margot*, on m'a dit que pour mon poste, il y aurait pu avoir une Française. Aujourd'hui, ce genre de cliché est bien moindre.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Jean-Paul MUGEL, comment avez-vous été choisi pour être ingénieur du son sur *The Cut* de Fatih Akin ?

**Jean-Paul MUGEL** : J'ai passé un casting, cela se fait de plus en plus même chez les techniciens, quelques noms ont été retenus, mais comme le film devait se faire en anglais, on m'a appelé. J'ai rencontré Fatih Akin à Cannes et il a décidé de me prendre.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Sur quoi se porte le choix ?

**Jean-Paul MUGEL** : C'est avant toute chose le contact humain. Nous parlons de tout et de rien pendant cette rencontre informelle et nous nous sommes bien entendus.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pierre-Yves, vous êtes un habitué des studios allemands. Quelle ambiance de travail et quels moyens y trouvez-vous par rapport à ce que vous avez connu en France ?

**Pierre-Yves GAYRAUD** : Un vrai travail de studio où on peut avoir les ateliers très proches des plateaux. En Allemagne, le créateur de costume est toujours comme considéré comme quelqu'un devant suivre tout le tournage, ce qui est différent en France où l'on attend du chef costumier qu'il disparaisse dès que le tournage commence. Sur *la Belle et la Bête*, on a beaucoup dit que tout s'est fait en Allemagne, mais les costumes ont été réalisés dans un premier temps en atelier à Paris puis nous avons transféré les ateliers à Babelsberg. L'équipe a été mixte dès le départ.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Anina, vous aviez-vous également une équipe mixte avec vous ?

**Anina DIENER** : En France, nous avons eu un renfort français, mais nous étions une toute petite équipe de 6 personnes. J'avais avec moi mon équipe allemande, il ne s'agissait que de deux personnes.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Combien de costumes avez-vous créés pour le film ?

**Anina DIENER** : 700 costumes. Ils ont été dessinés par nous, mais fabriqués dans des ateliers en Pologne. Le budget était limité, mais je ne voulais pas louer les costumes.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Et vous Pierre-Yves ?

**Pierre-Yves GAYRAUD** : 400. Les costumes des rôles principaux ont été fabriqués en France. Les doubles des costumes des personnages principaux et ceux de la figuration ont été fabriqués en Allemagne à Babelsberg et sous-traités en Pologne également.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Par rapport à la production de *La Belle et la Bête*, est-ce que l'utilisation des trucages numériques influe sur la fabrication des costumes ?

**Pierre-Yves GAYRAUD** : Nous avons essayé de ne pas en tenir compte, car si nous prenons en compte selon toutes les contraintes, on se retrouve avec des costumes très minimalistes. Il y avait surtout une rotation à cause des fonds bleus et verts.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Avez-vous assuré la post-production des effets spéciaux également en Allemagne ?

**Frédéric DONIGUIAN** : Non. En fait, une toute petite partie spécifique, ce qui est maritime, a été traitée en Allemagne. Nous avons presque 1 000 plans en effets spéciaux, les Allemands en ont fait 5 ou 6. Le reste a été fait au Canada par 9 sociétés différentes.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Anina, on remarque une correspondance sensorielle entre le costume et le paysage qui entourent les personnages, comment avez-vous travaillé ?

**Anina DIENER** : C'était voulu ; quand je suis venue la première fois dans les Cévennes, j'ai amené des branches, des pierres, du sable. On a tourné à la fin de l'été jusqu'au début de l'hiver et nous n'avons pas arrêté de teindre, reteindre, patiner pour changer la couleur des costumes pour qu'ils s'harmonisent à la couleur des paysages.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que vous créez les costumes en échangeant en amont avec les comédiens ?

**Anina DIENER** : Je pense que l'acteur doit davantage avoir la sensation de porter un vêtement qu'un costume. Les comédiens donnent une âme à la création donc s'ils ne sentent pas bien avec un costume, une coupe, un tissu, une forme, j'essaie de rectifier pour qu'ils se sentent bien dedans et s'emparent du personnage.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pierre-Yves, aviez-vous une feuille de route précise par rapport à la création des costumes ?

**Pierre-Yves GAYRAUD** : Oui et très en amont. Quand je suis arrivé sur le film, la partie « contemporaine » et le monde de la Bête plutôt Renaissance étaient déjà établis.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que vous créez les costumes en échangeant en amont avec les comédiens ?

**Pierre-Yves GAYRAUD** : Léa était assez présente. Comme elle tenait beaucoup à avoir des costumes féeriques, elle a insisté pour que nous y mettions ce côté Renaissance et extravagant.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Jean-Paul, comment faites-vous pour enregistrer ses voix si vous ne comprenez pas la langue allemande ?

**Jean-Paul MUGEL** : Dans le film *Les ailes du désir*, la langue du tournage était l'anglais, le chef opérateur était Henri Alekan et donc Wim lui parlait en anglais. Pour enregistrer, la langue la plus difficile est le français, car nous sommes très monocordes. L'anglais est la langue la plus facile, l'allemand est une langue littérale donc facile.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Partez-vous du scénario pour imaginer les sons ?

**Jean-Paul MUGEL** : *Les ailes du désir* est un film spécial, car il s'est monté très vite. On découvrait au jour le jour les dialogues. Nous avons commencé par la scène du cirque, les anges venaient avec leurs costumes, les ailes dans le dos. J'ai enregistré toutes ces voix sur le plateau, mais d'autres ont été faites après, par exemple tous les textes dans le métro ont été enregistrés lors de la postproduction.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Florence, comment était répartie la coproduction entre l'Allemagne et la France sur le plan financier et l'attribution des postes techniques ?

**Florence GILLES** : Sur la répartition, on était à 20 % pour Allemagne et 80 % pour la France puisque le film était coproduit avec Arte. Nous avons bénéficié des aides du grand accord Arte et ensuite de celles du mini-traité qui nous a imposé 20 % minimum avec l'Allemagne. Nous avons demandé le crédit d'impôt pour la France, par conséquent le tournage s'est déroulé à 100 % en France. Nous avions un certain nombre de techniciens qui pouvaient être Allemands, le chef de poste artistique allemand a donc été le chef costumier.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Est-ce que ce système de financement contraint représente un inconvénient et arrivez-vous à dégager une certaine liberté artistique ?

**Florence GILLES** : C'est une contrainte, mais au niveau artistique on en fait toujours quelque chose. Il faut respecter les règles, mais à l'intérieur du cadre, il existe une grande liberté de choix possibles.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Frédéric DONIGUIAN, je vous pose la même question pour *La Belle et la Bête* ?

**Frédéric DONIGUIAN** : C'est une liberté dans la mesure où le projet existe, après il y a forcément des contraintes, mais on s'y plie, on y réfléchit puis on y arrive. Quand on fait une coproduction avec l'Allemagne, il n'y a aucun problème dans les échanges artistiques.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Anina, pour revenir à la partie création, on dit souvent que le costume est l'élément cinématographique par excellence pour situer précisément l'époque du film. Dans *Michael Kohlhaas*, on a l'impression que le costume fait vivre le personnage au-delà d'une correspondance avec la véritable période de l'histoire. Est-ce que vous aviez pris cette liberté d'emblée ?

**Anina DIENER** : J'ai fait des recherches approfondies, consulté des peintures, des gravures pour chaque costume, pour ensuite pouvoir les décomposer, les simplifier ou les réduire. J'ai décidé d'être très minimaliste, mais la coupe et les proportions sont respectées. En revanche, je n'ai pas respecté tout ce qui a trait au côté décoratif, il n'y a ni broderie ni dentelles, les étoffes sont assez pauvres.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Pierre-Yves, vous parliez d'une époque Renaissance et d'une époque Empire, vous avez aussi fait une recherche historique ?

**Pierre-Yves GAYRAUD** : Oui, j'ai compulsé beaucoup de documentation. Ensuite, il faut un peu oublier afin de partir sur des choses plus stylisées, les costumes étaient finalement assez épurés.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Travaillez-vous à partir du scénario ou du casting pour créer les costumes ?

**Pierre-Yves GAYRAUD** : Il y avait déjà un univers posé dès le scénario accompagné d'un story-board. Le casting a été donné dès le départ, j'ai rencontré Léa ensuite on s'est mis très vite en fabrication pour déterminer les silhouettes qu'on voulait. Je ne passe pas trop par le dessin, mais plutôt par les coupes. Je suis plus inspiré par la matière, les étoffes, la recherche de volume.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Florence, avez-vous pour *Michael Kohlhaas* à délocaliser certaines scènes en Allemagne ?

**Florence GILLES** : Non pas du tout. Les deux régions choisies ont été les Cévennes et le Vercors. Ce sont des paysages magnifiques, très durs, âpres et nous ne pouvions les imaginer ailleurs. Nous nous ne sommes jamais dits qu'on pourrait faire la moitié du tournage en Allemagne, car le décalage entre les paysages aurait été compliqué.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Au moment de la préproduction, je suppose qu'il y avait un tour de table avec des coproducteurs allemands.

**Frédéric DONIGUIAN** : Nous avons eu le script en janvier et je suis parti le mois suivant à Berlin pour rencontrer les gens des studios et les investisseurs. Cela s'est très vite mis en place, mais nous

avons déjà un financement concret et lorsque nous avons cherché des partenaires, ils nous ont accueillis à bras ouverts.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Les studios de Babelsberg ont-ils trouvé leur rythme de croisière depuis leur création en 1992 ?

**Frédéric DONIGUIAN** : Cela a l'air de bien fonctionner. C'est vraiment très bien entretenu. Quand nous sommes arrivés, une production se finissait et quand nous sommes partis, trois films arrivaient derrière nous. On commençait à se pousser un peu.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Notre Cité du cinéma vient d'être inauguré, comment ces deux studios peuvent coexister ?

**Frédéric DONIGUIAN** : Il y a de la place selon la taille des projets. Nous sommes allés en Allemagne, car nous avons besoin de beaucoup de plateaux, 7 ou 8, ce qui n'était pas possible en France.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Florence, comment cela s'est-il passé avec les investisseurs allemands ?

**Florence GILLES** : Nous avons un budget de 5 millions d'euros. Au départ, *Kolhaas* est une histoire très ancrée dans la culture allemande, donc nous pensions que tout allait fonctionner très bien en travaillant avec les investisseurs allemands. Notre coproducteur a vraiment joué le jeu, mais les chaînes TV et les partenaires financiers allemands ont été réticents à cause de l'adaptation de leur *Kohlaas* par un Français. Cela nous a beaucoup surpris, nous nous ne rendions pas compte à quel point il était intouchable dans la culture allemande.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Une question à toutes et à tous. Quelles sont les qualités premières que vous voyez dans cette relation franco-allemande ? Est-ce que vous voyez une singularité ?

**Florence GILLES** : À l'évidence, cela ouvre-t-il plus de possibilités pour monter des projets.

**Anina DIENER** : J'ajouterais que s'il n'y a pas de grands studios en France, il y a ceux de Babelsberg !

**Pierre-Yves GAYRAUD** : En France à la Cité du cinéma, il n'y a rien de prévu sur place pour les costumes. Alors qu'à Babelsberg, il y a des ateliers.

**Frédéric DONIGUIAN** : Les deux pays ont un savoir-faire, je suis très à l'aise pour aller retravailler en Allemagne, mais j'aurais pu le faire en France s'il y avait des stations techniques performantes. On peut trouver en Allemagne tout ce qu'on trouve en France et les échanges avec ce pays sont toujours utiles et motivants. Lorsque je suis arrivé avec notre film, j'étais assez fier de mettre tout cela en place avec les Allemands et ils étaient fiers de nous montrer ce qu'ils pouvaient faire. On travaillait tous à fond, il n'y avait pas de déséquilibres.

**Grégoire POUSSIELGUE** : On va passer aux questions avec le public désormais.

**PUBLIC 1** : Comment a été perçu *Michael Kohlaas* en Allemagne ?

**Florence GILLES** : Nous avons été déçus de l'accueil en Allemagne alors que le distributeur allemand pensait arriver à de meilleurs résultats. Cela n'a pas suivi à la hauteur de nos espérances alors qu'il y avait une bonne presse notamment due à sa sélection à Cannes.

**Anina DIENER** : Il faut dire que les Allemands ne vont pas beaucoup au cinéma. Il n'y a pas cet amour pour le cinéma comme en France où le rapport au cinéma est plus important.

**PUBLIC 2** : Je vais m'adresser aux producteurs. Nous parlons de financements, d'échange de techniciens, de matériel, mais est-ce qu'il ne faudrait pas se poser la question d'une collaboration scénaristique entre Allemands et Français pour se nourrir de cultures qui sont certes différentes, mais n'oublions pas qu'avant la 2<sup>e</sup> guerre mondiale, il existait un vaste mouvement européen.

**Florence GILLES** : On pourrait en effet penser à la création d'un atelier d'écriture franco-allemand, mais en France nous n'avons pas l'habitude de faire appel à des scénaristes ou des scénaristes étrangers. On a aussi la barrière de la langue. Au sein de l'équipe française, personne ne parlait allemand donc nous avons communiqué en anglais. Co-écrire ensemble c'est bien, mais dans deux langues cela me paraît un peu difficile.

**PUBLIC 3** : Anina Diener, qu'est-ce que cela fait d'habiller Mads Mikkelsen ?

**Anina DIENER** : Il y a quelques semaines, j'étais au lycée français de Berlin où nous avons discuté pendant plusieurs heures avec les élèves. Une fois terminé, deux filles de 16 ans sont revenues avec une tête très rouge et m'ont demandé si je n'étais pas tombée amoureuse de Mads Mikkelsen. (Rires) C'est un acteur, mais un être humain comme les autres et ce qui était formidable, c'est qu'il est extrêmement sympathique. Mais c'est vrai que j'ai bien aimé l'habiller (Rires).

**Grégoire POUSSIELGUE** : Florence, pouvez-vous nous parler de la collaboration entre Mads Mikkelsen et Arnaud des Paillères ? J'ai entendu que cela avait été un peu difficile au début, que des doutes avaient surgi avant qu'ils ne fassent corps.

**Florence GILLES** : Quand Mads a accepté le scénario, il a eu envie de rentrer dans cette aventure très vite. Après, il y avait deux choses qu'il ne savait pas faire : monter à cheval et parler français. Le problème a été provoqué par l'importance de sa préparation en nombre d'heures alors qu'il avait un agenda très chargé. D'un côté, le réalisateur lui faisait répéter face à face pour lui permettre d'apprendre le script en français et de l'autre, Mads apprenait monter à cheval. Puis au début du tournage, peu de techniciens parlaient anglais, le soir il fallait qu'il se mette à parler français. Tout le monde s'est mis à l'aider pour dire ses répliques avec le moins d'accent possible. Il a très bien joué le jeu même si c'était compliqué pour lui d'oublier deux choses ; il passe beaucoup de temps sur un cheval dans des endroits difficiles et il fallait qu'il arrive à oublier qu'il jouait en français. Sur le tournage, son lien avec Arnaud était très fort parce qu'il se raccrochait à ses indications. Très vite, il s'est laissé porter par le film et par le réalisateur.

**PUBLIC 4** : Je voudrais savoir où en est exactement la coproduction franco-allemande ?

**Frédéric DONIGUIAN** : Aujourd'hui, je pense qu'au niveau européen, il n'y a pas de production ambitieuse en termes cinématographiques sans une coproduction française. La France reste le moteur cinématographique européen grâce à son système qui permet d'accueillir la diversité. L'Allemagne de par ses infrastructures et des efforts qu'elle a fait aussi à son niveau en termes d'organisation de financement est en train petit à petit de se mettre à notre niveau.

**Grégoire POUSSIELGUE** : Nous allons conclure sur votre intervention. Merci à tous nos intervenants et au public pour cette journée qui je l'espère aura été riche de vos retours d'expériences.



ACTES 15

RENCONTRES PROFESSIONNELLES  
ART ET TECHNIQUE  
OÙ FAIRE LE CINÉMA ?  
PART III

QUELS NOUVEAUX  
HORIZONS POUR LA  
COPRODUCTION ?  
PAYS INVITÉ : LA CHINE

COLLOQUE  
PARIS, BRÉTIGNY-SUR-ORGE, RIS-ORANGIS, CRÉTEIL

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE  
15<sup>É</sup> ÉDITION  
4—6 FÉVRIER 2015

# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

266. LES INTERVENANTS

267. INTRODUCTION PAR ANNE BOURGEOIS ET MARC PITON

269. TABLE RONDE 1

« FRANCE-CHINE : ÉTAT DES LIEUX DE LA COPRODUCTION »

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI

281. TABLE RONDE 2

« TRAVAILLER ENSEMBLE : PRODUIRE AVEC LA CHINE »

MODÉRATEUR : FRANCK PRIOT

292. TABLE RONDE 3

« RETOURS D'EXPÉRIENCE DE TECHNICIENS FRANÇAIS ET CHINOIS : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES »

MODÉRATEUR : FRANCK PRIOT

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

PIERRE-EMMANUEL LECERF (DIRECTEUR DES AFFAIRES EUROPÉENNES ET INTERNATIONALES – CNC)  
ISABELLE GLACHANT (PRODUCTRICE – CHINESE SHADOWS)  
FRANCK PRIOT (DELEGUE GENERAL ADJOINT—FILM FRANCE)  
SYLVAIN BURSZTEJN (PRODUCTEUR – AMBRE FILMS)  
OLIVIER AKNIN (PRODUCTEUR – REBOOT FILMS)  
NATACHA DEVILLERS (PRODUCTRICE – LES PETITES LUMIÈRES/CHINA BLUE FILMS)  
VINCENT ROGET (PRODUCTEUR – SAME PLAYER)  
CAROLE SCOTTA (PRODUCTRICE – HAUT ET COURT)  
MAÏA TUBIANA (PRODUCTRICE — DARGAUD MEDIA — ELLIPSANIME)  
VINCENT WANG (PRODUCTEUR—HOUSE ON FIRE)  
XIN WANG (PRODUCTRICE – DRUNKEN DRAGON)  
WANG CHAO (RÉALISATEUR)  
PHILIPPE MUJL (RÉALISATEUR)  
QUAN RONGZHE (CHEF DÉCORATEUR)  
MING SUN (CHEF OPÉRATEUR)  
BERNARD LORAIN (DIRECTEUR DE PRODUCTION)  
MATTHIEU DE LA MORTIERE (ASSISTANT RÉALISATEUR)

# INTRODUCTION

Par Anne Bourgeois, déléguée générale du festival et Marc Piton, commissaire général de France-Chine 50

**Anne BOURGEOIS :** Merci beaucoup d'être venu à ce colloque, consacré à la coproduction franco-chinoise. Depuis 5 ans maintenant, nous traitons de l'actualité des techniciens, mais aussi des producteurs. L'année dernière était consacrée à l'Allemagne, cette année c'est la Chine. Pourquoi la Chine ? Déjà, nous aimons le cinéma chinois, cinématographie très intéressante, et par ailleurs, quand nous avons choisi ce pays avec nos partenaires du Paris Image Trade Show, il n'y avait pas encore l'ampleur que cela a pris aujourd'hui, au niveau des coproductions. Il y a souvent des rencontres entre chinois et français, mais en Chine, il n'y a pas eu de colloque consacré aux relations franco-chinoises en France. L'Industrie du Rêve, c'est la rencontre entre l'Art et la Technique. Nous avons un réalisateur comme invité d'honneur : Monsieur Wang CHAO et deux techniciens, le chef décorateur chinois qui a travaillé avec Jean-Jacques ANNAUD, et le chef opérateur de Philippe MILLE, sur *Le Promeneur d'Oiseau*. Comme nous parlons toujours des techniciens, il y aura un retour d'expérience de techniciens français et chinois. Le festival est soutenu par le CNC depuis 15 ans, je voudrais remercier nos intervenants présents : Marc PITON qui va modérer la première table ronde, et qui nous a beaucoup soutenus.

**Marc PITON :** Bonjour à tous, merci de m'accueillir ce matin. Il y a eu pendant cette année des 50 ans de l'établissement des relations diplomatiques, beaucoup d'événements qui ont fait la part belle au cinéma, et il était important que cette manifestation, avec ces tables rondes, où l'on parlera beaucoup de fabrication des films, puisse être labellisée. Cette édition nous l'avons labellisé très vite, car elle s'inscrivait pleinement avec les paramètres que nous nous étions fixés : à savoir, réunir sur les événements du 50<sup>e</sup> anniversaire, réunir des acteurs des deux pays.

Je voudrais revenir sur tous les événements cinéma de l'année : tout d'abord, ce fut une actrice du cinéma qui a ouvert le bal, puisqu'elle a lancé symboliquement les festivités de ce 50<sup>e</sup> anniversaire, transformée en chanteuse pour l'occasion, Sophie MARCEAU a *interprété La Vie en Rose*, en duo avec un chanteur populaire chinois dans l'émission la plus regardée au monde, avec 750 millions de téléspectateurs, soit des chiffres qui font rêver les producteurs. Puis, le cinéma français s'est invité au mois de mars au Festival du Film International de Hong-Kong, offrant aux actrices qui avaient fait le déplacement, comme Isabelle Huppert, Catherine Deneuve, la possibilité d'échanger avec les réalisateurs Wong-Kar-Wai et Johnny To, qui avaient été invités. Un mois plus tard, Pékin a accueilli la délégation d'UniFrance du 11<sup>e</sup> Panorama du Cinéma français organisé, il y a eu beaucoup d'acteurs : Jean Reno, Dany Boon, Léa Seydoux, et des réalisateurs sous la présidence de Frédérique Bredin, venus redire la volonté des professionnels de travailler encore plus avec la Chine, et en quelque sorte, de participer au rêve chinois. FilmFrance était de la partie au Marché du Film de Pékin, lors d'un autre événement labellisé Chine-France 50 qui s'appelait : « Créer Ensemble ». Cette envie de Chine s'est

aussi traduite par la sortie des premiers films des coproductions sino-françaises : *Le Promeneur d'Oiseau*, de Philippe Muyl, dont la sortie fut aussi labellisée Chine-France 50, jusqu'à l'annonce inattendue de représenter la Chine aux Oscars. Vendredi dernier, à l'occasion de la visite en Chine du 1<sup>er</sup> ministre, Jean-Jacques Annaud a présenté son dernier film *Le Dernier Loup*, adapté du livre, « Le Totem du Loup », coproduit par China Films, et qui sortira prochainement. Le mois de mai a offert de beaux moments de cinéma franco-chinois à l'occasion d'une autre manifestation labellisée, ce fut le Festival du Cinéma Chinois en France, qui a permis aux actrices et acteurs français de pouvoir dialoguer les acteurs chinois, qui avaient fait le déplacement. D'autres belles rencontres qui ont été labellisées furent à Cannes avec Gong-Li et Sophie Marceau, ou lors des rencontres professionnelles organisées par le CNC. Puis, en juin, le romantisme fut à l'honneur à l'occasion du Festival du Film Romantique de Cabourg, qui a aussi mis la Chine à l'honneur, avec une rétrospective consacrée à une actrice chinoise. Passée la trêve estivale, ce fut à Toulouse qui aura remis le cinéma chinois à l'honneur, en consacrant à la cinémathèque une rétrospective d'un réalisateur chinois. Au mois de novembre, avec le président d'UniFrance, Jean-Paul Salomé, nous avons inauguré le Festival du Cinéma Chinois, qui rendait hommage à de grands noms du cinéma chinois. Quelques jours plus tard, c'est à la Cinémathèque Française d'imaginer une histoire inédite du cinéma chinois, à travers ses grandes héroïnes. La France s'est repositionnée de façon positive dans le regard que porte la Chine vers notre pays, donc maintenant, il vous appartient, vous artistes, techniciens, producteurs, de vous engager dans cette relation Franco-Chinoise, rien n'est facile, mais l'année du cheval qui s'achève a vraiment créé un terrain propice.

# TABLE RONDE 1 — FRANCE-CHINE : ÉTAT DES LIEUX DE LA COPRODUCTION

MERCREDI 4 FÉVRIER 2015 — MAISON DES CULTURES DU MONDE, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain

## INTERVENANTS

**Pierre-Emmanuel LECERF**, directeur des affaires européennes et internationales CNC, **Isabelle GLACHANT**, productrice française — CHINESES SHADOWS, responsable du bureau chinois d'UNIFRANCE, **Franck PRIOT**, délégué général adjoint — FILMFRANCE, **Sylvain BURSZTEJN**, producteur français — AMBRE FILMS

**Damien PACCELLIERI** : Bonjour, bienvenue pour cette première table ronde de la journée, on essaiera de dresser tous ensemble un portrait de la coproduction actuelle, et de faire un bilan de santé de ce qui s'est passé jusque-là ainsi que de parler des relations Franco-Chinoises et les articulations communes que l'on peut développer pour favoriser les coproductions franco-chinoises. Par ordre de proximité, Pierre-Emmanuel LECERF, directeur des affaires européennes et internationales, vous avez suivi de nombreux projets franco-chinois, Isabelle GLACHANT, ancienne attachée audiovisuelle en Chine, productrice française pour Chinese shadows, et responsable du bureau chinois d'Unifrance, Franck PRIOT, délégué général adjoint chez FilmFrance, qui, depuis 2005 est l'organisme qui réunit les réseaux de commissions du film ayant pour mission de promouvoir le tournage et la postproduction sur le territoire français. Vous avez donc été présent sur de nombreux projets de coproductions franco-chinoises en matière de cinéma. Enfin, Sylvain BURSZTEJN, producteur français, vous avez été l'une des grandes figures de la production avec la chine dans les années 2000 avec *Une Jeunesse Chinoise*, Prix du Jury à Cannes, *Jour de nuit*, *Voiture de Luxe* qui a reçu le prix Un Certain Regard à Cannes, et *Memory of Love*, les trois derniers films étant de Wang Chao. Ma première question, qui va être introductive, est pour vous Pierre-Emmanuel LECERF, est-ce qu'il y a un réel avant-après accords de production en 2010 pour le NC ?

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Bonjour à tous, je suis très heureux de venir pour la deuxième fois à l'Industrie du Rêve, la première fois, c'était pour les coproductions franco-allemandes que j'avais qualifiées d'uniques dans le cinéma, j'ose également parler de relations uniques avec la Chine, j'espère que l'an prochain je trouverai un autre adjectif. De manière générale, la relation Franco-Chinoise, que ce soit en matière de coproduction ou de diffusion, la relation entre les professionnels, entre les

gouvernements, entre les institutions chargés de la politique de régulation du cinéma est également unique, nous n'avons pas d'équivalent en Asie, avec un marché d'un tel potentiel créatif et économique. Est-ce qu'il y a eu un avant et un après d'accords de production en 2010 ? Je pense que ceux qui pourront répondre le plus aisément seront les producteurs, qui ont vécu l'avant et après, à titre institutionnel je répondrai, oui bien sûr, d'autant plus que ces accords ne sont pas vides de sens contrairement à d'autres, dont les faits ont été peu fructueux avec peu de coproductions officielles bilatérales sur les 55 accords de coproduction qu'a la France, il y a une dizaine d'accords qui n'ont jamais produit de coproduction. Avec la Chine, depuis 2010, nous avons déjà huit coproductions officielles, et chaque année à Cannes, il y a l'organisation des journées franco-chinoises, lors desquelles nous débattons de la vigueur de la coproduction franco-chinoise, et chaque année, nous signons des accords de coproduction à cette occasion-là, donc c'est un accord qui est vivant qui permet des coproductions officielles, ça ne veut pas dire que toutes les coproductions franco-chinoises sont officielles, car certaines ne sont pas éligibles à l'accord, elles ne remplissent pas tous les critères. Il y a une coproduction officielle et une coproduction plus historique de film d'auteur officieuse, que le CNC aide à travers les aides au cinéma du monde. Il y a un réel avant/après d'accords de coproduction, qui est vraiment vivant.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que l'on peut rappeler les avantages de ces accords pour un projet français ? Quels sont les avantages pour un projet chinois d'avoir une double nationalité ?

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Vous avez raison, les avantages ne sont pas les mêmes en France et en Chine. En France et en Europe de manière générale, le fait d'acquérir le statut de coproduction officielle fait que vous êtes considérés comme un film français, donc vous êtes éligibles aux aides du CNC, notamment pour le producteur français, à l'aide automatique ou à d'autres aides électives, et vous avez accès aux aides à la distribution, donc vous avez accès aux aides ou la production, et aux aides à la diffusion en France. Par ailleurs, étant considérée comme production française, vous passez beaucoup plus facilement le barème européen, donc vous rentrez dans les quotas européens pour les chaînes télévisées, ou les plateformes VOD, ce qui est essentiel. Du point de vue chinois, c'est l'accessibilité à un marché très dynamique, car comme vous le savez sans doute, le marché chinois n'est pas entièrement ouvert aux importations, il y a des autorisations pour les films étrangers pour pouvoir être distribué, et diffuser en Chine, il y avait lors de l'adhésion de la Chine à l'OMC 20 films par an, autorisés à être diffusés avec partages de recettes, maintenant c'est 64 films par an. C'est un marché très dynamique, mais peu ouvert aux films étrangers, dès lors qu'ils ont la qualification de coproduction franco-chinoise, ils sont considérés comme chinois, et échappent aux quotas, et là ils peuvent bénéficier d'une stratégie de diffusion et de distribution très larges sur l'ensemble du marché, sur le film de Jean-Jacques Annaud, nous sommes sur plusieurs milliers d'écrans de distribution, donc l'avantage de la Chine est l'accès à un marché très dynamique et un nombre d'écrans considérables.

**Damien PACCELLIERI** : On peut aussi s'intéresser à ce qui se passait avant, Sylvain BURSZTEJN, vous avez participé à de nombreuses productions avec la Chine dans les années 2000. Pourquoi la Chine, et comment cela se passait pour monter un film et un projet en ce moment ?

**Sylvain BURSZTEJN** : Je suis arrivé en Chine en 2001, j'ai produit une dizaine de films, dont

principalement Wang Chao, Isabelle était déjà attachée à l'audiovisuel bien avant que j'arrive en Chine, nous sommes dans une situation dans laquelle il y a une date très importante en Chine, qui est la production de *Héros*, de Zhang Yimou. Jusqu'à la production de *Héros*, le cinéma chinois est mort-né, c'est-à-dire que le cinéma chinois n'a pas bougé pendant près de 20 ans, c'est-à-dire que toute la Chine se modernise, le cinéma ne bouge pas, les salles tombent en désuétude. Le cinéma chinois n'est qu'un jeune cinéma de jeunes réalisateurs, d'auteur, très soutenu par l'ambassade de France, très inspiré des films projetés à l'ambassade de France. C'est un cinéma d'auteur très intimiste qui fait les grands festivals internationaux, mais qui n'a pas d'existence commerciale, Zhang Yimou sort *Héro*, 25 millions de dollars de recettes, à partir de ce moment-là, qui va en parallèle de la construction de milliers de *malls* avec une salle de cinéma dans toute la Chine. On obtient depuis ce moment-là le plus grand parc de salles au monde, et qui va continuer d'augmenter. À partir de ce moment-là, il va y avoir deux choses : à la fois une jeune génération de cinéastes chinois, qui va être partout, dans tous les festivals de cinéma internationaux, et qui n'ont pas de rapport avec leur public, les salles sont désuètes, il y a la censure, leurs films ne sont vus qu'à l'étranger. Parmi les films que j'ai produits, il n'y avait pas le système de salles qui permettait de le diffuser. Il n'y a pas d'économie de cinéma qui permet de refinancer ce type de films d'auteur, et a contrario, il n'y a pas de public. En France, il existe un public sur plusieurs catégories et types de films, nous ne l'avions pas en Chine à l'époque. Par contre, le cinéma chinois est absolument demandé partout dans le monde par l'ensemble des festivals, et d'un public art et essai dans le monde. Nous ne passons pas par des coproductions, mais mêmes les accords ne nous auraient pas aidés, car il n'y avait pas en Chine, à l'époque, un moyen de récupérer, un kopeck, par contre la Chine est dans une optique que pour un investisseur chinois, il est important de pouvoir subventionner des films, car c'est une immense fierté. Paradoxalement, je raconte une anecdote, je fais un film qui était interdit en Chine, *Une Jeunesse Chinoise*, *Summer Place*, sur les événements de Tiananmen, une histoire d'amour qui va de cet événement jusqu'à aujourd'hui. C'était un film interdit en Chine, qui a posé beaucoup de problèmes à Cannes, et pourtant, quand je l'ai fait, je discutais avec les gens du CNC chinois, ils m'ont remercié d'avoir fait ce film. Politiquement, ils ne pouvaient pas le sortir en film, mais ils avaient des chiffres de 1 à 2 millions de DVD pirates, la Chine est un pays contradictoire, il y a une censure qui empêche un certain type de film, mais en même temps, il n'y a pas de marché. L'accord de coproduction est une très bonne chose, car cela permet de faire des films comme celui de Jean-Jacques Annaud, un film chinois qui viendra se tourner en France et bénéficiera des aides que nous avons en France. Cependant, cela ne répond qu'en partie au véritable problème : l'éducation d'un public aux films d'auteur, et l'évolution du système vers un système d'interdiction en dessous d'un certain âge : -12, -16, etc.

**Damien PACCELLIERI** : Qui étaient les partenaires, des chaînes de TV ? Aviez-vous des partenaires financiers en Chine ?

**Sylvain BURSZTEJN** : J'ai eu quatre coproductions avec Arte, ce n'était pas des films officiels, mais Arte n'avait pas d'obligation de rentrer dans un film de coproduction dans le cadre institutionnel, trois fois sur Wang Chao, la France a quand même beaucoup de vendeurs internationaux. La particularité du cinéma français est son nombre de vendeurs internationaux. J'ai eu des accords avec des sociétés françaises de vente internationales, qui m'ont permis de financer ces films sur les marchés



internationaux. On récupérait les coûts du film sur les ventes internationales, et aussi la politique, depuis longtemps soutenu du CNC à l'international, via l'Aide au cinéma du monde. Avec ces trois systèmes d'aide, j'arrivais à monter les films et on arrivait à avoir des chiffres comme 500, 600, 800 000, voire un million d'euros de financement sur un film chinois, ce qui est beaucoup. En même temps, il y a un problème qui se pose, faire un film en Chine en 2002, cela ne coûtait pas grand-chose, aujourd'hui le coût de la main-d'œuvre a augmenté, c'est bien, mais ce qui fait qu'aujourd'hui il est très difficile pour un cinéma qui n'a pas une rentabilité commerciale directe, c'est – à dire celle sur le marché chinois, ou celle sur le marché international de pouvoir financer un film, parce que les films coûtent plus cher qu'avant.

**Damien PACCELLIERI** : On va se projeter en 2010, avec la première coproduction officielle entre la France et la Chine, nous allons d'abord voir la bande-annonce, et ensuite nous discuterons avec Isabelle GLACHANT.

#### BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : Isabelle, avant de parler du film directement, comment avez-vous rencontré le réalisateur chinois, à partir de quel moment as-tu envisagé de faire des coproductions avec la France ?

**Isabelle GLACHANT** : J'ai été attachée audiovisuelle pendant 5 ans, au moment des coproductions officieuses, c'est-à-dire au moment où les réalisateurs de films d'auteur chinois ne trouvaient pas de financement en Chine, où la production de films était peu chère, et ils arrivaient à faire des films essentiellement avec l'aide de l'étranger, et notamment de la France. Au moment où j'ai quitté l'ambassade, le réalisateur m'a invité à dîner et m'a demandé d'accepter de l'aider, car la particularité de la production chinoise est que le réalisateur est très souvent le producteur du film. Les producteurs en Chine sont souvent des financiers avec beaucoup d'argent au sein de l'entreprise. Celui qui va chercher l'argent va être le réalisateur, il va passer de longues soirées dans des karaokés avec les investisseurs pour les convaincre qu'il a une histoire super à financer. Généralement, c'est le réalisateur qui écrit son scénario, le même réalisateur qui va diriger la production avec un directeur de production, qui ne peut dire non à aucune demande. Une fois que le film est fini, le réalisateur va monter le film. Une fois qu'il a fini son film, c'est encore le réalisateur qui va vendre et promouvoir son film, et le réalisateur chinois voulait que quelqu'un vienne l'aider sur la partie internationale. C'est comme cela que je suis arrivé à la production. J'avais envie de continuer à travailler entre la France et la Chine, trouvant le cinéma passionnant, parce qu'il y a des créateurs qui se battent envers et contre tout pour faire exister leurs histoires, et rentrer en France où il y a un système assez établi, où il y a des producteurs, des monteurs, des scénaristes, des réalisateurs, et des gens qui font des ventes. J'avais l'impression qu'il était possible de les aider en Chine, et qu'il y avait une place à prendre, donc j'ai commencé à faire de la production avec ce réalisateur, et cela fait 12 ans maintenant.

**Damien PACCELLIERI** : Sur *Onze fleurs*, quelle a été ta fonction, car on voit bien qu'il s'agit d'un film au sujet chinois, avec des acteurs et des décors chinois, quel a été le rôle de la France et le tien dans ce film ?

**Isabelle GLACHANT** : Ce projet-là est un peu particulier par rapport aux autres que j'ai faits avec ce réalisateur. C'est un sujet qu'il avait depuis longtemps, et je l'ai poussé en lui disant qu'il y avait une vraie histoire à raconter. C'est une histoire autobiographique sur la révolution culturelle. J'ai commencé par aller à Locarno à Open Doors pour défendre le projet, nous avons eu le premier prix qui était 50 000 francs suisses, nous sommes ensuite allés à Busan au marché des projets, nous avons eu 20 000 dollars, nous avons continué à avancer sur le scénario, nous avons eu le fond SUD, nous avons trouvé une coproductrice. En même temps je travaillais sur le film de Lo-yé, qui se tournait en France, par hasard et par chance, l'accord de coproduction qui était en négociation depuis 7 ans a été signé quand on était en financement, nous sommes allés voir Arte pour qui c'était plus simple de s'investir dans un film chinois avec l'accord de coproduction. La Chine est beaucoup plus ouverte quelque part, ce qui n'est pas forcément un élément positif sur cette ouverture-là, ils disent qu'ils n'ont pas besoin d'accord de coproduction pour faire des coproductions, la Chine ouvre son marché à tous pays et producteurs, tant qu'ils mettront des éléments chinois. À partir du moment où l'histoire est chinoise, un tiers du casting est chinois, le bureau du cinéma accepte de donner la nationalité chinoise à un film, d'où la difficulté de cette négociation de cet accord de coproduction, parce que du point de vue de la France, il y a des obligations financières, il faut qu'il y ait une réciprocité. Donc, nous avons eu Arte, nous avons fait le film, et on s'est retrouvé à être la première coproduction. Est-ce que cela a changé quelque chose pour nous en plus d'avoir Arte, c'est que le film est chinois et c'est une histoire chinoise, mais la qualité du film elle a ce petit plus, cette French Touch, c'est-à-dire qu'à partir du montage, tous les techniciens qui sont intervenus étaient français. Cela a été compliqué, parce que les techniciens français ne travaillent pas de la même manière que les techniciens chinois. Ce que je disais, c'est que les réalisateurs sont leurs propres monteurs, et donc la collaboration avec sa monteuse française a été par moment houleuse, surtout au début. Au fur et à mesure, le réalisateur s'est rendu compte qu'il était possible de déléguer, et que les techniciens français avaient cette particularité de considérer que le film était à eux aussi. Ils faisaient *Honsfleur*, et c'était à eux aussi, ils voulaient participer au développement créatif de ce film, ils voulaient proposer des idées, que l'on donne un cadre général de ce que le réalisateur souhaitait, et qu'eux allaient participer, alors que le réalisateur a l'habitude de dire ce qu'il faut faire et non ce qu'il veut que l'on fasse. Ce qui a tout débloqué c'est un dîner avec Lo-Yé lui-même, en postproduction de *Love and Bruises*, et les deux discutaient de la difficulté de travailler avec des techniciens français. Et Lo-Yé a dit qu'en France c'était génial, on pouvait ne pas savoir que les techniciens proposaient des choses. Il a vu qu'il était possible de travailler différemment. Lorsqu'il a vu le film à la première projection publique, il m'a dit que c'était incroyable d'avoir cette qualité d'image et de son et qu'effectivement, on sentait que quelque chose s'était passé avec l'intervention française sur ce film.

**Damien PACCELLIERI** : Qu'est-ce que la Chine peut chercher en nous, Franck PRIOT ? Est-ce que ce sont les décors, les techniciens ?

**Franck PRIOT** : C'est beaucoup de choses à la fois, il faut prendre en compte un facteur concomitant à ce dont on vient de parler, le développement des coproductions depuis le traité de 2010, c'est la croissance économique du cinéma chinois et de la télévision. C'est comme cela que nous FilmFrance, nous sommes arrivés dans le jeu, on n'est pas arrivé par les coproductions, mais par le contraire : le développement d'une industrie et d'un business du cinéma chinois. Mon métier consiste à faire la

promotion des activités de tournage et des post-productions en France auprès des cinématographies étrangères. Nous sommes là pour générer de l'emploi, on fait cela dans l'intérêt collectif. Vers 2010, nous nous sommes rendu compte que l'on avait des demandes de production commerciales chinoises. Whong Jing venait de tourner *Paris Baby* à Montmartre, donc il fallait lui montrer les possibilités. On a commencé à faire des opérations de promotion, réagissant à cette croissance de 30 % par an pour l'industrie du cinéma. Nous avons commencé à faire à partir de 2011, des opérations de promotion à Berlin, nous avons embauché une salariée chinoise. Nous avons réagi de manière volontariste, car nous avons vu arriver quelque chose qui est un raz-de-marée que l'on n'a jamais vu dans l'histoire du cinéma. C'est une cinématographie qui croît de manière constante en chiffre d'affaires, par exemple, pour prendre l'indicateur qui serait celui du box-office dans les salles de cinéma, de 30 % par ans, ils sont partis de loin, les salles étaient des ruines. Aujourd'hui, nous sommes à une industrie du cinéma chinois qui a 5 milliards de dollars de box-office, au taux de croissance actuelle, nous allons arriver à ce que le box-office chinois soit le plus important au monde dès 2017 ou 2018, le potentiel de croissance est énorme, sans parler du potentiel des autres moyens de consommer des films. Nous sommes face à l'avènement d'une industrie audiovisuelle la plus énorme au monde. Nous avons eu le réflexe de se positionner, et nous avons vu qu'il y a en France, plein de choses qui les intéressent : les paysages, un mythe et un imaginaire autour de la France qui tient de son positionnement politique, avec depuis que de Gaulle a décidé de ne plus ignorer la Chine Communiste, les Chinois sont friands de comédies romantiques, c'est sûr que Paris ou de jolis paysages français sont très vendeur. Au-delà de cela, l'industrie chinoise avec ce taux de développement manque de savoir-faire, de prestations, de réalisateurs, de grands techniciens, car ils ne sont pas équipés. Donc ils ont besoin de plein de savoir-faire, ce qui les mène à venir parfois, nous avons vu un réalisateur plutôt auteur, mais quand même commercial, qui voulait le son qu'il y avait dans les films français, et il a embauché un ingénieur son français. Tous les intéressent chez nous ; les paysages, ce mythe français, notre savoir-faire, pas notre argent, car ils en ont pour les films commerciaux. Pour terminer, je crois que ce qui dans le fond est notre arme face à la pression d'Hollywood qui ne veut surtout pas rater ce gâteau, c'est une conception du cinéma, où effectivement, c'est une forme d'art collective, les techniciens sont impliqués, il y a une institution formidable qu'est le CNC qui soutient cette industrie, le Festival de Cannes les fait rêver. Notre seule réponse face à la puissance commerciale d'Hollywood est notre conception du cinéma, c'est une idéologie, considérer un film comme une œuvre d'art. Pour répondre à votre question Damien, oui, ce sont les techniciens, les décors, les prestataires, les savoir-faire, mais aussi notre manière de penser le cinéma. Encore faut-il qu'ils puissent comprendre qu'il y ait une alternative à la manière d'Hollywood.

**Damien PACCELLIERI :** Je vais me faire l'avocat du diable, comment peut-t-on tenir cette position quand aujourd'hui, en Chine, nous avons un public très jeune, 70 % du public qui a entre 18 et 25 ans, nous avons des salles qui veulent gagner de l'argent, donc qui va diffuser principalement des blockbusters, quand nous avons des films d'auteur marginalisés, quand nous avons des quotas qui nous limitent dans la capacité d'exportation des films, sans parler de la censure ?

**Franck PRIOT :** Notre métier est de faire rentrer de l'argent en France, pour nous d'une certaine manière, on bénéficie du bon côté de ce développement économique, en 2014 les dépenses directes des productions chinoises en France doivent être de l'ordre de 10 millions d'euros, ce qui fait déjà le

troisième pays étranger en termes d'apport financier net. La France s'est dotée du crédit d'impôt international pour faire venir dépenser de l'argent en France, nous avons eu 69 dossiers depuis 2009, qui se sont concrétisés, dont déjà quatre Chinois, ce qui fait 7 % des dossiers. D'un point de vue positif, la situation que vous décrivez est positive d'un point de vue purement industriel, il faut se positionner sur ce marché en croissance. Faire rentrer du cinéma qui ne soit pas orienté pour un public dont la moyenne d'âge est de 21 ans, ou des comédies romantiques, ce n'est pas cela.

**Sylvain BURSZTEJN** : Je voudrais revenir sur une polémique qu'il y a eu en Chine. Il y a quelques années sort *Kung-fu Panda* en Chine, c'est un énorme succès, cela fait la une du quotidien du peuple, quelle est la question qui se pose ? Comment les Américains sont-ils capables de faire un dessin animé sur Bouddha, alors que nous n'en sommes pas capables ? Cette polémique révèle quelque chose : le problème auquel nous faisons face, la description de Franck sur la progression du cinéma chinois est tout à fait réelle, avec ce handicap, aujourd'hui la Chine est prise dans ses propres contradictions. Notre cinéma a une cohérence, et le CNC se bat avec ou contre le marché pour assurer la cohérence de notre cinéma, c'est-à-dire le rapport entre le cinéma d'auteur et le cinéma commercial. Tant qu'il n'y aura pas en Chine ce développement d'un cinéma d'auteur, c'est-à-dire un cinéma à plusieurs étages, ils auront un problème sur la création de leur industrie. Aujourd'hui, Hollywood est alimenté par les séries ou l'inverse. L'absence de diversité dans le cinéma chinois opère pour le moment leur développement, mais comme c'est un grand pays, on peut penser que les conditions et la fabrication vont changer. Pour l'instant, le cinéma chinois est un colosse aux pieds d'argile, car il n'est capable que de produire un cinéma très populaire, et pas de grande qualité. C'est un problème que l'on ne peut pas résoudre ici.

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Il y a l'intérêt de la coproduction, il faut un cadre officiel pour coproduire, car c'est un moyen d'accéder au marché chinois, mais aussi un moyen de renforcer les échanges artistiques. La conception française de la coproduction ce n'est pas des échanges de flux financiers, mais artistiques. Il y a une histoire chinoise, mais des techniciens français, c'est à travers les échanges actuels que l'on crée les échanges de demain. Il faut des moyens, c'est le crédit d'impôt international pour attirer les films chinois qui viennent tourner en France, ou l'Aide au cinéma du monde pour aider les auteurs chinois. Il y a aussi l'exportation de nos films, nous sommes limités pour l'instant, nous sommes à six-huit films par an, sur un marché en pleine explosion, c'est assez perceptible que le marché est en train de croître de manière exponentielle : 12 nouveaux écrans par jour, +30 % de chiffre d'affaires cette année. Certes la consommation de films chinois est portée par les films américains et les films chinois, mais à force de construire des salles, il va falloir les remplir, et la Chine peut avoir une crise de croissance. On approche un taux de fréquentation de 15 % de mémoire, si on veut que ce soit viable à moyen terme, le public des 18-28 ans en Chine n'est pas suffisant pour que le marché de l'exploitation en Chine soit viable. Après la coproduction, quel est le sens de la coproduction franco-chinoise ? Ce que dit Unifrance, c'est qu'il faut que les professionnels français et chinois se rencontrent pour faire vivre un film en Chine en salle ou en VOD. On essaie de vendre notre modèle d'exploitation à la Chine, car il a permis à la France d'être le pays le plus consommateur de films variés, pour cela, il faut créer un public. C'est peut-être le défi de la relation franco-chinoise, c'est tout ce dialogue, les professionnels français et chinois pour que la Chine puisse créer le public de demain, afin de remplir les salles toujours plus nombreuses. On sent au niveau local qu'il y a ce besoin-là, et nous avons

proposé à Pékin des formations communes sur la production, la distribution et l'exploitation. Nous espérons fortement aussi que les professionnels français vont s'investir en Chine.

**Isabelle GLACHANT :** Je voudrais juste compléter, car j'organise des rencontres franco-chinoises. Nous parlons de cinéma art et essais, et de cinéma commercial, mais leur conception du cinéma artistique est très différente de la nôtre. En Chine, un film artistique est un film à petit budget et qui fait très peu d'entrées, c'est une valeur économique pour eux. C'est négatif, donc il n'y a pas de réseaux de salles arts et essais, ce serait faire un réseau pour des films qui ne marchent pas. Sur la production, nous avons réussi à faire changer le modèle de production, mais sur la conception du cinéma, c'est une éducation. Il ne faut pas que des films d'auteur chinois, mais aussi des films d'auteur occidentaux. Il faut qu'il y ait un cinéma différent étranger, qui ait accès aux écrans pour que les Chinois aient le choix. Cependant, il y a des quotas et il y a un monopole de la distribution par China Film, qui réinvestit les gains liés aux cartons de *Transformers 4*, pour financer ces initiatives de coproduction comme *Le Dernier des Loups*.

**Pierre-Emmanuel LECERF :** Juste pour rajouter que si on veut maintenir nos positions, il y a les coproductions, les exportations, il y a quelque part à échanger nos modèles, mais c'est ce que fait le CNC depuis des années, il a écrit des lois du cinéma pour plusieurs pays dans le monde. Nous demandons de le faire, car il y a cette tradition de politique publique de soutien aux films. Le succès que le cinéma français a réussi à maintenir un niveau exceptionnel, malgré la domination du cinéma américain sur le plan commercial. Nous demandons de vendre notre modèle et de l'exporter, c'est un moyen important pour nous de garder nos positions françaises. Je voudrais juste dire qu'à travers la coproduction officielle, on arrive à avoir des conditions de diffusion plus favorables pour nos films, un film coproduit entre la France et la Chine bénéficiera du soutien des autorités pour rester plus longtemps sur les écrans. Il n'y a pas de chronologie des médias avec une fenêtre qui protège l'exploitation, et face au risque de piratage, si un film ne fait pas très vite des entrées, il est retiré des salles. Or on s'aperçoit que sur des coproductions franco-chinoises, avec l'appui des distributeurs et des autorités, nous arrivons à maintenir des films un peu plus longtemps.

**Damien PACCELLIERI :** Nous allons regarder la bande-annonce d'une coproduction qui est *Le Promeneur d'Oiseaux*, de Philippe MUYL.

#### BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI :** Philippe MUYL et son chef opérateur seront là cet après-midi pour la troisième table ronde. *Le Promeneur d'Oiseaux* a fait près de 130 000 entrées en France, et curieusement il a été choisi pour représenter la Chine aux Oscars, qu'est-ce que cela vous fait ? Quelle réaction avez-vous qu'une coproduction est choisie par un pays comme la Chine pour se faire représenter aux Oscars ?

**Isabelle GLACHANT :** D'abord je dirai que c'est un film d'initiative chinois, c'est un réalisateur français accompagné de producteurs chinois, c'est une coproduction, le film est chinois. C'est encore une fois la particularité française de faire un film tellement chinois, qu'il peut représenter la Chine aux

Oscars. Cela a surpris, on pensait que la nationalité du réalisateur jouerait. Je pense que c'est à l'image de ce que pense la Chine dans ces coproductions, c'est-à-dire que ses films sont d'abord chinois avec éventuellement des partenaires étrangers, mais cela peut aussi être la limite de la coproduction chinoise. *Honsfleur* est un film chinois réalisé par un réalisateur chinois, le deuxième film, *Le Promeneur d'Oiseaux* est un film chinois réalisé par un français, la troisième coproduction est un dessin animé, *Les 108 Vieux Démons*, dessin animé chinois réalisé par un français, le quatrième, *Le Dernier des Loups* est réalisé par Jean-Jacques Annaud, sans nos coproductions, on fait essentiellement des films chinois, lors de nos rencontres professionnelles, nous avons demandé aux autorités si on pouvait faire une coproduction en France avec des Français, ils ont répondu qu'il fallait une partie de l'histoire en Chine avec un tiers du casting chinois.

**Damien PACCELLIERI** : On exporte nos talents français d'une certaine manière.

**Isabelle GLACHANT** : Je pense ce qui est très important, c'est que l'on exporte ce que disait Franck, une certaine vision du cinéma, car la particularité de la Chine, ceux qui se présentent comme les plus grands coproducteurs au monde là-bas, sont les Américains qui sont à priori, ceux qui sont les moins adaptés à faire de la coproduction, avec ce rêve d'Hollywood et des grandes stars, la Chine pensait que c'est ce que l'on lui proposait. Les autorités chinoises se sont rendu compte que le désir d'accès au marché chinois était un peu trop fort de la part des Américains, ils ont du coup augmenté dans leur demande de contenu chinois, les studios américains, autant veulent accéder au marché chinois, autant ils savent très bien que s'ils font des films que les Chinois vont perdre une partie de leur marché international, donc l'idée d'essayer de trouver un équilibre entre avoir le marché chinois et le marché international. Nous avons une carte à jouer, parce que l'on a une vraie connaissance de la coproduction, un vrai respect de l'autre pays, une vraie collaboration artistique qui permet à des films comme *Le Promeneur d'Oiseaux* d'être chinois, et en même temps tellement français de par sa qualité, par sa narration, après il va nous falloir des salles. À défendre des productions comme cela, la sortie a été difficile, d'avoir des écrans d'y rester, il a fallu que les autorités chinoises interviennent et soutiennent le film. Elles l'ont soutenu, car le film représentait la Chine aux Oscars, il en allait aussi de l'honneur du pays sur *Le Promeneur d'Oiseaux*. Ce ne sont pas toutes les coproductions qui ont ce soutien, *Honsfleur* n'est resté que trois jours sur les écrans chinois. Il va falloir effectivement qu'il y a une autre manière d'exploiter les films pour que nos coproductions puissent exister, parce que le marché chinois, par rapport à la présentation que faisait Sylvain sur la difficulté de faire exister les films dans les salles en Chine dans les années 2000 est toujours le même, nous sommes passé de 2000 à 24 000 écrans, mais qui passent peu nos coproductions.

**Damien PACCELLIERI** : En même temps, de manière très factuelle, est-ce que nous aussi ne devons-nous pas nous adapter à ce type marché qui sont *entertainment*, où les films ne sont que des blockbusters ? Comme *Lucy*, d'Europacorp ? Il y a un problème de visibilité et de légitimité, nous ne sommes pas reconnus comme faiseur de films à gros budgets.

**Isabelle GLACHANT** : Dans un premier temps, je dirais qu'il ne faut surtout pas s'adapter et faire ces films commerciaux uniquement destinés au marché national. Je ne pense pas que l'on soit les meilleurs pour faire ces films, là quand le plus grand succès box-office chinois est un remake d'un reality show

coréen tourné en une semaine, je pense que notre savoir-faire est assez limité. *Lucy*, on n'aurait pas pu le faire en coproduction, on n'aurait pas pu avoir une arme à la main, il n'y a pas de triades. Il faut passer la censure, quand vous faites une coproduction chinoise vous devez faire avec les éléments de censure. Le grand enjeu à venir va être les résultats du film de Jean-Jacques Annaud, dans du cinéma commercial avec un des grands réalisateurs que nous avons, il y a une attente des Chinois sur le potentiel à l'international, c'est leur objectif. C'est pour cela qu'ils vont chercher des réalisateurs français, bien évidemment, il ne faut pas que l'on fasse du cinéma d'auteur, mais je pense que les réalisateurs de films d'auteur doivent faire des grands films commerciaux. Les films d'auteur doivent pouvoir faire des entrées en Chine. La coproduction est difficile, compliquée, parce que la façon dont nous voyons la Chine n'est pas la façon dont il voit leur pays et inversement. Arriver à trouver dans un cadre de grande production commerciale, en respectant les codes de la censure et un film qui puisse être la Chine et la France, avec une réalité française. *Le Promeneur d'Oiseaux* a eu des difficultés à justifier la légitimité française du film sur le marché français, et trouver des partenaires français pour le financement. Le problème n'est pas toujours du côté français, mais nous n'allons pas changer notre public. On peut faire de la coproduction juste pour la Chine, mais après financièrement, on risque de se retrouver dans des coproductions officieuses, parce qu'officiellement on avait 20 ou 30 % du budget financé par la France ça va être compliqué.

**Sylvain BURSZTEJN** : Il ne faut pas se tromper, nous sommes un petit pays, nous avons un capital historique de réalisateurs, de techniciens, de salles d'art et d'essais absolument exceptionnels liés à notre histoire. Quand Europacorp réussit avec *Lucy* ou *Taken*, arrive à prendre pied en Chine ou aux États-Unis, c'est un extraordinaire succès économique, mais ce succès est d'abord individuel et ne correspond pas à ce qui est l'ADN du cinéma français. Par contre quand les studios américains ont tous dans les années 2000, voulu faire des filiales en Chine, Warner avait 51 % du réseau de salles en Chine, et envoyait des gens pour compter les entrées. Ils se sont fait virer, car il n'avait aucune possibilité, notre atout, c'est notre connaissance du cinéma, les monteurs des films Wang Chao sont français, notre atout indépendamment des co-productions qui nous permettent de pénétrer le marché chinois, c'est notre connaissance de cinéma. Si on a 5-6 % du marché chinois, il y aura 48 000 salles, ce sont des commerçants, il faut remplir les salles.

**Franck PRIOT** : Je suis tout à fait d'accord avec Sylvain, et signaler que d'une certaine manière nous avons deux groupes français qui pénètrent la Chine et le monde entier, en passant par l'international, car je suis d'accord avec Isabelle, on ne va faire des films de capes et d'épées chinois, ou des comédies romantiques chinoises, nous ne sommes pas équipés pour. Non seulement Europacorp, à travers des films qui utilisent des agréments classiques français, et Studio Canal, avec des films comme *Paddington*, qui est un énorme succès, commencent à être capable de faire des succès avec des films, non pas à 100 millions d'euros de budget, mais 30-40 millions, car c'est notre capacité d'investissement, et on garde le marché européen comme une recette sûre, le cinéma français est en train de progresser sur le marché international, dont l'ADN originel est de ne pas être destiné au marché français uniquement. Ces films-là iront dans les 50 % de part de marché des films étrangers du cinéma chinois. La France est un pays qui vit du tourisme, c'est 8 ou 9 % de notre PIB, nous avons un vrai enjeu, et le tourisme chinois sera l'un des plus importants au monde de mettre nos paysages, nos histoires, nos valeurs : le vin, la haute couture... Cela paraît très carte postale, mais c'est ce qui fait

l'identité d'un pays, certes il y a la perception à travers les images qui circulent et la perception d'un pays à travers les témoignages des gens qui le visitent. La présence de la France dans l'imaginaire chinois ne peut passer que par le désir des créateurs chinois de mettre des images, ou des acteurs français dans leurs films. Nous avons un gros enjeu ici aussi, et on revient toujours à cette espèce d'arrière-plan dans cette relation franco-chinoise unique. Nous sommes sur des enjeux économiques globaux en amont du cinéma, qui sont considérables, surtout pour un pays qui vit autant du tourisme et d'une manière générale, d'une espèce de valeur imaginaire ajoutée des produits que nous vendons : le luxe ou les Airbus sont des produits haut de gamme.

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Je trouve la discussion passionnante, car le bureaucrate que je suis cherche toujours une stratégie rationnelle, quand on me dit qu'elle est la stratégie du cinéma chinois en Chine, il faut trouver deux objectifs, trois actions et quatre plans d'actions. Ce qui est dit ici, c'est qu'il n'y en pas vraiment, mais c'est normal, la stratégie du cinéma français c'est d'être boulimique, c'est un cinéma qui aime le cinéma commercial, le cinéma d'auteur, c'est un cinéma qui a tous les publics. Grâce à l'opération 4 € pour les moins de 14 ans, nous avons eu 8 millions de jeunes supplémentaires dans nos salles, et nous avons des salles qui vivent grâce à nos plus de 60 ans. S'il y a bien un ADN du cinéma français, c'est celui de la boulimie, et bien appliquons-le à l'égard de la Chine en matière d'échanges artistiques et d'export. Je suis assez sensible à ce que disait Isabelle, le créneau de la coproduction franco-chinoise, c'est ce cinéma avec une histoire chinoise, un grand réalisateur français, c'est un beau cinéma à dimension commerciale en Chine et ailleurs, mais nous n'en ferons pas trois par an, donc il faut continuer à chercher des auteurs chinois, et il faut faire comme Luc Besson, avoir des stratégies internationales et qui s'adaptent au marché chinois. *Lucy* a été distribué en 3D en Chine, cela finit par faire 17 millions d'entrées pour les films français en Chine, c'est déjà bien. On est quand même le 3<sup>e</sup> pays après la Chine et les États-Unis.

**Damien PACCELLIERI** : Pour finir, comment voyez-vous l'avenir de la coproduction franco-chinoise ?

**Sylvain BURSZTEJN** : Je suis très limité, je n'ai pas la vision ni d'un bureaucrate, ni d'un vendeur, ni d'Unifrance, c'est mon métier, l'avenir c'est un metteur en scène, un beau sujet que je peux aider à créer et faire un beau film, donc c'est la rencontre, c'est-à-dire un réalisateur chinois avec son identité visuelle, sa particularité. Je vois la coproduction comme je l'ai toujours vu : amener au public des beaux films. Quand je me suis lancé, j'ai fait un film à Hong-Kong, j'étais absolument innocent et je ne savais pas à quoi je m'attendais, mais c'était beaucoup plus difficile qu'aujourd'hui. Il y a d'énormes difficultés, mais je me relancerais avec la même envie. Le marché français s'est recentré, nous n'avons plus de mal à refinancer les coproductions de films qui ne parlent pas français. Le problème d'un producteur français est lié que l'on est moins ouvert d'un point de vue coproduction, Arte s'est recentré sur la création et les créateurs français. On m'a accusé de prendre l'argent des cinéastes français pour les donner à des réalisateurs chinois. Canal + est dans une concurrence accrue avec Bein Sport, et a changé son panel de films, plus de genres pour satisfaire son public lié au football, ce n'est pas une stratégie liée au cinéma.

**Franck PRIOT** : Techniquement, la coproduction n'est pas un enjeu, toutes les formes de collaborations possibles, et spécialement s'il y a plus d'argent qui rentre en France, cela est mon enjeu,



je pense que les collaborations vont augmenter à toute vitesse, parce que ce marché, s'il aspire tous les réalisateurs hongkongais, français et coréens, c'est qu'il a désespérément besoin de monde. Je vois un futur toujours compliqué, mais en expansion pour les relations Franco-Chinoises, après pour moi la ligne de front est en France, on sait que les Chinois ont ce besoin de savoir-faire, pour que l'on prenne des parts de marché chinois, il faut que nous allions les rencontrer, les convaincre et de faire l'apprentissage de ce monde très différent.

**Isabelle GLACHANT** : Je dirais que la Chine a un besoin criant de films français, comme la France a besoin de films chinois, que l'on a besoin de se rencontrer, besoin de se connaître, s'il y a plus de coproductions, cela veut dire que l'on s'intéresse à l'autre, donc il y a vraiment besoin de coproductions. Cela permettra à un autre cinéma d'exister en Chine, cela voudra dire que le cinéma ira mieux en Chine. En tant que productrice, j'espère que je vais continuer à faire des films chinois avec la France.

**Pierre-Emmanuel LECERF** : Je terminerai sur une note positive, nous avons quand même des grands réalisateurs chinois, et la quasi-totalité ont eu un moment une collaboration avec la France, cela leur a permis d'aller dans les plus grands festivals, de connaître un autre public que le public chinois, et c'est un capital formidable pour notre culture. Pour que porte la France qui est la diversité culturelle, c'est une note très positive, nous sommes allés au-delà, avec cette coproduction officielle avec des pays éloignés sur le plan culturel et géographique, on arrive à faire vivre un accord de coproduction officiel très dynamique. Il faut aller au-delà et penser à la diffusion réciproque de nos cinématographies, et à créer le public de la cinéphilie de demain. Nous avons des enjeux qui sont identiques, qui est de faire vivre cette cinéphilie à travers l'exploitation, c'est ce à quoi on s'attache. La présidente du CNC a fait deux voyages extra européens cette année, et ils ont eu lieu en Chine, c'est pour dire à quel point le CNC y accorde une importance capitale. Il y a l'implication de nombreux organismes : UniFrance, FilmFrance, tous ces distributeurs qui vont dans les avions rencontrer leurs homologues, donc vive la coproduction, et vive la diffusion !

**Damien PACCELLIERI** : Cette première table ronde touche à sa fin, merci à tous nos intervenants pour leurs témoignages.

# TABLE RONDE 2 — TRAVAILLER ENSEMBLE : PRODUIRE AVEC LA CHINE

MERCREDI 4 FÉVRIER 2015 — MAISON DES CULTURES DU MONDE, PARIS

MODÉRATEUR : **Franck PRIOT**

## INTERVENANTS

**Olivier AKNIN**, producteur français – REBOOT FILMS, **Natacha DEVILLERS**, productrice française – LES PETITES LUMIÈRES/CHINABLUE FILMS, **Vincent ROGET**, producteur français — SAME PLAYER, **Carole SCOTTA**, productrice française — HAUT ET COURT, **Maïa TUBIANA**, productrice française – DARGAUD MEDIA/ELLIPSANIME, **Vincent WANG**, producteur français – HOUSE ON FIRE, **Xin WANG**, productrice chinoise – DRUNKEN DRAGON.

**Franck PRIOT** : Le thème de ce deuxième panel est « Produire avec la Chine », c'est-à-dire tous les intervenants qui vont me rejoindre sur la scène, ont en commun d'avoir eu une aventure chinoise et d'avoir produit un film en coproduction officielle ou officieuse. Ils sont tous basés en France, et ont tourné en Chine et en France, pour des films en Chine en chinois et en français. Nous n'avons jamais vu sur un plateau autant d'aventures chinoises si différentes les unes des autres, et j'attends beaucoup des éléments et des récurrences qui vont apparaître dans les descriptions de vos aventures, mais aussi les différences. À mes côtés, Olivier AKNIN, producteur de *À la Recherche de Rohmer*, de Wang Chao, mais aussi de *Fantasia*, que nous allons voir ce soir, du même réalisateur. Vincent ROUGET, le producteur d'un documentaire à l'affiche. Xin Wang qui est productrice, mais aussi actrice, et qui a coécrit et produit *L'Œil du Silence*, tourné sous le manteau par une équipe de techniciens français à Pékin. Vincent WANG, le plus parisien des Taïwanais, producteur *des Vagabonds de Pékin*. Maya TOUBIANA, de Dargaud Animation, vous avez plusieurs projets de longs-métrages que vous développez avec un groupe chinois, c'est une expérience assez unique de co-développement de propriété intellectuelle avec un partenaire chinois dès le départ, à destination du marché chinois. Carole SCOTTA, exploitante, distributrice, grande productrice qui va bientôt sortir, le 25 mars, *Voyage en Chine*, film français tourné en Chine, donc vous avez déjà idée de la diversité des aventures. Je vous propose de passer la parole à chacun des orateurs pour qu'ils présentent leurs aventures, ensuite nous discuterons entre nous de ce qui est apparu au fil des présentations ? Je suggère que tu commences Olivier, que tu parles de *Fantasia* et *À la Recherche de Rohmer*, car c'est un film franco-chinois, qui aura la double nationalité, tourné en France et en Chine, une expérience particulière, puisqu'il s'agit d'un

tournage d'un réalisateur chinois sur le sol français. Par ailleurs, tu es associé au film *Fantasia* que l'on voit ce soir, et je propose que l'on en voie la bande-annonce.

#### BANDE-ANNONCE *FANTASIA*

**Franck PRIOT** : Olivier, parle-nous d'*À la Recherche de Rohmer*, film qui a obtenu l'avance sur recettes, peux-tu situer le projet, nous donner le pitch avant de raconter tes aventures ?

**Olivier AKNIN** : Le projet d'*À la Recherche de Rohmer* partait d'une idée de Wang Chao, qui voulait rendre hommage à Rohmer, et c'est un hommage vraiment cinéphile, car il y a un personnage dans le film qui s'appelle Éric Rohmer, mais qui n'a rien avoir avec le réalisateur. C'est quelque chose qui venait plus d'une envie d'un réalisateur emblématique de la 6<sup>e</sup> génération, de rendre hommage au cinéma français, alors que le monde même se tourne vers la Chine. Il y avait cette démarche primordiale dans l'essence du projet. Wang Chao a été profondément touché par la mort de Rohmer, c'est un des cinéastes qu'il admirait le plus quand il a commencé à étudier le cinéma, il avait aussi d'adapter l'une de ses nouvelles, il y avait des thèmes similaires avec les œuvres de Rohmer. J'ai rencontré Wang Chao à Paris, il y a 3 ans, dans le cadre de Paris-Cinéma, il était venu en France, car il avait ce projet de Rohmer, qui devait se tourner en France et en français, il était venu à la recherche de financement et d'un partenaire français. Il est venu avec un scénario de 8 pages, c'est le scénario assez habituel en Chine, les producteurs en Chine n'ont pas l'habitude de lire, car ce sont des producteurs financiers, donc j'ai développé avec lui ce projet, nous avons amené cela jusqu'à 40 pages ce qui n'est pas énorme selon les critères français. Toute la chaîne de droits a été faite en France, j'ai été le premier partenaire à mettre de l'argent sur son projet, puis nous avons déposé les 40 pages à la commission de l'avance sur recettes, et nous avons été très surpris d'obtenir leur soutien. À partir de ce moment-là, tout s'annonçait sous les meilleurs auspices, on faisait un film sur Rohmer, le 1<sup>er</sup> distributeur qui vient en tête est les Films du Losange, car cela avait été fondé par Rohmer, la connexion s'est faite tout de suite, ils étaient hyper enthousiastes pour le projet. Cela nous rassurait sur la base du projet, tout se passait pour le mieux. Sur la base de ces premiers financements Wang Chao travaille aussi en Chine pour réunir des financements privés chinois, l'intérêt de la France faisait que ce projet devienne aussi important en Chine, nous avons réussi à obtenir un financier privé, prêt à faire un gros chèque tout de suite, mais il fallait tourner le film très rapidement. C'est là qu'est venu s'intercaler l'aventure de *Fantasia*, film entièrement tourné en Chine avec une équipe totalement chinoise qui s'est fait très rapidement de telle manière que je n'ai pas eu le temps de déposer le dossier pour l'Aide au cinéma du monde en France, le film s'est fait rapidement. Une fois que le tournage de *Fantasia* était terminé, Wang Chao est venu en France pour faire les repérages de Rohmer, à partir de là, les choses sont devenues plus compliquées, car je n'ai pas réussi à obtenir le soutien de télévision, on pense naturellement à Arte, mais cela ne s'est pas fait. Du fait de la structuration du projet, il n'y avait pas de possibilité d'obtenir le crédit d'impôt ni du soutien de la région. En parallèle, en Chine, pour réunir les financements nécessaires, il faut que le film ait une importance sur le marché, donc nous sommes allés chercher un casting très connu, donc très cher pour la Chine, mais que personne ne connaît dans le reste du monde. Ce qui fait que ma position en tant que producteur à l'initiative du projet s'est retrouvé diluée, et je suis passé en coproducteur minoritaire, donc j'ai eu un mauvais chiffre. Le film a été en péril pendant un moment, nous avons réussi grâce au casting de réunir un pool d'investisseurs

qui a permis au film de se faire. À la base, on devait 60 % français, aujourd'hui c'est plutôt inversé, mais c'est lié à une ingénierie financière. Ce sera un film de marché en Chine, alors qu'en France on est plus sur un positionnement film d'auteur, nous avons attaqué la post-production très vite pour pouvoir le présenter aux sélectionneurs de Cannes, mais cela restera une exploitation de films d'auteur festival, en Chine il y a plusieurs éléments qui font qu'il a un vrai potentiel : la star du film, l'imaginaire de la France dans le film, et vu la taille du marché, nous avons bon espoir que le film remonte de l'argent de ce côté-là, même si je ne peux pas participer aux remontées de recettes la Chine, étant un territoire très loin avec son propre système juridique, nous ne sommes pas partis sur un partage de recettes.

**Franck PRIOT** : Comment la collaboration avec ton homologue chinois, dans une culture et un pays différent, s'est-elle passée ?

**Olivier AKNIN** : Il y a un certain nombre de difficultés, il y a des producteurs financiers et des producteurs en charge de la fabrication, donc il est difficile de savoir qui est le bon interlocuteur, surtout que les premiers essaient de mettre de plus en plus les mains dans la fabrication. Cela s'est fait parfois dans la bonne humeur, et parfois dans la douleur, mais on y arrive.

**Franck PRIOT** : « On y arrive ». Merci Olivier. Vincent ROUGET, vous êtes le seul ici avec un film d'animation dans les salles, mais intégrant des prises de vues réelles, je vous propose de voir tout de suite la bande-annonce.

#### BANDE-ANNONCE

**Franck PRIOT** : Vous avez mélangé des images réelles de comédiens filmés en train de faire les mouvements dans des costumes, c'est mélangé avec des éléments de décors ajoutés, il y a des éléments 3D pour un résultat parfaitement homogène, ce qui est impressionnant, et vous avez un partenaire chinois qui est fondamental. Bien que ce soit fondé sur un grand classique de la littérature chinoise, nous pouvons imaginer que ce film ait été complètement français, qu'est-ce qui vous a amené à aller le faire en coproductions avec des chinois, et comment cela s'est-il passé ?

**Vincent ROUGET** : À l'origine, le traité n'existait pas, donc ce n'était pas motivé par l'idée de faire une coproduction avec la Chine. J'ai vu le premier film de Pascal Morély, qui était Corto Maltese, j'avais bien aimé, c'était un personnage fort et puissant, il est venu nous voir avec ce projet qui avait une technique d'animation un peu spécifique, un peu innovante, ce n'était pas de la motion capture, c'était de filmer sur fond vert l'intégralité du film, et de demander à des danseurs ou des mimes de faire venir toutes les actions du film. Nous avons conçu 300 ou 450 costumes, et avec un système de tracking, nous avons remplacé les têtes des comédiens par des têtes d'animation, donc la personnalité de Pascal et la nature de son projet nous ont intéressés à la base pour produire ce film hybride, entre le live et l'animation. Là-dessus est arrivée cette coproduction franco-chinoise, et nous avons été parmi les premiers en termes de coproduction : le sujet est fondé sur un livre fondateur de la littérature chinoise, Pascal avait fait une espèce de Genèse de cette histoire que l'on trouvait intéressante, et qui était un peu le pendant littéraire des *Misérables* ou des *Trois Mousquetaires* chez nous. On s'est dit qu'une coproduction serait intéressante : on va aller voir les Chinois pour adapter un de leurs classiques. Nous sommes entrés

dans la spirale assez séduisante de la Chine, où on compte pas mal de partenaires privés qui sont des partenaires financiers avant d'être des coproducteurs, cela ne minimise pas leur rôle, au contraire, le problème de l'animation c'est que l'on arrive à des budgets assez importants, ce qui a été long, c'est la découverte des financements chinois, beaucoup de rencontres, beaucoup de promesses et le plus difficile a été de trouver le bon partenaire, c'est-à-dire fiable. Nous avons signé un premier accord de coproduction, nous n'avons pas compris, il a été annulé un mois après, on n'a jamais eu ma vraie raison de tout cela. Cela a donc pris 2 ans et demi pour trouver le bon partenaire, qui a mis 25 % du budget du film, en contrepartie, elle avait l'exploitation des territoires chinois du film. Cela a été une expérience assez séduisante, nous n'avons pas du tout les mêmes repères qu'en France, il faut jouer le jeu du pays. Pour le film, nous n'avons pas fait qu'une coproduction financière, nous avons fait une partie du tournage dans les studios de China Film Group, et c'était une expérience, car nous n'avons pas la même façon de travailler. Les choses se font, donc il faut être assez souple en tempérament, ceci étant, j'étais accompagné par un français qui s'est improvisé directeur de production, car il parlait couramment chinois. Il y a beaucoup de relais, après il faut trouver les bonnes personnes, c'est toute une histoire. Ils accueillent peu de productions étrangères, donc il y avait une déficience du côté de la production exécutive, donc c'est nous qui l'avons créé, mais cela s'est fait dans un joyeux chaos mais sympathique.

**Franck PRIOT** : D'accord, nous notons que vous avez dû faire la formation de vos partenaires.

**Vincent ROUGET** : Pas de la formation, premièrement il y a un savoir-faire, je n'ai jamais vu autant de matériel d'une grande technologie que dans les studios de China Film Group, ils ont tout le matériel récent ! Ils ne sont pas totalement formés à tout ce matériel, car ils n'ont pas eu le temps. Une fois sur le tournage, j'ai vu un projecteur d'un autre temps, mais cela marche très bien à l'arrivée.

**Franck PRIOT** : Pour le marché chinois, comment va-t-il être vendu ?

**Vincent ROUGET** : On est sur une programmation de 2000 écrans, le film ne marche pas bien en France, sur l'international, cela se passe plutôt bien, il y a des signaux positifs. Sur la sortie chinoise, cela peut sortir sur beaucoup de copies et disparaître des salles très vite, ils font beaucoup de frais d'édition, ils sont en train de le positionner, mais je n'ai pas la main dessus.

**Franck PRIOT** : Très bien. Merci Vincent ROUGET pour ce premier témoignage. On va continuer avec Carole SCOTTA. Pour ton film *Voyage en Chine*, je propose que l'on commence par voir une bande-annonce, qui permettra de mieux situer.

## BANDE-ANNONCE

**Franck PRIOT** : *Voyage en Chine* de Zoltan Meyer, une histoire très touchante. Là aussi une histoire en Chine avec un personnage français, et des enjeux dramatiques et un récit. Pourtant le film n'est pas une coproduction, la question s'est-elle posée, était-ce nécessaire, est-ce que c'est une piste que vous avez évaluée ?

**Carole SCOTTA** : Pour replacer un peu le contexte, je n'avais pas particulièrement de stratégie pour tourner en Chine, mais c'est vraiment la rencontre avec le réalisateur qui m'a séduite en lisant une première version de son scénario. Nous avons commencé à chercher des financements en Chine, nous avons plutôt des bons retours, pour faire ce film, il fallait un partenaire chinois, donc j'ai commencé à rencontrer des gens, dont Isabelle Glachant qui m'a expliqué le principe de financement en Chine, puis j'ai eu la chance de participer à un voyage avec Unifrance pour rencontrer des partenaires chinois, et j'ai très vite compris que le marché chinois n'était pas preneur de notre film, où déjà, l'héroïne est une Française, donc pas une jeune star chinoise, très vite j'ai pris la décision de le financer comme un film français en cherchant et trouvant quelqu'un d'essentiel à la fabrication du film, qui est une Française qui vit à Shanghai, et qui a été notre productrice exécutive. Le tournage a ensuite débuté et s'est passé merveilleusement, mais d'une part Zoltan parle chinois, aime la Chine, la connaît bien et qui s'est entouré de personnes ayant envie de faire ce film le plus simplement possible. Le film parle d'une Chine que l'on oublie un peu aujourd'hui reliée à ses racines. Il y a une vraie cohésion d'équipe, les techniciens français étaient curieux de voir comment les techniciens chinois travaillaient et réciproquement, cela s'est fait très simplement. Assez rapidement, nous avons tourné 28 jours en Chine et une petite semaine en France, donc nous avons évacué la coproduction assez naturellement, car nous avons trouvé des financements français, le film est majoritairement français dans sa langue, et c'était du temps perdu de chercher des financements que l'on ne trouverait pas, aujourd'hui le film est montré à Berlin, au Marché du Film, nous allons essayer de le montrer en Chine, dans le cadre d'un festival, et on verra s'il peut intéresser des distributeurs. Je pense que l'on peut, au mieux, le montrer en festival et trouver un réseau de salle dans une distribution moins commerciale que celle qui se porte sur 2000 écrans.

**Franck PRIOT** : Merci, ce matin, Isabelle résumait le rapport d'appropriation du film par les techniciens, as-tu ressenti cela avec ton équipe chinoise ?

**Carole SCOTTA** : Je pense que le choix des membres de l'équipe en Chine, la singularité du projet par rapport à ce qu'ils font d'habitude de la personnalité de Zoltan, qui a cherché à unifier l'équipe, a fait qu'il y a eu un vrai élan collectif, et c'était le film de Zoltan, mais aussi celui de chacun. On s'y est pris en avance pour travailler avec certains techniciens, car ils travaillent beaucoup.

**Franck PRIOT** : Vous avez tourné loin de Pékin, donc il y a moins d'équipes quel est le rapport avec les autorités locales et régionales en termes de soutien logistique ?

**Carole SCOTTA** : J'ai essayé, j'ai tenté des échanges avec une ville, mais cela n'a pas marché. Par contre, nous avons eu un vrai accueil, lorsque nous sommes arrivés, ils étaient vraiment contents que l'on vienne tourner chez eux. La veille du tournage nous avons eu le droit à une cérémonie, qui était organisée par la ville, ils nous ont vraiment aidés dans le choix des décors. Il y a eu un accueil et une logistique : il y avait des policiers qui gardaient le plateau, c'était assez pratique et facile de tourner.

**Franck PRIOT** : Est-ce que cela t'a donné envie de retourner faire un film en Chine, ou avec la Chine ?

**Carole SCOTTA** : Bien sûr, mais après c'est une question de sujet, de réalisateurs, de rencontres. Dans

ce contexte-là, je suis consciente que c'était une expérience unique et je ne suis pas sûre que cela soit toujours aussi facile, et nous avons évité l'enfer de la coproduction, la recherche de financement qui peut mettre longtemps à aboutir, mais si le marché évolue un peu dans le sens des coproductions qui ont été évoquées ce matin, je pense que c'est tout à fait possible, mais oui, c'est une zone moins inconnue qu'avant le démarrage du film.

**Franck PRIOT** : Merci Carole. Xin Wang, je crois que 25 millions de Chinois ont regardé la série que tu as produite, et dans laquelle tu joues, mais tu as aussi coécrit et coproduit *L'Œil du Silence*, nous allons regarder tout de suite la bande-annonce.

BANDE-ANNONCE

**Marc PITON** : Quand avez-vous tourné ce film ?

**Xin WANG** : mai-juin 2013.

**Franck PRIOT** : Une équipe technique française, un réalisateur français et toi, qui est chinoise résidente française depuis longtemps. Vous faites le choix d'aller tourner là-bas, toi et le réalisateur parlez chinois, dès le départ, c'est un film qui ne peut que se tourner qu'en Chine. Peux-tu nous présenter ce projet ?

**Xin WANG** : Je pense que je ne peux pas parler du film sans parler de ce que j'ai vécu entre la France et la Chine. Nous avons eu l'idée du scénario avec le réalisateur en 2012, à l'époque je venais de retourner vivre en Chine à moitié, et c'était très difficile, j'ai vécu des choses tellement intenses et difficiles, je vivais comme une étrangère dans mon propre pays, et puis nous avons eu cette idée de scénario. En tant que productrice, j'ai réfléchi à comment financer ce film, car c'est un film chinois fort sur la société chinoise, il va se faire censurer, car le message est négatif. Le réalisateur est français, il n'est pas éligible aux aides du cinéma du monde, mais j'avais eu une envie de raconter une histoire avec une liberté totale qui m'appartient. J'ai convaincu une équipe française de faire cette aventure avec moi. Je connais les règles de coproduction très bien, je connais la censure chinoise par cœur, et je peux vous dire que c'est encore plus difficile qu'avant, car on ne peut plus montrer de cigarettes ni d'aventures extra-conjugales, après il y a des investisseurs chinois qui ont envie de soutenir des films indépendants. J'ai eu un coproducteur belge, mais je voulais une liberté totale, aucune contrainte pour pouvoir faire ce film à ma manière.

**Franck PRIOT** : Cette manière de tourner, en catimini à Pékin, car le film n'avait aucune autorisation de tourner en Chine, est-ce que c'est possible de le sortir en Chine ?

**Xin WANG** : En Chine, le seul moyen pour le sortir serait le web.

**Franck PRIOT** : Donc vous pensez que vous avez une chance d'avoir une diffusion sur des plateformes web, qui achèteraient le film ?

**Xin WANG** : Oui, mais dans deux trois jours, nous allons à Berlin, au Marché du Film pour le vendre, nous allons commencer la carrière du film avec les festivals, pour les salles, je n'ai aucun espoir.

**Franck PRIOT** : Nous n'avons pas conscience de ce qui pose problème aux autorités chinoises, quel est le cœur de ce qui leur pose problème, les scènes de sexe et de drogue, ou la vision assez noire des personnages sur la Chine de nos jours ?

**Xin WANG** : C'est plus le dernier point.

**Franck PRIOT** : En même temps, tu travailles avec la Chine, ta web-série est un carton, comment vois-tu le marché du cinéma chinois ? Qu'ont-ils envie de voir en salle ?

**Xin WANG** : C'est un marché de notoriété, la preuve des derniers mois au box-office, un écrivain célèbre en Chine, qui n'a jamais réalisé, et je trouve que ses films ne sont même pas du cinéma, ont fait des cartons, parce qu'il a une notoriété. Il peut faire n'importe quoi, des millions de gens viendront quand même, cela ne dépend pas de la qualité du film, c'est énormément de marketing. Je suis d'accord avec Carole, elle a fait un très bon choix, très vite, elle a fait son film sans partenaire chinois, parce que c'est un film qui ne va pas intéresser le public chinois, ils vont le censurer pour diminuer la qualité du film. Je suis très optimiste pour le marché chinois, parce que grâce à ce film, j'ai recommencé à aimer Pékin, car j'ai rencontré des gens qui aiment vraiment le cinéma. Juste après, j'ai commencé le tournage d'Ex-Models, qui n'a rien à voir avec *L'Œil du Silence*, c'est très commercial, dans un registre de comédie, car nous avons besoin de créer notre notoriété en Chine. Je suis très optimiste et opportuniste, parce que j'aime le fait de créer mon public, c'est difficile, car c'est une série qui se tourne dans beaucoup de lieux, notre but est de faire un long-métrage d'Ex-model, pour continuer avec la Chine, la web-série est un laboratoire pour le long-métrage. La Chine a besoin aussi de réalisateurs français, j'ai des demandes pour des chefs opérateurs français en permanence, ils ont envie de travailler avec la France, la coproduction n'est pas le seul moyen de travailler avec la Chine.

**Franck PRIOT** : Merci Xin Wang ! Maya TOUBIANA, votre aventure est assez différente, mais elle anticipe ou prolonge celles de vos camarades, puisque vous co-développez avec un partenaire chinois, qui ne vient pas du cinéma, des projets qui visent à faire naître des propriétés intellectuelles destinées au marché chinois. Nous sommes impressionnés d'apprendre que Dargaud Animation se lançait dans des projets avec un partenaire chinois.

**Maya TOUBIANA** : Je vais contextualiser un peu pour être plus précise dans les exemples. J'ai rejoint Média Participation il y a plus d'un an, mon métier est productrice et mon autre métier est de diriger les alvéoles audiovisuelles du groupe Média Participation, qui contient des éditeurs comme Dargaud, Dupuis, Fleurus, avec une volonté du groupe de partir dans une conquête qui peut être illustrer par Big is Beautiful, donc il y a derrière le groupe Média Participation, l'aventure Michelin, car nos actionnaires sont de culture Michelin, qui ont donc vécu à travers le pneu une aventure similaire. Il est très important, dans la patience de ma direction, par rapport à la patience qu'il faut pour s'installer dans un pays sur un marché où l'on est confronté en permanence au slow/fast : il y a des choses qui vont très vite, et d'autres où il faut apprendre à prendre son temps par rapport à notre impatience occidentale.



Nous sommes sur la partie audiovisuelle du groupe, nous avons six projets qui sont dimensionnés aux rencontres de partenaires que nous avons faites en Chine depuis un an. Pour revenir à un des projets que nous avons en cours, nous avons mis en place une CJV pour produire des pitches, du développement de long-métrage pour le marché chinois, mais avec l'objectif qui est d'être « validé » par les instances pour être acceptable dans les contenus que nous écrivons pour le marché chinois, mais avec aussi des opportunités internationales. On part d'un cahier des charges où l'on apprend à travailler ensemble. Je rebondis là-dessus, cela remet en question de manière très saine des habitudes de travail que nous pouvons avoir en France, pour avoir longtemps travaillé en coproduction sur des séries ou du long-métrage, je dirais qu'il y a une attitude française qui vient d'une histoire de sous-traitance avec la Chine. Un des grands changements que nous devons opérer dans l'animation est de changer d'attitude par rapport à ce qui était une collaboration très positive dans la sous-traitance, on est dans une collaboration à totale égalité de création, de financement, d'espoirs de revenus, d'investissement de contenu que nous développons. Nous ne sommes pas là pour faire de l'adaptation de contenus du groupe Media Participation, là, nous créons du contenu que nous écrivons à partir de scratch et que nous désignons à partir de Scratch. C'est simple de dire que l'on cofinance, mais dans cette joint-venture, une fois que l'on a mis en place les statuts, que l'on a défini les parts d'investissements pour créer des pitches, ils se sont tournés vers nous pour dire : « Qu'est-ce que l'on fait ? », il y avait une attente à ce que nous proposons ce que l'on allait faire. Il faut constamment être dans une prise de décision, pas seulement en termes de contenus et d'écriture : pitch, scénario, storyboard, donc écriture graphique. Nous sommes des créateurs de valeurs de droits qui puissent être exploités en Chine et à l'international, donc il faut être ouvert en permanence.

**Franck PRIOT** : Merci pour cette explication très claire. Vincent, tu viens de terminer *les Vagabonds de Pékin*, peux-tu nous expliquer comment est venu ce projet, et comment cela s'est-il passé ?

**Vincent WANG** : Pour placer un peu le contexte, après avoir travaillé avec un auteur taïwanais, j'ai décidé de rentrer en France, à Paris, pour continuer l'aventure de la production en créant ma propre structure. Parmi les différents projets que j'avais, j'ai rencontré un jeune réalisateur chinois qui a fait ses études à Paris, puis qui est rentré à Pékin et qui a été comme Xin, très choqué par la transformation de la ville. Il avait donc envie de raconter une histoire personnelle, il est venu me voir et on s'est rendu compte que nous avions déjà travaillé sur un film ensemble ; il m'a raconté son histoire personnelle et son film, cela m'a énormément touché. Nous avons décidé de travailler et développer ensemble ce projet-là, c'était une aventure assez longue, c'était son premier long-métrage, il n'a pas eu de courts-métrages primés à Cannes ou à Clermont. Nous avons réfléchi à comment faire connaître ce projet-là, donc début 2011 nous avons présenté le projet à Cinémar, l'idée était de faire ce film là en Europe, par rapport au sujet, puisqu'il s'agit d'un regard sur la transformation de la société chinoise d'aujourd'hui, surtout à Pékin, où les habitants eux-mêmes ne s'y retrouvent plus avec l'arrivée des migrants venus de toutes les provinces. C'est donc un sujet assez compliqué pour pouvoir le faire financer en Chine même sans connaître les critères de censure. Nous avons eu la chance d'avoir un prix à Torino Film Lab, le film a également pris à Sundance Film Lab, cela commençait à devenir sérieux et je me suis demandé comment fabriquer ce film : le faire dans la clandestinité, ou pas ? Je prends mon billet d'avion, je pars en Chine au Festival de Pékin, je rencontre différents producteurs chinois, des investisseurs. On me disait qu'il faudrait faire une histoire un peu plus vendeuse avec des stars du moment, une love story, il

fallait que l'on retransforme le scénario. Je ne me voyais pas du tout me lancer dans une love story chinoise avec un sujet pareil, donc j'essayais de rencontrer des gens de l'équipe, car si on tournait à l'arrache, il fallait que je trouve les techniciens prêts à se lancer dans l'aventure. Un jour, je reçois un mail d'une jeune chinoise qui rentrait d'Oxford et qui voulait se lancer dans la production de cinéma, elle avait un scénario et elle voulait travailler avec moi. Je lis le synopsis, il s'agit du milieu aisé pékinois, je ne savais pas si cela allait intéresser le public européen. Mais elle a tellement insisté pour que l'on se rencontre, je lui ai présenté notre scénario, et c'est comme cela que l'on a coproduit ce film ensemble, grâce à elle. Elle a soumis le scénario à Tienjing, où il est plus facile que de passer par Pékin, car il y a trop de monde, le tournage est désormais terminé et toute la post production se fait en France.

**Franck PRIOT :** Merci Vincent ! Il y a un mot qui est revenu, c'est le slow/fast : des choses qui vont très vite et des choses qui vont très lentement. Est-ce que quelqu'un veut réagir ?

**Vincent ROUGET :** Nous avons tous des projets culturels très forts, on est sur un marché en expansion c'est très violent, nous arrivons à une demande de leur part, nous attendons de notre côté une demande de leur part, on propose des sujets, mais on n'est pas totalement en adéquation avec leurs besoins, qui sont très tournés vers l'entertainment. C'est un public en devenir, c'est réjouissant, car il y a sûrement de la place pour d'autres cinémas. Il faut y aller par force de propositions, mais il faut être lucide et proposer ce qui correspond à leur marché, qu'eux-mêmes ne maîtrisent pas totalement qui va très vite.

**Franck PRIOT :** C'est ce que l'on ressent sur des projets que l'on développe avec des partenaires potentiels. Clairement, il y a une partie où le cinéma est considéré comme un produit d'investissement, donc on est sans une logique d'investissement, tout doit aller très vite, en même temps, il y a la fabrication qu'ils n'ont pas prise en considération de la même manière qu'on la conçoit ici. Nous avons cette espèce de différence liée au financement : en France, c'est plus lent par rapport à l'argent frais qui peut arriver très vite. Nous avons cette double vitesse qui n'est pas facile à maîtriser, mais je pense que l'on va arriver à un équilibre sur la manière de fabriquer un film et je pense qu'il peut y avoir une grande diversité dans le cinéma de chinois.

**Olivier AKNIN :** Je ne connaissais pas cette expression, je l'aime beaucoup, j'en utilisais une autre : le last minute, c'est-à-dire que l'on va commencer à se préoccuper, à trouver des solutions aux problèmes qui se posent quand nous avons plus le choix. Un des premiers que j'ai appris en mandarin c'est : « On va y arriver ».

**Xin WANG :** Si je n'étais pas comédienne je ne produirais que les films d'animation, il y a beaucoup moins de contraintes avec les stars chinoises.

**Franck PRIOT :** Ce que tu veux dire c'est que le marché chinois est un marché pour lequel les stars sont très importantes et très chères. Nous avons le temps de prendre quelques questions de la salle.

**PUBLIC 1 :** Bonjour, Paul BLANCHARD, assistant de production, je voulais demander ce qu'apportait

Taiwan à la Chine.

**Vincent WANG** : Sur Taiwan, il y a les acteurs qui sont très connus en Chine, justement, il y a une réputation sur les acteurs taiwanais qui sont qu'ils sont connus et moins chers que les acteurs chinois. Il y a une culture de la romance à Taiwan, qui influe sur la Chine depuis longtemps.

**PUBLIC 2** : Bonjour, je suis producteur et distributeur, nous n'avons pas évoqué l'aspect financier, quels sont vos budgets de vos montages financiers ?

**Franck PRIOT** : Chacun peut donner une idée du budget du film, j'ai peur que nous n'ayons pas le temps d'évoquer le détail du montage financier de chaque film.

**Olivier AKNIN** : Pour le budget pour Rohmer, au début, nous étions sur un projet à 1 million, avec le salaire de la star, on est monté à 2,5 et on va se situer légèrement au-dessous de 2 millions, et sur *Fantasia*, on était à moins d'un million.

**Vincent ROUGET** : On est sur un équilibre de 80-20 avec la Chine, sur un budget qui va finir à 10 millions, le film est coproduit entre la France, la Chine, la Belgique et le Luxembourg principalement, les partenaires français sont France 2 et Canal +.

**Xin WANG** : C'était un budget de 400 000 euros, dont 70 % en contrat de participation.

**Vincent WANG** : Sur *Les Vagabonds de Pékin*, 500 000 euros, avec 30 % venus de Chine.

**Maya TOUBIANA** : Pour le type de film que l'on vise, je vais parler d'une fourchette, on est entre 3 et 8 millions d'euros.

**Carole SCOTTA** : On est à 2,5 millions d'euros, pour *Voyage en Chine*, avec aucun financement chinois. Nos partenaires français étaient France 3 et Canal, mais aussi des SOFICAS.

**PUBLIC 3** : Bonjour, je suis journaliste au Chinese Film Market, j'ai une question sur les coûts du marché chinois qui sont bien différents des coûts français, comment vous arrivez à les équilibrer ?

**Franck PRIOT** : Carole, la différence de coûts, sachant que chaque film a ses spécificités incompressibles. Est-ce que tu as eu intuitivement une idée de la différence des coûts de production ?

**Carole SCOTTA** : Le casting, y compris des petits rôles, est très cher, car ils tournent énormément, le coût c'est aussi le temps, les journées de tournage sont plus longues en Chine qu'en France, de ce point de vue-là, cela coûte moins cher, car nous arrivons à faire des journées plus longues, ce sont des journées de 12 ou 15 heures. Les locations de décors étaient assez chères, notamment à Shanghai, beaucoup de choses m'ont semblé plus chères que ce que j'imaginai. Si on fait un film de manière assez classique, c'est assez cher, le coût de la vie aussi.

**Franck PRIOT** : Nous allons en rester là.

**Anne BOURGEOIS** : Merci à tous nos intervenants, et à Franck d'avoir modéré cette table ronde.

# TABLE RONDE 3 — RETOURS D'EXPÉRIENCE DE TECHNICIENS FRANÇAIS ET CHINOIS : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES

MERCREDI 4 FÉVRIER 2015 — MAISON DES CULTURES DU MONDE, PARIS

MODÉRATEUR : **Franck PRIOT**

## INTERVENANTS

**Wang CHAO**, réalisateur chinois, **Philippe MUYL**, réalisateur chinois, **Quan RONGZHE**, chef décorateur chinois, **Ming SUN**, chef opérateur chinois, **Bernard LORAIN**, directeur de production français, **Matthieu DE LA MORTIÈRE**, assistant-réalisateur français.

**Anne BOURGEOIS** : Je voudrais que l'on applaudisse monsieur Wang CHAO, venu de Pékin qui est note invité d'honneur, et nous organisons ce soir, au Grand Action, une master class autour de son œuvre, et nous projetterons *Fantasia*. Merci beaucoup Monsieur Wang CHAO d'être venu à Paris à L'Industrie du Rêve. Il est accompagné par Monsieur KWAN son chef décorateur, qui a notamment travaillé sur *Le Dernier Loup*, de Jean-Jacques Annaud, merci aussi d'être venu. Monsieur Ming SUN, qui est le chef opérateur chinois de Philippe MUYL, sur *Le Promeneur d'Oiseau*. Monsieur Philippe MUYL, que vous connaissez tous, et qui nous a fait ce merveilleux film. Monsieur Bernard LORIN, qui a travaillé aussi sur ces histoires de coproduction, et Matthieu DE LA MORTIÈRE, qui est assistant-réalisateur, et qui nous relatera son expérience. Enfin notre modérateur, Franck PRIOT de Film France que je salue. Je vous souhaite un bon après-midi au nom de l'Industrie du Rêve.

**Franck PRIOT** : Merci Anne. D'une certaine manière, la table ronde à laquelle vous allez assister a déjà eu lieu. Nous retenons une expérience avec des gens qui étaient déjà là lors de la première tentative : Monsieur Wang CHAO était déjà là, Ming SUN aussi, une table ronde que nous avons faite : « Créons ensemble », que Film France avait organisé au Festival de Pékin en avril, c'était passionnant, on avait adoré les interventions des uns et des autres. On était parti déjà sur le principe d'avoir un Français et un Chinois quand c'était possible, témoignant en binôme de leur travail commun. Cela avait tellement

bien marché, que quand l'équipe de l'Industrie du Rêve a commencé à venir vers nous pour savoir ce que l'on pourrait faire avec la Chine, on leur a proposé de retenter l'expérience, et contre toute attente ce sont les trois mêmes Chinois qui sont là, et ce sont les Français qui ont changé. La dernière fois, c'était Jean-Jacques Annaud qui était là, mais en ce moment il est occupé à sortir *Le Dernier Loup* en Chine. Je suis très heureux de refaire cette formule, ce panel qui trouve totalement sa place dans cette journée conçue par l'Industrie du Rêve. L'idée est d'être très concret, d'avoir des retours vraiment du plateau que chacun témoigne. Nous n'allons pas parler de financement ni de censure, ce n'est pas le but premier, le but est le retour de gens qui ont été ensemble sur des plateaux. À tout seigneur, tout honneur, je voudrais poser à Wang CHAO la même question qu'en avril dernier. Monsieur Wang CHAO est venu tourner deux semaines en France, pour *À la Recherche de Rohmer*, avec une équipe, en bonne partie française, avec une star chinoise, mais une grande chef opératrice française : Caroline Champetier. C'est le seul de l'équipe à témoigner, je voudrais savoir ce qui vous a surpris, ce qui a été difficile pour vous dans cette expérience d'être sur un plateau de tournage avec une équipe française, en France, avec ses propres règles et habitudes.

**Wang CHAO :** Pour ce film, *À la Recherche de Rohmer*, c'est un peu différent dans sa conception, je n'ai fait que la post-production en France. J'ai tourné en tout deux semaines en France, et il n'y avait que des Français dans l'équipe technique. Pour moi, c'est une nouvelle façon d'opérer, puisque l'équipe, étant totalement française. La façon de travailler était complètement nouvelle et très agréable, par exemple, le midi je pouvais déjeuner avec une plage horaire plus longue qu'en Chine. Une fois, il y a même eu trois plats de servis pendant le même déjeuner. Autre avantage, chaque semaine, nous avons un jour de repos, alors qu'en Chine il n'y en a pas. Je suis très heureux d'avoir travaillé avec Caroline Champetier, et je n'avais pas encore eu l'occasion de travailler avec une femme à ce poste. En lisant des documents au préalable à son sujet, je me suis rendu compte qu'elle avait un caractère affirmé. Elle avait déjà travaillé avec une réalisatrice japonaise, donc elle était connue des réalisateurs asiatiques. Lors de notre collaboration, c'était intéressant, car chaque jour, on se prenait la tête, mais le soir, le dîner venu, on se réconciliait. Elle avait déjà beaucoup travaillé pour Godard, et pour le film *Des Hommes et des Dieux*, donc j'aimais son travail avant de la rencontrer. J'ai pu me rendre compte de cette passion et de cette conception du cinéma à la française à travers cette collaboration avec Caroline. Cette passion vient de l'avant-garde de la Nouvelle-Vague.

**Franck PRIOT :** Est-ce qu'il y a une manière dont s'organise un plateau, une équipe technique qui ont parfois déclenché des frustrations, ou des choses à comprendre et à accepter ?

**Wang CHAO :** De ce côté c'était très confortable et agréable, il n'y avait rien à redire. La particularité en Chine, sur les tournages, c'est qu'il n'y a pas d'horaires, donc on peut faire des heures supplémentaires continuellement. Ici, c'est beaucoup plus réglementé, si on veut ajouter des heures de travail, il faut en parler avant et négocier. Il y a un petit inconvénient de cinéma d'art et essai, parfois j'ai une inspiration qui me vient et je voudrais réaliser une scène supplémentaire, mais ce n'est pas possible. De manière humoristique, ça allait, car je pouvais ajuster mon scénario, je l'ai moi-même écrit, mais je me mets à la place d'un autre réalisateur, cela aurait peut-être été difficile de travailler dans ces conditions-là. Mon impression globale est que le travail de ses équipes françaises est remarquable, et d'une grande efficacité par rapport aux équipes chinoises. Ce que je trouve

remarquable, est que chaque technicien et collaborateur est très autonome, pas besoin de donner beaucoup d'informations. Quand il y a des soucis qui arrivent, les différents techniciens s'organisent entre eux pour dépasser ces obstacles. En Chine, la particularité des réalisateurs est qu'ils sont des sortes de dictateurs, donc tout ce qu'ils disent doit être exécuté. La solution idéale serait que chaque technicien français fasse des heures supplémentaires en fonction de l'inspiration du réalisateur.

**Franck PRIOT :** Merci Wang CHAO, merci Julie SIMON pour cette traduction, je propose que l'on passe à la paire qui se connaît bien, Ming SUN et Philippe MUYL, mais je vous propose d'abord de voir un extrait du film. J'ai choisi un extrait qui se passe en Chine, mais aussi en France, car vous avez eu un court tournage en France.

#### BANDE-ANNONCE

**Franck PRIOT :** Même question à vous deux. C'est la première fois que vous travaillez avec un réalisateur français, pour l'un, un chef opérateur pour l'autre. De quoi aviez-vous le plus peur avant d'envisager cette collaboration ?

**Philippe MUYL :** Je voudrais déjà dire qu'il y a une grande différence entre l'expérience de Wang CHAO et la mienne. À talent égal, j'ai eu un chef opérateur au caractère en or. Tu disais que nous n'allons pas parler de financement, c'est difficile de parler de cinéma sans parler de financement. Ce qu'a dit Wang CHAO sur la différence de travail entre les équipes françaises et les équipes chinoises était bien dépeinte. C'était une expérience d'adaptation, à la découverte de la Chine et de l'argent chinois sans argent français, enfin, le seul argent français vient du coproducteur français et c'est son argent personnel, je le dis parce que l'on met beaucoup en avant la coproduction franco-chinoise. Je le dis parce que ceux qui nous ont aidés sont Unifrance, pour la promotion du film au moment des Oscars. J'ai rencontré Ming SUN et plusieurs chefs opérateurs chinois, mais j'ai jeté mon dévolu sur lui, après avoir vu deux de ses films, et nous nous sommes formidablement bien entendus. Je parle très peu le mandarin, il ne parle pas français et anglais, mais ce n'est pas grave, on arrive parfaitement à se comprendre, avec un chef opérateur, une fois que l'on est d'accord sur la nature du travail, le style de l'image, que l'on veut avoir cela fonctionne. Il y a une sorte d'universalité de fonctionnement dans le cinéma, car nous faisons tous les films de la même façon. En tant qu'occidentaux, nous ne sommes pas habitués à ce rythme-là, mais c'est aussi à nous, personne ne m'a obligé de faire un film en Chine, c'était à moi de m'adapter, ce que j'ai fait avec plaisir, car cela m'a procuré une expérience professionnelle et humaine formidable, et j'ai juste fait venir deux ou trois techniciens français, mon ingénieur du son avec qui je fais tous mes films, et qui est venu avec son perchman. Je lui ai dit de venir, je l'ai prévenue que ce n'était pas la France, et qu'il fallait oublier toutes ses habitudes françaises, et cela s'est très bien passé.

**Franck PRIOT :** Concrètement, avec Ming SUN, puisque vous n'aviez pas de langue en commun, au-delà des efforts des traducteurs, comment avez-vous procédé en termes de références visuelles ? Tu lui as montré des films, des peintures, aviez-vous des références visuelles communes qui vous permettent de communiquer ?

**Philippe MUYL** : C'est comme la cuisine, il m'aurait donné un plat chinois, je l'aurais goûté et j'aurais trouvé cela bon et inversement. Nous avons regardé chacun les films que nous avons faits avant, et il fallait se jeter dans l'aventure, dans ce film j'ai eu beaucoup de chance, j'ai eu ma chance de l'avoir lui, son équipe et des acteurs formidables.

**Franck PRIOT** : Ming SUN, Philippe nous disait que chacun avait regardé les films de l'autre. Qu'est-ce qui vous a frappé dans les films français tournés en France de Philippe ?

**Ming SUN** : J'avais déjà vu ses œuvres précédentes, et j'avais beaucoup apprécié les images et le côté touchant de l'histoire, et je le remercie tout particulièrement de m'avoir choisi dans son équipe. Selon moi, le cinéma est une réalisation qui est la même aux quatre coins du monde, donc il n'y a pas vraiment de difficulté selon moi. La particularité en Chine de nos jours est que les techniciens ont développé des compétences de qualité variées, à des niveaux différents, étant donné qu'il y a une forte demande, donc maintenant il y a beaucoup plus de gens sur le marché. Actuellement, il y a énormément de séries télévisées en Chine qui se tournent et à tourner, donc il y a de plus en plus de techniciens qui travaillent sur ces séries-là, du coup, il y a une baisse qualitative. Malgré cette particularité du marché du travail des techniciens chinois, pour ce qui est de la coproduction franco-chinoise, il suffit de bien choisir les techniciens et les artistes qui travaillent sur le projet, et naturellement, la collaboration dans le cadre de la coproduction se fera relativement bien.

**Franck PRIOT** : Chacun des deux, vous avez déjà fait des films. Est-ce qu'intuitivement vous pensiez naturellement à utiliser le même matériel, le même éclairage pour arriver au même résultat ?

**Philippe MUYL** : Je ne suis pas très technicien, ce qui m'importe le plus peut-être, c'est quel type de caméra nous allons utiliser. Je voudrais juste dire une petite blague : je suis allé en Chine, j'ai fait venir mon ingénieur du son et son perchman, nous étions trois-quatre français de mon âge, et Ming SUN m'a dit : « Je ne comprends pas pourquoi les techniciens et cinéastes français sont si vieux. »

**Ming SUN** : Selon moi, c'est dû au fait qu'il y a une longue tradition et une bonne formation des réalisateurs en France et des artistes en général, ce qui fait qu'ils peuvent perdurer assez longtemps et travailler sur leurs projets. J'admire également beaucoup la capacité encore à travailler sa bonne santé pour continuer à faire les bons choix, j'espère suivre le même chemin. Philippe a emmené son ingénieur du son et son perchman en Chine avec lui, et j'étais très étonné que seulement deux personnes fassent l'équivalent du travail de quatre personnes en Chine. Pour la partie image, en revanche, cela aurait pu être perfectible, mais étant donné que la durée du tournage a été réduite en raison du financement, nous avons une marge de progression pour l'image. Pour le premier mois de tournage, nous n'avons tourné que quinze jours. Un conseil que je pourrais donner pour le réalisateur, ce serait de ne pas se disperser, se concentrer sur son travail quand, de son côté le chef opérateur et puis l'ingénieur du son s'organisent aussi. Je ne m'y connais pas trop en termes de financement, je ne sais pas comment cela se passe en France quand il y a des problèmes d'argent. Quand un responsable de l'équipe m'a dit que l'on allait manquer d'argent pour le tournage, de lui ai demandé : « Est-ce que l'on pourrait résoudre cela ? ». J'ai répondu qu'il fallait tourner toutes les séquences que l'on pouvait tourner et que l'on verrait par la suite.



**Franck PRIOT** : C'est difficile pour nous de se rendre compte que pour un jeune chef opérateur talentueux comme Ming SUN, de quels cinéastes français connaît-il déjà le travail, est-ce qu'il y a des chefs opérateurs français dont il suivait le travail ? Quelles sont ces références françaises en cinéma ?

**Ming SUN** : J'aime beaucoup la photographie de Balzac, et la petite tailleuse chinoise produit par Bernard LORAIN, j'ai aussi comme référence L'Odeur de la Papaye Verte, le travail de Philippe MUYL comme Le Papillon, et les anciens films de Luc Besson.

**Franck PRIOT** : Philippe, si tu refaisais un film en Chine, est-ce que tu reprendrais les mêmes décisions ?

**Philippe MUYL** : Non, cela a bien marché comme ça, c'était sympathique de mélanger les gens, parce que chacun apprend de l'autre et je trouve cela très bien. La seule chose que je changerais si j'avais un nouveau projet chinois ce serait l'argent, j'en aurais plus.

**Franck PRIOT** : Merci à tous les deux. Je vais vous redonner la parole, mais avant, je voudrais que l'on passe à un autre projet, *Le Dernier Loup*, d'après un roman chinois, peut-être avant de vous donner la parole Matthieu et Quan RONGZHE, nous allons regarder une longue bande — annonce du film de Jean-Jacques Annaud, qui est actuellement en train de le promouvoir en Chine, ce qui explique son absence.

#### BANDE-ANNONCE

**Franck PRIOT** : Nous avons avec nous, pour nous raconter leurs expériences communes, Matthieu de la Mortière et Quan RONGZHE, le chef décorateur du film. Jean-Jacques Annaud a dit que vous deviez être son chef décorateur, ma première question sera pour Quan RONGZHE. La question peut sembler naïve, mais pour vous, quand vous entendez parler pour la première fois du projet, que saviez-vous de Jean-Jacques Annaud ?

**Quan RONGZHE** : Je suis très heureux et honoré d'avoir travaillé avec Jean-Jacques Annaud, quand j'étais à l'école en 1985, déjà, je connaissais ce réalisateur. J'avais déjà vu *Le Nom de la rose* et *l'Amant*, j'avais été très ému par ces films à l'époque, particulièrement *Le Nom de la Rose*, tourné en 1987, par son atmosphère et sa décoration. À l'époque j'avais le pressentiment de pouvoir travailler par la suite avec Jean-Jacques Annaud, que j'admirais beaucoup. Jean-Jacques Annaud a tenté de me contacter fin 2012, mais j'étais allé en Mongolie intérieure pour la construction des décors fin 2011, là-bas j'ai rendu visite à un collectionneur de meubles, j'ai eu l'idée d'utiliser tout ce mobilier et ces accessoires pour le film. Ensuite, j'ai rédigé un livre sur le film, dans ce livre j'ai fait une analyse d'un film de Jean-Jacques Annaud, et un an plus tard, par hasard, il m'a contacté. À l'époque, Jean-Jacques Annaud et son producteur m'ont rendu visite, Jean-Jacques Annaud, qui est très difficile dans son choix, avait déjà vu plusieurs chefs décorateurs, il n'a pas dit grand-chose, mais il m'a choisi. L'expérience était très intéressante au cours de cette coproduction franco-chinoise. J'ai été très honoré de travailler avec des techniciens talentueux, comme Matthieu ici présent, mais aussi le directeur de la photographie et le directeur des effets spéciaux. Je trouve que Jean-Jacques Annaud a fait de très bons choix en termes de

techniciens, et que l'équipe était de très haut niveau, ce qui contribue à une excellente qualité de l'œuvre globale. Globalement, il n'y a pas eu de soucis majeurs sur le tournage du Dernier Loup, de temps en temps il y avait des disputes entre le producteur et des techniciens.

**Franck PRIOT** : Est-ce que vous nous en dire plus là-dessus ?

**Quan RONGZHE** : Maintenant, je suis très amis avec Matthieu, mais au départ, lors de notre collaboration, je ne comprenais pas pourquoi il supervisait beaucoup mon travail et s'occupait de ce que je faisais, mais j'ai compris que c'était votre manière de procéder, donc je me suis un peu fâché. J'ai fait mon plan de travail et je lui ai balancé sur la table pour lui dire que je n'avais pas envie de lui parler, qu'il n'avait qu'à regarder le plan de travail. Maintenant, je me rends compte que ce n'était pas ce problème-là, mais plutôt le fait que je ne connaissais pas la méthode de travail française et cela conduit à des petites altercations.

**Franck PRIOT** : Matthieu, parlons de différences de méthodologie de travail, quelles étaient les différences ou les approches qui pouvaient déclencher des énervements réciproques ?

**Matthieu DE LA MORTIÈRE** : J'ai une capacité à oublier, donc je ne me souviens pas que l'on ait eu de graves prises de bec, peut-être est-ce lié à la façon de travailler en complicité avec le réalisateur. La difficulté que j'avais surtout, c'est que l'on m'écoute. Souvent on écoute le réalisateur, mais on écoute peu l'assistant, car ce n'est pas forcément lui qui a la parole, et par moment j'ai dit à Jean-Jacques Annaud : « Il faut que tu dises que cela serait bien de faire comme ceci, ou comme cela. », quand je n'arrivais pas à aller au bout, il y a eu quelques points d'accroches. Quan a très vite compris que l'on était là pour travailler ensemble, le fait aussi de ne pas avoir la possibilité d'avoir un tête à tête, tous les deux, nous passions toujours par l'intermédiaire d'un traducteur, cela empêche une complicité, il y avait une barrière de la langue, mais il faut aller au-delà de cela.

**Franck PRIOT** : La figure du réalisateur peut aller à l'encontre de l'autorité dont bénéficieraient les chefs de poste ? Il faut que le réalisateur réaffirme l'autorité des chefs de poste ? Tout à l'heure, nous avons dit que deux ingénieurs du son français faisaient le travail de quatre ingénieurs du son en Chine, est-ce qu'au-delà du nombre de gens, dans l'organisation, il y a des choses très différentes, comme la hiérarchie entre les départements, qu'est-ce qu'un premier assistant français peut dire de l'organisation d'un tournage en Chine ?

**Matthieu DE LA MORTIÈRE** : On arrive toujours à s'organiser, nous faisons ce métier pour nous adapter des situations et éviter la routine. Une des difficultés a été de gérer le plateau, on était entre 400 et 450 sur le plateau, dont huit Français. Ce qui est sûr, c'est que lorsque l'on fait une scène dans une yourte, cela devient compliqué, mais comme il s'agissait d'un film en extérieur, c'était plus simple à gérer, mais en même temps, il y avait des animaux, finalement cela a été une collaboration enrichissante pour nous tous. Je dois dire que cela a été agréable de travailler avec Quan, je ne me souviens pas que l'on ait eu de graves disputes, mais nous avons avancé ensemble, il a vu surtout que l'on avait un objectif : montrer ce qui avait écrit dans le texte.

**Franck PRIOT** : Le premier assistant s'occupe notamment du plan de travail, donc nous avons compris que l'on n'avait pas la même amplitude horaire dans les deux pays, finalement c'est une aubaine d'avoir plus d'heures pour une équipe française, ou cela pose d'autres problèmes ?

**Matthieu DE LA MORTIÈRE** : Sur ce film, nous avons fait des semaines de cinq jours, bizarrement, c'était un choix de tournage, donc sûrement très agréable pour l'équipe chinoise. C'était des semaines de cinq jours qui étaient des semaines de sept, parce que la préparation ne s'arrêtait jamais si on ne tournait pas, on fait des réunions et si on ne fait pas de réunions, on fait des repérages. Il y a toujours quelque chose à faire, il n'y avait pas un jour qui était off, donc c'était sept jours sur sept, mais sur le tournage, on était sur une base classique qui permettait aussi de rebondir, car on était beaucoup dans le fait de pouvoir s'adapter et rebondir sur les décors que Quan trouvait en fonction des saisons, et ces week-ends-là, chargés de réunion, nous ont permis de préparer tout cela.

**Franck PRIOT** : Pour quantifier, jusqu'à quelle distance les décors peuvent-ils être les uns des autres ?

**Matthieu DE LA MORTIÈRE** : On avait sur ce tournage trois lieux différents, on était tenu par les loups, il fallait les tenir dans des bases qui étaient des vrais camps fortifiés avec des grillages, c'était des constructions pour le film, donc nous avons trois lieux de tournage qui nous ont permis de tourner dans tous ces différents lieux, et qui nous ont permis de tourner dans chacun de ses lieux. Il y a une base à Pékin, à Newtown et à Base Mountain. C'était nos points de repère sur lesquels nous avons pu organiser tous nos décors qui étaient après à une portée de fusil des hébergements.

**Franck PRIOT** : Venons-en au dernier homme dans l'histoire, monsieur Bernard LORAIN, nous avons déjà fait un teasing pour préparer votre arrivée sur scène, puisque vous aviez travaillé avec Daeng-Sin-Ji, dont vous essayer de produire, côté français son dernier film *Le Paon de la Nuit*, et vous aviez travaillé sur *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*. On vous a invité pour que vous puissiez témoigner de votre expérience sur *Wine War*, une comédie d'action chinoise dirigée par une grande star chinoise tournée à Saint-Tropez, Paris et aussi dans un château de la Région Centre, comédie d'action très fabriquée avec une grosse équipe française, 35 jours de tournage, de très loin, le plus gros tournage chinois que l'on ait jamais vu passer en France. Dans ce cas de figure là, vous étiez face à une production commerciale chinoise avec des stars, destinée au marché chinois, mais cependant avec une équipe française. Voilà une description extérieure, vous de votre point de vue, vous avez fait de la direction de production de pleins de films comme *Les Choristes*, quelle a été la principale différence face à cette équipe créative chinoise, que vous accompagnez et que vous intervenez comme quelqu'un à leur service ?

**Bernard LAURIN** : C'était particulier, parce que c'est une équipe double, des gens venaient de Hong-Kong, et avaient une expérience internationale plus en Asie qu'en Europe, et des gens qui venaient de Pékin, pour eux c'était la première fois qu'ils travaillaient ensemble dans cette espèce de coproduction sino-hongkongaise, à part cela, la chance que nous avons eue, c'est d'un producteur de Hong-Kong qui est un grand professionnel, et qui avait anticipé les difficultés, c'est-à-dire que nous avons eu un vrai temps de préparation, et il nous a vraiment fait confiance avec une équipe majoritairement française, et

là, c'est l'équipe chinoise qui s'est coulée complètement sans notre façon de travailler, et ils ont trouvé cela tellement formidable, que maintenant, ils ont envie de continuer à travailler comme cela. C'est-à-dire que pour revenir un peu sur ce qui était dit avant : nous avons travaillé beaucoup en amont, et on essaie de tenir pendant le tournage ce qui a été établi, c'est-à-dire le plan de travail, tenir le budget et de changer au minimum, sauf impératif. Les Chinois eux, sont beaucoup plus souples, plus réactifs que nous, car ils sont plus nombreux sur le plateau, le metteur en scène est tout puissant au-delà de ce qu'il est en France, il peut tout demander, son équipe est vraiment à sa disposition. Nous ne sommes pas habitués à cela, ici, il faut louer les décors à l'avance, convoquer les gens, etc. Nous avons réussi un compromis qui était formidable : nous avons tenu le plan de travail, tenu le devis, tourné dans tous les endroits où l'on voulait tourner, et ils étaient très contents. La seule particularité, c'est que l'on avait quatre grosses stars chinoises, elles viennent avec quatre-cinq personnes chacune, c'était très lourd, on était une équipe de 160 personnes, parfois 180, donc nous n'étions pas très mobiles, il fallait en tenir compte. En dehors de cela, il y avait une très grande bonne volonté de la part des techniciens français, une curiosité et une très grande disponibilité de la part des chinois, et cela s'est admirablement bien passé. Cela a été un vrai plaisir et pas un problème inhabituel n'est intervenu.

**Franck PRIOT** : Vous aviez un réalisateur qui était débutant, c'était son premier film.

**Bernard LORAIN** : Il était chanteur, metteur en scène et acteur, il avait déjà fait des longs-métrages que je n'ai pas vus, mais là c'était un gros film pour lui. C'est un enfant gâté et une grosse star en Chine, il y a eu quelques moments où il changeait des choses au dernier moment, et ce n'était vraiment pas possible. Comme c'était un garçon très intelligent, et que l'on avait de bons rapports avec lui, tout s'est toujours bien arrangé.

**Franck PRIOT** : Je précise qu'avec FilmFrance, nous travaillons et nous échangeons régulièrement avec des équipes chinoises, que l'on voit arriver et c'est sans doute le plus gros tournage chinois en France qui s'est le mieux déroulé, mais c'est aussi celui qui avait le plus d'argent. Philippe a fait la remarque tout à l'heure, elle va peut-être paraître idiote, est-ce que l'argent résout tous les problèmes, est-ce que dans ce cas précis, dans lequel ils avaient les moyens de tourner en France, cela a rendu possible toutes les choses qu'ils voulaient faire ?

**Bernard LORAIN** : Il est vrai que l'on avait ce qui fallait, pas plus, nous avons discuté des semaines avant d'arrêter le budget, et après nous l'avons tenu, mais on avait en face de nous un professionnel qui savait qui il avait en face lui. Nous avons vu les choses qu'il fallait et nous avons négocié point par point, et tourné avec les meilleurs moyens, les meilleures caméras, le meilleur matériel, nous avons utilisé des drones, tourné trois semaines à Saint-Tropez, ce qui est quand même pas mal, à Paris nous avons eu toutes les autorisations, cela s'est vraiment bien passé. Les gens de Pékin et les gens de Hong-Kong s'entendaient bien, les Pékinois avaient envie d'apprendre, en particulier tout ce qui touchait à la production, il y avait un nombre impressionnant de comptables pour apprendre tout cela, un peu affolé avec les salaires et les charges sociales qui vont avec. Aujourd'hui, la plupart des techniciens chinois sont freelance, il y a un box-office des techniciens, ils sont aussi bien payés que les Français, après ce ne sont pas les mêmes horaires. En Chine, on travaille aussi bien qu'en France en préparant plutôt qu'un bordel organisé à la chinoise, la différence est de moins en moins grande. Les

Chinois ne parlent pas anglais, donc il faut passer par un traducteur, ils ont surtout la maladie de la réunion, nous avons coupé tout cela, puis ils se sont aperçus qu'il n'y avait plus de réunions, car cela marchait aussi bien que ça ! Nous les avons gâtés, ils étaient dans de bons hôtels, ils ont bien mangé, et ont été trois semaines à Saint-Tropez en Mai. En tout, ils ont dépensé 3 millions d'euros en France, c'est bien, mais ce n'est pas dément par rapport au tournage et aux lieux que l'on avait, les moyens techniques sont l'équivalent d'un film français un peu au-dessus de la moyenne.

**Franck PRIOT** : Merci Bernard ! Un petit mot sur Daï-Si-Gi, qui est d'origine chinoise, mais qui est français, au sens où il fait des films agréés et financés par la France, et maintenant son nouveau projet qu'il tourne en Chine est devenu un film chinois et français, mais majoritairement chinois dans son financement. Vous pouvez nous dire quelques mots sur ce projet ?

**Bernard LORAIN** : Avec plaisir, car j'ai le plus grand respect pour lui, je le connais depuis 30 ans je le suis depuis longtemps, nous avons fait *Balzac*, et *La Petite Tailleuse Chinoise* ensemble et c'était merveilleux. Là, nous avons tourné pendant huit jours à Paris, au début du mois, et là on tourne à Guenzou, avec 80 % de stars chinoises et 20 % de Français, nous avons mis deux ans à monter ce projet avec tout de suite des financements chinois, mais en France nous avons eu des difficultés, car on pense que les Chinois n'ont pas besoin d'argent, ce n'est pas facile de monter des coproductions avec la Chine si ce n'est pas de comédies avec des stars, les stars coûtent très chers et sont très occupés. Là, c'est un film à petit budget, bon, c'est quand même 3 millions d'euros, le film sera fini à la fin du mois. Le réalisateur de *Wine War* est venu nous voir pour faire un rôle important, la partie française est financée par les gains que nous avons eus en tant que producteur exécutif de *Wine War*, que l'on réinvestit dans *La Nuit du Paon*. Pour les Chinois, il y a des choses qui paraissent très chères quand ils arrivent ici, ils sont d'accord pour payer très cher Paris et ses décors. Nous avons tourné sur une péniche en dessous du pont Alexandre III, c'est un endroit de rêve, cela coûte cher, mais cela reste raisonnable dans un budget, mais il faut expliquer qu'il y a un avantage fiscal ici, qu'ils peuvent récupérer la TVA qu'ils dépensent, il y a un crédit d'impôt et sur ce film-là, c'est très important, et cela allège d'à peu près 20 % leurs coûts en France. Ce sont des choses que l'on connaît bien et que l'on peut budgéter au départ.

**Franck PRIOT** : Une petite précision pour ceux qui ne connaissent pas le mécanisme du crédit d'impôt : c'est un mécanisme créé en 2009 qui vise à ce que des sociétés de production étrangères viennent dépenser un maximum d'argent en post production, ou en animation, donc le producteur sera remboursé de 20 % de ses dépenses en France, notamment sur l'emploi de techniciens français, dans l'année fiscale suivant le tournage, avantage porté à 30 % le 1<sup>er</sup> janvier 2016, donc on espère avoir plus de tournage chinois. C'est Film France qui est en charge des dossiers ; nous avons fait un premier tour de table, est-ce que l'un d'entre vous veut réagir sur ce qui a été dit ?

**Quan RONGZHE** : Dans *Le Dernier Loup*, l'équipe technique française avait permis d'améliorer la qualité globale du film de Jean-Jacques Annaud. Quand vous aurez l'occasion de voir le film, vous vous en rendez compte vous-même. Ce que j'ai pu apprendre et observer auprès des techniciens français sur *Le Dernier Loup*, c'est leur professionnalisme avant tout. Je trouve que Matthieu était trop consciencieux dans son travail, il y a eu quelques frottements. Je trouve que c'est une qualité que tous

les techniciens devraient avoir, ce professionnalisme et la conscience professionnelle. Avant de venir travailler sur ce projet, j'ai rencontré le président de China Film Group, j'espère que grâce à cette grande qualité des techniciens français, et des équipes chinoises, de nouvelles collaborations verront le jour à un aussi bon niveau !

**Wang CHAO** : Sur mon dernier film, *À la Recherche de Rohmer*, j'ai obtenu le financement du CNC, mais la star a dû s'entraîner énormément pour son français. Maintenant, il y a beaucoup plus de dialogues en français qu'en chinois dans le film qui est projeté en Chine. Je trouve que ce film marque une nouvelle étape dans l'Art du cinéma français.

**Philippe MUYL** : J'ai fait un film qui est super connu en Chine, qui s'appelle *Le Papillon*, 20 millions de personnes l'ont vu et aucun n'a payé, c'est un film célèbre pour le niveau élevé de son piratage. Quand il était question de faire mon film en Chine, on m'a dit de garder un élément qui était un vieux monsieur et une petite fille, j'ai écrit mon scénario, j'ai discuté avec une scénariste chinoise pour m'assurer de ne pas faire d'erreur, etc. Après, on propose le film à la censure, cela revient avec plus ou moins des commentaires, dans mon cas, il y en avait très peu, mais c'est le schéma obligatoire au scénario et sur film fini.

**Matthieu DE LA MORTIÈRE** : Je sais que sur *Le Dernier Loup*, il y a eu pas mal d'allers-retours c'était un travail de longue haleine, quand je suis arrivé les matériaux étaient là, après on a réadapté certaines scènes, il y a eu aussi pas mal de travail de traduction.

**Franck PRIOT** : Je vais partager les infos de Xavier, votre producteur qui dit que le film fini est passé tel quel, tout de suite à la censure, mais cela avait été très travaillé en amont, et le patron de China Film Group n'est pas là par hasard, c'est un grand producteur, il a une grande compréhension de ce qui peut poser problème.

**Matthieu DE LA MORTIÈRE** : On n'a pas eu ce sentiment, cette sensation d'être bridé artistiquement en tout cas.

**Bernard LORAIN** : Il n'y a absolument aucune obligation, on peut écrire un scénario en français, tu le fais traduire et c'est bon.

**Anne BOURGEOIS** : Je voudrais que l'on recentre sur la technique, car plusieurs choses ont été dites par les techniciens chinois présents et par Matthieu DE LA MORTIÈRE. Je voudrais que l'on aborde la question de la formation, puisqu'en France nous avons des écoles qui forment des techniciens, et moi je serai intéressée de savoir où ils se sont formés et comment ? En France, la formation d'assistant-réalisateur est très précise et méticuleuse. Cela m'intéresse de savoir où est-ce qu'ils ont appris à faire du cinéma.

**Franck PRIOT** : Posons la question à notre ami chef opérateur, et à notre chef décorateur, où est-ce qu'ils ont appris leur art ?

**Quan RONGZHE** : J'ai appris à l'académie du cinéma de Pékin en section photographie, c'est l'équivalent d'une licence.

**Franck PRIOT** : Vous donnez aussi des cours à la Beijing Film Academy, sur quoi mettez-vous l'accent ?

**Ming SUN** : Outre la formation des étudiants de l'académie de Pékin, en dehors de la théorie je leur conseille d'avoir ce côté relationnel et humain, et d'oser communiquer avec des gens du cinéma. Lors de ma formation, c'était encore l'apprentissage de la pellicule, c'était un travail beaucoup plus minutieux et fastidieux, maintenant c'est passé au numérique et on se rend compte de la baisse de la qualité du travail des étudiants. Selon moi, c'est cette minutie et cette conscience dans mon travail qui me suivra toujours tout au long de mon parcours. Pour les techniciens du cinéma, c'est un travail d'équipe avant tout, il faut donc savoir entretenir les relations avec les autres tout simplement. Ce qui est dommage selon c'est que beaucoup d'étudiants en fin de parcours sont très brillants du point de vue théorique, mais n'arrive pas à s'insérer dans la profession, car ils leur manquent ce côté relationnel.

**Quan RONGZHE** : Je suis diplômé de la même académie que Ming SUN, mais en section décor, j'ai suivi ce fil-là tout du long. Pour bien s'insérer dans la profession, il faut avoir une bonne vision de la profession globalement, comment fonctionne le système. Par la suite, quand nous avons une occasion de travailler sur des tournages, il faut commencer par les postes les plus bas pour avoir une très bonne base dès le départ. Pendant ce temps-là, ce qui est important, c'est de pouvoir mieux communiquer avec les différents collaborateurs pour mieux travailler ses idées. Pour moi, c'est en étant très rigoureux au quotidien dans mon travail que je suis arrivé à mon poste de chef décorateur. Ma progression a été assez rapide parce que j'ai bien appris, j'étais très rigoureux au fil de mes expériences.

**PUBLIC 1** : En tant qu'étudiant chinois en master à HEC, et passionné de cinéma, comment je pourrais commencer à travailler dans l'industrie du cinéma pour des coproductions franco-chinoises ?

**Wang CHAO** : Il faut déjà apprendre le français, c'est déjà important, mais je crois en toi. La première chose est de trouver des financements, et ensuite on pourra essayer de faire des collaborations.

**PUBLIC 2** : Quand vous parlez de la durée d'un tournage en Chine, du temps de travail, je voudrais savoir si ça se passe comme au Népal, les techniciens font une sorte de roulement en se relayant ?

**Bernard LORAIN** : Dans mon cas, c'était des journées de 15 heures, après les transports sont très longs, mais c'est vrai qu'après les Chinois font beaucoup de micro-siestes, ce sont juste de grandes journées, ce n'est pas 24 h sur 24, ce sont de grosses journées avec des nuits courtes, et dès qu'il n'y a rien à faire, ils font des micros siestes.

**PUBLIC 3** : Je suis une étudiante chinoise, j'ai regardé beaucoup de films français et chinois, et j'ai une question pour le chef opérateur et le réalisateur : en Chine, la plupart des films diffusés dans les salles sont de grosses productions, et donc les films d'auteur, comme j'aimerais faire, sont beaucoup moins

appréciés là-bas, donc pour la recherche de financement c'est compliqué, je voulais demander quelle serait la solution envisageable ?

**Wang CHAO** : Il faut garder en mémoire que tu dois faire un film non pas pour les Français ou les Chinois, mais pour les gens en général. Le conseil que je peux te donner, c'est de ne pas penser à réaliser un film en tant que chinoise ou française, mais en tant qu'être humain avant tout. Pour moi, le cinéma c'est de réaliser une histoire qui vient d'une personne, et qui doit pouvoir émouvoir l'autre, donc la question du marché : est-ce que cela fera de fortes ventes au box-office, c'est une question qui revient au producteur pas au réalisateur.

**PUBLIC 4** : Je suis critique de cinéma, je voulais vous dire bravo aux Chinois, car en moins de 30 ans, vous avez créé une cinématographie vivante et intéressante ! Est-ce que c'est possible de créer une banque franco-chinoise pour financer des coproductions franco-chinoises ?

**Franck PRIOT** : On en rêve tous comme dit Bernard, ce qui apparaît peut-être à la lumière des tables rondes de ce matin, c'est la disjonction des deux marchés, le marché chinois étant un marché de comédie, de films d'actions qui privilégie les gros blockbusters, alors que le marché français est plus centré sur un cinéma qui soit l'expression d'un point de vue pour toucher quelqu'un d'autre. Ce sont des marchés très dissociés, donc une banque suppose des investisseurs et on peut se demander quelle logique suivrait ses investisseurs à investir que dans des coproductions franco-chinoises, les bons films comme celui de Philippe, sont vendus dans d'autres pays que la France et la Chine, il faudrait investir dans des films qui peuvent toucher le monde entier. C'est plus une remarque qu'une réponse, je ne sais pas si quelqu'un veut répondre dans le panel.

**Bernard LORAIN** : Ce sont deux systèmes de financement des films qui sont complètement différents, la Chine l'argent vient du privé, il n'y aucune aide d'initiative gouvernementale, en gros, le système français, c'est le système d'obligation de financement en toute priorité sur des films de langues françaises, nous avons là deux mondes complètement différents, donc je pense qu'il est impossible d'envisager un système de banque et d'investisseurs. Il faudrait tourner en anglais qui est la vraie langue du marché international.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce qu'il y a des postes comme celui de script qui n'existent pas en Chine ?

**Matthieu DE LA MORTIÈRE** : On avait une scripte qui était la femme de Jean-Jacques Annaud, donc je n'ai pas la réponse.

**Anne BOURGEOIS** : J'avais une question sur les influences picturales et architecturales des techniciens chinois, comment dans une collaboration artistique avec un autre pays, les cultures peuvent se rencontrer et se mélanger ?

**Quan RONGZHE** : L'organisation du travail est exactement pareil côté chinois et français, il y a juste quelques petites différences, comme Matthieu a pu le mentionner tout à l'heure, les tâches du producteur exécutif, qui lui sont attribués sont différentes. Lors du tournage dans un train toutes les 15



minutes, j'étais interrompu par mon assistant, ce qui m'a gêné, car il me pressait, alors que c'est mon assistant. Par la suite, j'ai compris qu'en France c'est la production qui gère le temps, alors qu'en Chine l'assistant-réalisateur ne me presse pas au niveau du temps, donc j'ai confondu les rôles lors de mon tournage en France, ce sont les différences culturelles qui peuvent amener à quelques frictions.

**Franck PRIOT** : Merci je vous propose que l'on s'arrête là, merci pour votre attention, j'espère que vous avez apprécié cette table ronde.

**Anne BOURGEOIS** : Merci à tous nos intervenants, et merci Franck pour cette modération. Si vous souhaitez retrouver Wang CHAO, il y a une master class au Grand Action à 19 h, merci encore à la Maison des Cultures du Monde, c'était un chouette moment dans un chouette lieu.

ACTES 16

RENCONTRES PROFESSIONNELLES  
ART ET TECHNIQUE  
LA FRANCE ET LES CINÉMAS  
DU MONDE

ÉCHANGES ÉCONOMIQUES,  
APPORTS TECHNIQUES ET  
INFLUENCES ARTISTIQUES  
PAYS INVITÉ : LA CORÉE DU SUD

COLLOQUE  
CRÉTEIL — PARIS

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE  
16<sup>È</sup> ÉDITION  
3 — 5 FÉVRIER 2016

# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

307. LES INTERVENANTS

308. INTRODUCTION PAR AGNÈS BENAYER

310. TABLE RONDE 1

« ÉTAT DES LIEUX DU CINÉMA CORÉEN ET DE SES RELATIONS AVEC LA FRANCE : UN MÊME AMOUR DU CINÉMA »

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI

318. TABLE RONDE 2

« RETOURS D'EXPÉRIENCE AVEC LA CORÉE : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES »

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI

327. TABLE RONDE 3

« DE LA CASE A L'ÉCRAN »

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI

338. RENCONTRE AVEC ISABELLE HUPPERT

*IN ANOTHER COUNTRY* (2012), UN TOURNAGE RÊVÉ EN CORÉE DU SUD, AVEC HONG SANG-SOO

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

MICHEL PLAZANET (DIRECTEUR ADJOINT DU DÉPARTEMENT DES AFFAIRES INTERNATIONALES DU CNC)

JULIEN EZANNO (CONSEILLER AUX AFFAIRES BILATÉRALES DU CNC)

LEE EUN (PRODUCTEUR)

ALEXIS DANTEC (PRODUCTEUR)

GUILLAUME DE SEILLE (PRODUCTEUR)

OUNIE LECOMTE (RÉALISATRICE)

KIM HYUNSEOK (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE)

JEON SOO-IL (RÉALISATEUR)

NAM YOON-DEOK (PRODUCTEUR)

GUILLAUME DE LA BOULAYE (PRODUCTEUR)

JESUS CASTRO (RÉALISATEUR)

LAURENT BOILEAU (RÉALISATEUR)

LEE EUN (PRODUCTEUR)

RON DYENS (PRODUCTEUR)

PRAKASH TOPSY (RÉALISATEUR)

ISABELLE HUPPERT (COMÉDIENNE)

# INTRODUCTION

Par Agnès Benayer, commissaire générale de l'Année France-Corée

**Agnès BENAYER** : Bonjour, je suis Agnès BENAYER, je suis commissaire générale de l'Année France-Corée. Monsieur le président, mesdames et messieurs, je suis heureuse d'être parmi vous, pour ouvrir ces 16es rencontres organisées par L'Industrie du Rêve qui a choisi de mettre la Corée du Sud à l'honneur. L'année France-Corée a été inaugurée en septembre 2015, et elle célèbre 130 ans de relations diplomatiques entre la France et la Corée, 130 années d'amitiés entre nos deux pays. Lors de cette inauguration, nous avons échangé sur ce que nous avons en quelque sorte de plus précieux. Depuis cette date se déroulent partout en France des événements, des manifestations, dans toutes les disciplines qui invitent les Français à découvrir un pays encore trop méconnu, et qui pourtant nous ressemble beaucoup, notamment sur les questions de l'identité culturelle. Dans quelques semaines nous ouvrirons l'année de la France en Corée qui se déroulera de mars à décembre 2016, avec plus de 150 événements destinés à montrer la créativité, les jeunes talents et le patrimoine de la France aux Coréens. L'année France-Corée du Sud est une histoire de rencontres, comme celle que vous organisez : des rencontres entre artistes, entre institutions, entre politiques, entre entreprises, universités, sportifs, qui permettent d'intensifier nos relations dans tous les domaines et de conclure de nouveaux partenariats, de nouvelles collaborations qui puissent être pérennes. C'est avec cette volonté de pérenniser ces relations que nous avons décidé d'organiser l'année France-Corée, avec le président Henri Loyet, en faisant dialoguer le plus souvent possible les Coréens et les Français. Dans le domaine du 7<sup>e</sup> Art, ces échanges sont anciens et féconds, sans aucun doute à travers son cinéma que nous avons découvert la Corée. Que serait Cannes sans le cinéma coréen ? La France a été l'un des premiers pays à distribuer les films coréens à la fin des années 1980, et en cette année de la Corée en France, nous avons à cœur de le promouvoir davantage auprès du public français. De nombreux festivals lui consacrent de très belles programmations, je pense au festival des cinémas d'Asie de Vesoul, à Clair-Obscur Travelling à Rennes, au Festival des Femmes de Créteil, ou au Festival d'Animation d'Annecy. Je pense encore aux très belles programmations du Forum des Images : « Séoul Hypnotique », qui avait consacré une carte blanche à Busan, et accueilli JEON SOO, ici présent, et à l'exceptionnel travail de la cinémathèque française qui a eu ce pari fou de montrer près de 80 films du réalisateur Ihn-Kon-tek. La Corée aime le cinéma français, comme en témoignent les bons résultats des films français en 2015, qui entre blockbusters américains, les productions locales ont réalisé 3,5 millions d'entrées en salle pour 42 films français distribués, avec de très beaux succès à souligner pour les films d'animation, comme *Le Petit Prince*. Nous aurons à cœur de soutenir davantage cette diffusion, à l'occasion de l'année de la France en Corée en organisant, avec notamment UniFrance, un tour du cinéma français. Ce tout proposera au cinéma coréen des avant-premières de films français, déjà achetés par des distributeurs coréens, mais pas encore sortis en salles. Ainsi une dizaine de films seront programmés sur les réseaux de salles art et essais à Séoul et dans l'ensemble des villes coréennes. Rappelons également que la dernière édition du Festival de Busan a mis la France à l'honneur avec une belle délégation de

réalisateurs et d'acteurs en présence de la ministre de la Culture. La France et la Corée partagent le même amour du cinéma, le cultivent et la curiosité réciproque des publics pour nos cinématographies respectives, d'une appétence partagée à découvrir nos cultures. Il existe grâce à vous, un véritable réseau d'échange entre professionnels qui ont fait naître de merveilleux projets franco-coréens, avec le soutien des institutions et des producteurs, ces projets, ces films, ont bien souvent vu le jour grâce à la passion, à l'engagement, à l'énergie, au talent évidemment qui sont déployés pour aboutir à la réalisation de coproductions. Les témoignages et les débats qui vont se succéder tout au long de cette journée vont témoigner avec force de ces expériences et questionner la relation dans toutes ses dimensions. Productions et coproductions, échange de savoir-faire, adaptation de la case à l'écran, collaboration technique, l'état des lieux promet d'être riche. Il est incontournable pour identifier les contraintes et les leviers qui permettront à l'avenir de consolider ces liens existants, de créer de nouveaux modèles de coproductions, au-delà peut-être des seuls marchés nationaux. Permettez-moi de vous remercier d'avoir initié ces rencontres, dans ce lieu si ouvert aux cultures du monde, permettez-moi de souligner la qualité de votre programme, de son organisation, de sa communication. Je vous remercie.

# TABLE RONDE 1 — ÉTAT DES LIEUX DU CINÉMA COREEN ET DE SES RELATIONS AVEC LA FRANCE : UN MÊME AMOUR DU CINÉMA

JEUDI 4 FÉVRIER 2016 — MAISON DES CULTURES DU MONDE, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain

## INTERVENANTS

**Michel PLAZANET**, directeur adjoint du département des affaires internationales du CNC, **Julien EZANNO**, conseiller aux affaires bilatérales du CNC, **LEE Eun**, producteur coréen, **Alexis DANTEC**, producteur, **Guillaume DE SEILLE**, producteur.

**Damien PACCELLIERI** : Je vous présente les intervenants qui vont participer à cette première table ronde, Michel PLAZANET, directeur adjoint du département des affaires internationales du CNC, Julien EZANNO, conseiller aux affaires bilatérales du CNC, Lee EUN, producteur coréen, vous avez produit notamment *L'île*, de Kim-Ki-Duk et *Join Security Arena*, vous êtes aussi président de l'association des producteurs coréens, Alexis DANTEC, producteur d'Arizona films, vous avez coproduit *La Rivière Tumen*, sorti en 2010, une coproduction franco-coréenne, Guillaume DE SEILLE, producteur, vous avez produit *Les Nuits Rouge*, en 2011, vous êtes directeur de la SOFICA COFINOVA. Je voudrais que l'on regarde une première diapositive qui résume les différents chiffres qui comparent la France et la Corée du Sud sur le cinéma. On peut voir une première chose : on a mis des éléments pour identifier les pays : la superficie et le nombre d'habitants, la Corée du Sud est un petit pays, mais avec une forte démographie, on peut voir que le nombre d'écrans n'est pas du tout le même que la France, nous sommes à 5 650 écrans en France, et 1 900 en Corée du Sud, le nombre de films sortis est assez impressionnant en Corée du Sud, puisque l'on est à 1 117 films qui sortent chaque année, donc il y a un turn-over incroyable, dont 232 Coréens pour l'année 2014. En France, nous avons 676 films sortis, dont 258 Français, le nombre d'entrées est assez exceptionnel, nous avons 206 millions en France, et 217 millions en Corée du Sud, qui est passé de 45 à 217 millions d'entrées en une vingtaine d'années. La part des films nationaux dans les box-offices respectifs c'est aussi une particularité du cinéma coréen, il

est à 52 % c'est assez exceptionnel, les films coréens sont majoritaires à l'écran, en France nous avons un bon pourcentage aussi, nous sommes à 35,2 %. J'aimerais que l'on voie la deuxième diapositive du box-office 2015 en France et en Corée du Sud, on peut voir qu'il y a en Corée du Sud, 7 films coréens dans les 10 plus grosses entrées, dont le premier film dépasse les 13 millions d'entrées, donc des entrées exceptionnelles en termes de volume. En France, nous avons deux films français, sinon nous sommes trustés par les Américains, je voulais vous faire réagir tous autour de cette table, sur ce qu'indiquent ces chiffres-là, et ce qu'il vous donne à penser.

**Michel PLAZANET :** Je vais commencer, Julien complétera. Effectivement ces chiffres sont très intéressants, ce qui donne à penser, me semble-t-il, est que la France et la Corée sont deux grands pays du cinéma, mais il faut comparer avec l'ensemble des autres pays, en Corée nous sommes à 4 entrées par habitant, en France nous sommes un peu au-dessus de 3, on est le premier pays en Europe, la Corée doit se situer dans les premiers pays du monde, donc cela veut dire qu'il y a un intérêt pour le cinéma, c'est quelque chose en commun avec la France. Sur les parts de marché, la Corée fait mieux que la France, félicitations, 50 % de parts de marché avec des scores phénoménaux. Là aussi, les pays dans le monde qui ont une part de marché de films nationaux supérieurs à 20 % se comptent sur les doigts d'une main. Sur les États-Unis qui ont une part de marché de 95 % chez eux, et comprise entre 70 et 99 % à l'étranger, cela veut dire que dans les deux pays, il y a un intérêt pour le cinéma national, il y a des facteurs culturels, politiques et économiques. Il y a les efforts des pouvoirs publics pour promouvoir le cinéma national. En France, en 2015 on a fait un score moins bon que d'habitude, la fourchette se situe entre 30 et 50 %. On peut dire un mot sur le réseau de salles, en France il est assez exceptionnel par le nombre d'établissements plus de 5 000 écrans, une densité et un maillage très forts sur l'ensemble du territoire, y compris dans les petites villes. Il y a une volonté très forte des élus locaux de préserver les cinémas, même dans les petites villes en tant que seul lieu culturel dans certains endroits. Il y a une politique de soutien très forte aux salles dans toute leur diversité. Sur le nombre d'entrées, j'ai lu que le cinéma qui faisait le plus d'entrées se trouvait à Séoul, et le numéro deux est l'UGC les Halles, avec 3 millions d'entrées par an.

**Damien PACCELLIERI :** Ce qui est intéressant en Corée du Sud, c'est que les salles sont situées dans des malls : des complexes commerciaux, cela amène à avoir beaucoup d'entrées. Ils sont à la pointe sur la 4D, cela reste une curiosité, mais ils ont à peu près 30-40 salles en 4 D. Quand il y a eu beaucoup de comédies romantiques à se développer dans les années 2000, ils ont été les premiers à développer les sièges pour couple, ils ont lié la production et la programmation à l'aménagement de la salle.

**Julien EZANNO :** Sur les statistiques et sur le nombre de films distribués, cela serait intéressant d'avoir une réaction coréenne, sachant qu'en France, avec 600 films on a déjà une diversité énorme, la plus large d'Europe, correspondant aussi à une volonté des pouvoirs publics de soutien très fort, le CNC est très attaché à la diversité de son cinéma, et que les autres cinémas soient distribués dans les meilleures conditions possibles.

**Michel PLAZANET :** La pyramide des âges du public en France est plutôt vieillissante actuellement sous l'influence d'Internet et des plateformes VOD, aujourd'hui le public de plus de 50 ans fait le succès des films nationaux.



**Damien PACCELLIERI** : Oui en Chine et en Corée le public est assez jeune, car aussi le film de genre est assez développé. Monsieur Lee EUN, vous êtes dans le milieu depuis les années 1990, vous avez pu voir l'évolution de la production cinématographique et l'évolution de la fréquentation des salles. Qu'est-ce qui a changé depuis vos débuts ?

**LEE Eun** : Une des spécificités du marché coréen est qu'il a évolué dans les années 1990, quand justement, les distributeurs ont pu ramener des films américains, et c'est là que le cinéma a été mis en avant. Également, il y a eu un réel mouvement pour cette génération qui a produit et réalisé beaucoup de films, la Corée a pris modèle sur la France en adoptant le système des quotas, pour sortir un nombre de films nationaux coréens, pour essayer de promouvoir le cinéma coréen, c'est pour cela que vous avez pu voir sur ces chiffres. Nous avons cette impression que le cinéma a énormément progressé, et s'est développé aussi bien sur la quantité que sur la qualité. D'un autre côté, nous pouvons dire aussi qu'il y a une diversification du cinéma coréen a soutenu cette industrialisation, cela a permis aux grosses sociétés de production de mettre en avant leurs films, et cela a aussi joué en défaveur du cinéma indépendant.

**Damien PACCELLIERI** : C'est vrai que 2015 est une année particulière pour le cinéma coréen, car on a vu un rétrécissement au niveau de la production des films indépendants, il y a de moins en moins de place pour tous les films qui sortent. Beaucoup de grosses productions qui sont un rouleau compresseur prennent la place du cinéma de genre, notamment d'horreur coréen, qui s'est développée fortement dans les années 2000, est-ce que vous confirmez cela ?

**LEE Eun** : En résumé, je pense que comme vous l'avez dit, il y a eu énormément de films indépendants considérés comme des films de genre, et qui ont donné cette fraîcheur à la cible des spectateurs coréens, tandis que maintenant, avec toutes ses grosses productions, environ 3-4 par an, qui font des gros scores. Il y a eu cette stratégie mise en avant dans la société coréenne de nos jours : ils font en sorte que les grosses productions qui vont sortir dans tous les multiplex, et cela laissent moins de place aux films indépendants, n'ont même plus de salles pour les sortir, donc les réalisateurs qui commencent avec des productions à petite échelle sont de plus en plus en difficulté. C'est dommage de perdre cette fraîcheur du cinéma indépendant coréen, les grosses productions aident à faire évoluer et à développer l'industrie du cinéma coréen, certes, mais d'un autre côté les réalisateurs qui vont faire des films indépendants, ou qui vont essayer de faire des films à petit budget. Jusqu'à il y a quelques années, ils se faisaient aider par les subventions publiques, mais les deux derniers gouvernements coréens, plutôt conservateurs, empêchent les jeunes réalisateurs de faire les choses à leur manière. On est arrivé à un stade au bout de ses vingtaines d'années où l'on a pu voir l'évolution du cinéma coréen dans tous les sens, aujourd'hui il faut regarder vers le passé pour voir comment préserver cette diversité.

**Alexis DANTEC** : Je vous confirme que le problème d'accès aux salles est uniformément partagé en France, c'est un problème pour le cinéma indépendant, et se pose la question de la diversité produite qui, en effet, est très importante, ainsi de la diversité consommée. Vous avez dit dans votre intervention, la politique de Corée, en rendant hommage à la France, à ma connaissance il n'y a pas eu de quotas en France pour défendre la production nationale. Je crois me souvenir qu'il y a eu deux

phases : il y avait un nombre de jours réservés, et ensuite cela se passait à l'OMC, puis cela a été abaissé, je voulais savoir où cela en était aujourd'hui, et si c'était une des pistes d'actualité.

**LEE Eun :** Comme je vous l'ai dit, quand le marché a été ouvert aux films américains, il y a eu ce besoin de protéger le cinéma domestique, c'est pour cela que l'on a mis en place des quotas. En France, il y avait cette politique de quotas dans les émissions télévisées et à la radio, en Corée, elle était dans le cinéma, même si elle n'était pas vraiment appliquée, 146 jours étaient obligatoires pour passer les films coréens. À l'époque la plupart des propriétaires des salles de cinéma ne respectaient pas du tout cette politique, sachant très bien que cela ne serait pas bénéfique pour eux. À l'époque, la part du marché du cinéma coréen n'était pas du tout de 50 % comme en 2015, c'était plutôt entre 10 et 15 %. La part du marché du cinéma coréen a commencé à augmenter petit à petit, nous avons franchi le pas des 20-30 % à ce moment, le gouvernement américain a mis la pression sur le gouvernement coréen vers la fin des années 1990, pendant la crise économique, pour supprimer cette politique des quotas. Le gouvernement coréen a plié et a suivi cette demande des Américains pour supprimer les quotas sous prétexte que cela allait pénaliser l'industrie du cinéma. Pendant une dizaine d'années, ce combat perpétuel a été mis en place, les cinéastes coréens se sont battus pour maintenir cette politique de quotas. C'est pour cela que je vous disais que l'on a suivi le système français, pas au niveau des quotas, mais sur le type de soutien au cinéma coréen. La Chine a bien vu comment le cinéma coréen a progressé, et ils essaient aussi de mettre ce système en place. Actuellement cette politique a été revue à la baisse, et aujourd'hui on est à 72 jours obligatoires. La part du marché cinéma coréen a bien progressé et avoisine les 50 %, mais le jour où on perdra cette variété de genre coréen, cette politique des 72 jours de quotas sera l'une des plus précieuses, car dans beaucoup de pays, ils n'ont pas leur propre cinéma dans leurs langues.

**Damien PACCELLIERI :** Pour rendre hommage à votre travail, nous avons regardé la bande-annonce de *Join Security Area*, et on va poser des questions à Alexis DANTEC.

#### BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI :** J'espère que cela vous a mis l'eau à la bouche, Park-Chan Wook considère *Join Security Area* comme son premier vrai film et c'est grâce à Lee EUN que l'on connaît ce réalisateur. La première question pour Lee EUN et Alexis DANTEC, est aujourd'hui quel est le profil des investisseurs, des partenaires financiers pour des productions importantes ?

**Alexis DANTEC :** Je m'occupe d'une SOFICA, un fonds d'investissement spécialisé dans le cinéma en France, qui est d'une taille très petite et très modeste. Lorsque l'on regarde un plan de financement d'un film français, ce qui frappe c'est qu'il est très divers, il y a la fois du financement public, parapublic, de chaîne télévision, de la région et pour finir ce plan de financement, nous avons fait intervenir les distributeurs, les vendeurs internationaux et les SOFICA qui représentent quelques pour cent. Si nous comparons avec les films coréens, ce qui frappe, c'est l'extrême simplicité du système coréen, puisqu'il correspond à une ligne, c'est-à-dire les investisseurs privés. Nous n'avons pas, pour la majorité de la production, cette diversité qui permet de produire un film de manière commerciale, et un film de l'avance sur recette qui s'appuie sur les aides de la région, etc. Ce qui m'a frappé, c'est la

différence de financement des productions, cela s'appuie sur la force de la salle, les investisseurs cherchent à recouper leurs investissements sur la salle. C'est un cercle vertueux : les films qui marchent en salle permettent de refinancer des films, et donc de faire des choses de plus en plus spectaculaires. Dans le top 10 du box-office coréen, on n'imagine pas à leur titre que ce sont forcément des comédies. Aujourd'hui, le film de genre français n'attire pas le public, ce qui me marque vraiment, c'est que l'on a cette grande différence dans la manière de financer : d'un côté nous avons tout un système de pompe à finances pour permettre cette diversité, et de l'autre, un système qui s'appuie beaucoup sur les investisseurs privés, donc de ce que j'ai cru comprendre, c'est l'équivalent du CNC, en Corée c'est que c'était de plus en plus dur de maintenir cette diversité.

**LEE Eun :** Oui, j'espère que ce sera l'occasion pour moi d'apprendre un peu le système d'investissement dans le cinéma français. Je sais que le CNC apporte un soutien dans les différents plans de financement pour aussi réaliser des films de genre différents. D'après ce que je sais, c'est que les chaînes TV sont obligées d'investir leur chiffre d'affaires dans le préachat de films. En Corée, le système se fait par rapport aux entrées dans les salles, on arrive à financer des films indépendants et nous avons un autre système de fondations pour récolter des fonds, pour essayer de les injecter dans des films à petit budget. Il est évident que pour conserver cette diversité dans le cinéma coréen, il faut une aide politique, mais malheureusement le gouvernement actuel en Corée accorde plus d'importance sur comment faire vraiment du profit sur l'industrie du cinéma. Nous pouvons dire que depuis 5 ans, il y a vraiment eu un manque considérable dans les échanges entre le COFIC et le ministère de la Culture coréenne. Actuellement, nous sommes à un stade où il faut revenir aux sources pour voir comment on pourrait préserver ensemble de la diversité du cinéma coréen, et continuer à développer de genres différents. Comme vous avez pu le voir sur les statistiques, la part de marché des films coréens sur le 50 %, nous pouvons dire que les fonds appartiennent surtout aux quatre grosses sociétés de production et de distribution. Ce sont eux qui concentrent plus de 90 % du marché national, par exemple, pour un producteur en Corée, il suffit d'écrire le scénario et de voir avec le réalisateur comment faire pour le casting, une fois ces deux problèmes sont réglés, il suffit de toquer à la porte de ces gros investisseurs, et après c'est bon. Il y a de petites différences entre ces quatre compagnies, mais c'est pratiquement le même modèle : il regarde surtout par rapport à la saisonnalité dans l'année, les plus grosses périodes ont l'été l'hiver et les périodes de fête, ils vont vraiment s'intéresser au packaging, s'il y a de gros acteurs qui vont jouer dans le film et ils choisissent s'ils investissent ou non. Vous pouvez dire que le marché actuel du cinéma coréen s'est développé dans les années 1990-2000, avec ses réalisateurs qui ont pu être aidés par ces grosses compagnies, maintenant elles ont leur propre façon de faire pour développer des cinémas différents encore aujourd'hui. Le problème c'est que le CNC coréen a essayé d'investir dans les films indépendants, mais le gouvernement a une vision différente, c'est-à-dire qu'il considère que le cinéma coréen doit faire face au cinéma hollywoodien, et essaie de pousser les promesses de dons pour les investir uniquement dans les films commerciaux, pour que le cinéma coréen ne se développe que dans ce sens-là. Notre problématique actuelle est donc d'essayer de donner la chance aux petits films, en sachant qu'il y a cette situation actuelle qui ne permet pas de donner la chance aux films indépendants. C'est vraiment mon souhait de pouvoir trouver des fonds différents, de trouver des investissements de différentes sortes, mais en Corée, il n'y a qu'une seule façon de trouver des investisseurs. C'est une question qui est innée chez tous les producteurs, et j'aimerais pouvoir en discuter plus profondément avec les producteurs français. Il y a

une solution alternative avec le crowdfunding, interdit jusqu'à l'année dernière, du coup on essaie d'avoir des fonds par ce biais-là.

**Alexis DANTEC** : Si nous comparons les deux systèmes, en France ce qui frappe c'est qu'à tous les niveaux il y a un fléchage des investissements. Certains nombres de films sont en dessous d'un certain budget, et le reste au-dessus d'un certain budget. Pour les SOFICA et pour amener des investisseurs physiques, en 1985, il y a eu un avantage fiscal important, en échange les fonds doivent être fléchés vers des 1ers et des 2es films, des critères objectifs qui flèchent plutôt vers l'indépendance. Les investissements privés des SOFICA, sur le long-terme se sont de plus en plus orientés vers les films indépendants, et des premiers films. Cela n'a pas été un mouvement naturel, c'est en fonction de ce que l'on déclare, et nous sommes plus ou moins avantagés dans la manière dont on peut collecter des fonds. Est-ce que ce que vous pointez est le fait que vous avez mis en place un système qui défend votre cinématographie, sans savoir si elle est indépendante ?

**LEE Eun** : En Corée, tout ce qui est cinéma indépendant et la majorité des investissements qui proviennent du COFIC, qui lui permettent de se développer. Il y a aussi quatre gros festivals où nous avons l'occasion de découvrir des films indépendants, et ces festivals permettent aussi de collecter des fonds pour investir dans les films de cinéma indépendants, et les collectivités territoriales qui comme le COFIC ont un système de subventions pour les films indépendants. En France, je sais qu'il y a beaucoup de salles Arts et Essais, nous avons qu'une salle en Corée du Sud où la salle est financée par des particuliers.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que la solution ne serait pas justement la coproduction ? Nous allons regarder la bande-annonce de *La Rivière Tumen*.

#### BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : Quels sont les avantages d'une coproduction avec la Corée du Sud, et comment cela s'est passé, pour vous Guillaume, la production de *La Rivière Tumen* ?

**Guillaume de SEILLE** : Très bien, je vais commencer par un petit aparté qui est à l'origine de tout cela. Quasiment toutes les coproductions franco-coréennes passent au Festival de Busan, qui est l'un des plus gros festivals au monde, et qui montre le cinéma coréen dans toute sa diversité. Je fais du coréen, parce que je suis allée à Busan il y a plus de dix ans, grâce au travail de ces programmeurs, même si je ne suis pas d'accord avec tous les films qu'ils invitent. Je vais à Busan, car il y a des films européens et parce qu'il y a un marché de coproductions qui va faciliter les films asiatiques à trouver, c'est l'Asian Program Market. Je vais à Busan avec tous mes films asiatiques, ils sont souvent présentés quand ils sont finis, on essaie de les vendre là-bas, c'est un label extrêmement important pour l'Asie. C'est là-bas que j'ai rencontré mon réalisateur coréen, il présentait un projet, ses deux premiers films étaient allés à Locarno et à la Semaine de la Critique. On se revoit plus tard et un film entre-temps, à l'époque il n'y avait pas de traité de coproduction, ils servent souvent à essayer de faire des gros films, et moi je les utilise pour faire des petits films. Les traités de coproductions ne me servent à rien, si nous avons envie de faire un film on le fait, quand un projet nous intéresse, on essaie de trouver de l'argent public,

quand cela ne marche pas, c'est compliqué, à l'époque c'était possible d'avoir des subventions nous les avons eus, côté coréen aussi, la Corée est très forte pour soutenir sa diaspora, le COFIC aide les enfants adoptés, il y a 40-50 ans et qui font des films sur leur rapport à la Corée. Mon réalisateur est chinois d'origine, coréenne donc, nous avons eu ces aides, et nous avons même eu ARTE avant de tourner, et cela était chouette, cela nous a rendu fort. Un traité de coproduction est censé faciliter les grosses machines, mais cela ne marche jamais comme cela en réalité. Le système coréen est trop fort domestiquement, donc les films français n'ont pas trop le droit d'y entrer, et ils regardent plus vers la Chine qui est un eldorado plus intéressant, ce sont des producteurs comme moi qui font des films à 1 millions d'euros avec ARTE. Les producteurs coréens me disent à Busan, d'arrêter de faire ce genre de films, mais que ça devait servir à faire des films de genre. Ce que fait Wild Side, avec des films qui marchent un peu en salles et surtout en DVD/VOD. Pour finir, je voudrais rebondir sur la question du renouvellement : qui connaît les films de Boon-Joon Ho ? Il y a *Barking Dogs*, et *Memories of Murder*, il est très important de se rendre compte que les grands auteurs d'aujourd'hui ont quand même fait des petits films, qui n'ont pas toujours bien marché. Le problème de la Corée aujourd'hui, c'est de ne penser qu'au court-terme, mais pas au renouvellement des talents. À Busan, nous parlons avec les programmeurs des nouveaux films coréens, et ce n'est pas terrible, car il n'y a plus de moyens, ce n'est pas du tout structuré, ils n'arrivent pas à vivre. Il faut trouver un moyen de les aider, mais je ne trouve pas.

**Michel PLAZANET** : C'est un vaste sujet, c'est vrai que je suis comme Guillaume, il y a du cinéma que j'aime bien et du cinéma que l'on peut financer, ce n'est pas la même chose. En Corée les producteurs se posent une question que les producteurs français ne se posent pas souvent, qui est : est-ce que je peux gagner de l'argent avec un film ? Heureusement pour beaucoup de films, y compris étrangers, il y a des outils, des aides publiques qui permettent d'aider des auteurs. Malheureusement, en Corée, qui est éligible à la subvention du cinéma du monde, il y a peu de projets qui nous sont présentés, les deux projets présentés ont été soutenus, c'est-à-dire la qualité des projets présentés. Il y a malgré tout plein d'écueils dans cette relation de coproduction, le traité est censé faciliter les coproductions, l'idée est que le film que l'on fait ensemble devient un film binational, et qu'il puisse accéder au système de soutien des deux pays, encore faut-il qu'il y en ait des deux côtés. C'est souvent des relations très déséquilibrées, en France vous avez un certain nombre de financements ouverts aux auteurs coréens, mais qui finalement leur sont fermés pour des raisons de langue du film. Comme vous le savez, l'avance sur recette, les investissements des chaînes pour l'essentiel, le crédit d'impôt sont verrouillés pour des questions de langue française. Ce sont des avantages théoriques, mais il y a des possibilités, un film coproduit de manière officielle donne accès au soutien automatique aux producteurs et distributeurs, quand un distributeur sait qu'un film coproduit lui ramène 1 euro de soutien par entrées vendues, c'est un encouragement qui me semble sérieux. Ensuite, il est vrai que l'accès à beaucoup de financement est conditionné par la langue française. Heureusement, la France possède un outil de financement est ouvert aux auteurs coréens qui travaillent dans leur langue et leur pays. Le montant moyen de l'Aide au cinéma du monde est de 135 000 euros. Depuis que les accords de coproductions ont été signés en 2009, seuls deux films franco-coréens ont été agréés : le film de Lee EUN et le film de Guillaume Denis Lecompte, *Une Vie Toute Neuve*, après nous pouvons très bien travailler en dehors des coproductions. L'accord de coproduction n'est pas l'alpha et l'oméga.

Est-ce que vous ne croyez pas que si nous voulons développer les films du milieu, il faut améliorer les choses sur le travail comme sur le scénario, la musique, etc. ?

**Julien EZANNO** : La relation franco-allemande a été alimentée par ce mini-traité, c'est-à-dire de l'argent qui était injecté, la relation franco-canadienne est particulière, à cause des crédits d'impôts très attractifs, cela appartient aux producteurs de savoir s'ils ont une raison de travailler ensemble. Chaque relation de coproduction est très particulière.

En France, l'accès au financement n'est pas aussi simple, car ils sont conditionnés par la langue française et les crédits d'impôts ne sont pas aussi faciles d'accès qu'en Belgique ou au Canada. Mais il est vrai que pour encourager les relations, il ne faut pas se contenter de petits films.

**Damien PACCELLIERI** : Je vais devoir vous couper, car nous sommes pris par le temps ! Merci encore pour cette table ronde, j'espère que l'on vous a donné un bon aperçu de la production coréenne.

# TABLE RONDE 2 — RETOURS D'EXPÉRIENCE AVEC LA CORÉE : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES

JEUDI 4 FÉVRIER 2016 — MAISON DES CULTURES DU MONDE, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain

## INTERVENANTS

**Ounie LECOMTE**, réalisatrice, **KIM Hyunseok**, directeur de la photographie, **JEON Soo-Il**, réalisateur coréen, **NAM Yoon-Seok**, producteur franco-coréen, **Guillaume DE LA BOULAYE**, producteur.

**Damien PACCELLIERI** : Cette table ronde est un retour d'expériences des différents intervenants, réalisateurs et producteurs, sur les coproductions entre la France et la Corée du Sud. Notre panel est composé de Guillaume DE LA BOULAYE, producteur chez Zorba Productions. Vous avez suivi depuis les débuts un jeune réalisateur pour ses courts-métrages et ses documentaires, vous avez produit dernièrement, *Madame B*, un projet transmédia, que vous nous dévoilerez dans tous ses détails. Nous avons aussi le réalisateur Jeon SOO-IL, vous avez réalisé *Un Homme Coréen*, récemment dont le tournage s'est déroulé à Paris et présenté au Festival de Busan, que nous espérons bientôt voir sur les écrans français, vous êtes un réalisateur de longs-métrages qui ont un lien avec la France, vous avez fait vos études à l'ESRA, et on dit de vous que vous êtes le plus français des réalisateurs coréens, si vous pouvez nous confirmer cela. Nam YOON-SEOK, vous êtes producteur et vous avez participé au tournage de Hong-Sang Soo, dont le tournage se déroulait à Paris. Ounie LECOMTE, réalisatrice de la coproduction *La Vie Toute Neuve*, qui a été projetée hier soir. Nous avons encore son chef opérateur Kim HYUNSEOK, également chef opérateur du film *Poetry*, qui fait partie des jeunes talents coréens et qui participent aussi à des projets, en tout cas en Corée, sur des blockbusters. J'avais envie de commencer avec le film *Night And Day*, d'Hang Song Soo, dont je vous propose de voir un extrait avant de parler de l'expérience de Nam YOON — SEOK sur le film.

## BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : Nam YOON-SEOK, est-ce qu'au préalable vous pouvez nous parler de votre

société de production et de l'origine de ce projet ?

**NAM Yoon-Seok** : J'ai une anecdote assez sympa à vous partager, c'est que l'on a tourné une séquence au musée d'Orsay, devant *l'Origine du Monde*, le producteur coréen voulait que l'on supprime cette séquence, car il aurait fallu mettre le film à moins de 16 ans en Corée, donc il y avait une grande discussion entre réalisateur et producteur, mais Hong-Sang Soo a voulu la garder. Je travaille beaucoup avec les Coréens en Europe et en France, surtout car j'y habite. Comme j'admirais monsieur Hong-Sang Soo, quand le producteur m'a appelé pour participer à ce projet-là, j'ai dit oui, car je voulais travailler avec Hong-Sang Soo.

**Damien PACCELLIERI** : Sur le budget du film, comment est-ce que Hong-Sang Soo monte financièrement ses films ? Est-ce que c'est avec de l'argent personnel, des financements d'amis ?

**NAM Yoon-Seok** : *Night And Day*, c'était le dernier long-métrage de Hong-Sang Soo, il y avait quand même une grosse société derrière, après il a fait une coproduction avec MK2. Pendant la préparation il y a eu un problème de fonds, il fallait qu'une autre production reprenne le projet, après il y avait quelques fonds publics du gouvernement qui était versé, donc on a réussi à terminer ce projet.

**Damien PACCELLIERI** : Comment se passe le tournage d'un film à petit budget à Paris, est-ce que les autorisations pour des lieux de tournage sont faciles à avoir ?

**NAM Yoon-Seok** : Il y a maintenant 10 ans que cela s'est fait, je suis parti en Corée pour discuter du projet bien avant le tournage, j'étais très en amont et puis par le régisseur général, on a fait des repérages. Isabelle Huppert disait que l'on ressent un côté instinctif quand on regarde les films de Hong Sang-Soo, quand j'ai commencé à travailler avec lui, il fallait que cela soit bien préparé. Après il y avait une flexibilité pour les choix de décors, mais il est très exigeant, souvent c'était vraiment au fil de l'histoire qu'il fallait choisir un décor, mais pas juste parce que c'est beau, mais parce que le personnage habite là, il va au café juste à côté.

**Damien PACCELLIERI** : Je voudrais lire une diapositive de Hong Sang-Soo, sur *Night And Day* : « À en juger de mon expérience précédente, je peux dire que ce traitement contient 60 % des détails du film, 20 % arriveront après le casting, à travers les discussions que je vais avoir avec les acteurs, le reste devrait être comblé par mes inspirations quotidiennes pendant le tournage. La conclusion peut être modifiée, une nouvelle piste, une nouvelle connexion peut être trouvée quant au personnage, le casting qui pourront les rendre plus lisibles, cependant les personnages féminins resteront les objets du regard de l'homme, en limitant ainsi les informations, le film pousse le spectateur à recourir à leur imagination pour savoir qui sont véritablement ses femmes, tout en étant conscient du regard de son homme ». Comment cela se passe quand seulement 60 % du film est prévu ?

**PUBLIC/Sébastien KERITE** : Bonjour à tous, effectivement quand on lit le scénario qui laisse une part importante à l'inspiration de dernière minute, cela peut alerter sur la façon de préparer. Il a la chance d'avoir eu sur ce projet-là, la configuration d'une équipe assez légère pour pouvoir réagir en cas de changement de dernière minute, et dans les 60 % écrits, il y a un squelette dans lequel il définit



l'essentiel des lieux dans lesquels il veut inscrire son histoire, et il va faire évoluer autour de ce squelette ses personnages, et les lieux ou certaines actions, en fonction de ce qu'il aura eu comme inspiration suite à la journée de tournage. Le principe est qu'il a eu son idée de scénario, il a placé son personnage dans Paris, et il s'est dit : « pour les décors, nous allons les trouver dans l'environnement du personnage ». La complexité était de trouver des décors dans lesquels on devait venir de façon récurrente, parce qu'il a écrit son scénario dans un ordre chronologique, et il voulait le tourner dans un ordre chronologique, donc on a dû revenir plusieurs fois dans les mêmes endroits. Dans le contexte de budget limité, nous ne pouvons pas privatiser les lieux, il fallait tourner dans des créneaux spécifiques imposés, il fallait éventuellement les aménager selon l'inspiration du jour, et chaque matin, Hong-Sang Soo écrivait ses séquences dialoguées, cela lui prenait plus au moins de temps selon son inspiration et les séquences à écrire. Ce temps d'écriture donnait le temps de préparation de la séquence et impactait toute la journée de tournage, il y avait des jours où nous ne commençons pas à écrire avant 11 heure du matin. Une fois qu'il a défini ces séquences, il transmet ces dialogues à nous et à ces comédiens, avant de trouver des solutions de décors. Ce n'est pas évident, c'est un casse-tête permanent, mais on était une équipe de 20-25 personnes très mobiles, avec un seul camion technique, cela permettait beaucoup de souplesse dans la manière de tourner. Nous avons tourné au meilleur mois dans Paris, c'était en août 2007.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce qu'il avait conscience de toute la difficulté de cette manière de faire, ou c'était votre problème ? Combien de temps a duré le tournage sur Paris ?

**PUBLIC/Sébastien KERITE** : Il était conscient dans une certaine mesure, mais en même temps il avait annoncé la couleur dès le départ, donc c'était à nous d'assurer derrière l'organisation et la logistique. Plus globalement au-delà de lui, les réalisateurs coréens se gardent des options jusqu'au dernier moment, une part de changement de décision ou d'improvisation que d'autres réalisateurs auront plus anticipé. Je ne sais pas si c'est dans la méthode de travail habituel, mais nous avons plutôt tendance à prendre des décisions plus tardivement avec les Coréens qu'avec les Français. Il y avait entre 30 et 32 jours de tournage, et nous avons eu deux jours de repos. On était une équipe de 25, mais il y avait une équipe coréenne, l'ingénieur son. L'équipe régie et un électro étaient français. C'était relativement facile à gérer parce qu'ils dormaient dans une auberge où nous avons tourné.

**Damien PACCELLIERI** : Merci de ce témoignage ! Nam YOON-SEOK, est-ce que vous retenteriez l'aventure en France avec cette façon de travailler ?

Nam YOON-SEOK : Le budget était vraiment ridicule, et chacun devait faire, par exemple, trois à cinq fonctions, mais grâce aux stagiaires coréens, qui étaient vraiment volontaires, ce film existe. Il y a beaucoup de gens qui ont aidé bénévolement, surtout des étudiants français. Aussi pour le casting, il y a des rôles féminins tenus par des étudiantes parisiennes, elles n'avaient jamais tourné, c'était vraiment un mélange. Si on me demandait de refaire la même chose, je ne sais pas à vrai dire, mais c'était une expérience inoubliable, intense et c'était très satisfaisant.

**Damien PACCELLIERI** : Merci pour ce partage, Jeon SOO-IL il y a plusieurs films coproduits avec des sociétés françaises sur *Mise à Nu*, et *La Petite Fille de la Terre Noire*, est-ce que vous pourriez nous

expliquer vos relations avec la France ?

**JEON Soo-Il** : En 2003, j'ai fait ma première coproduction franco-coréenne, donc j'ai été financé par le CNC, et j'ai pu faire cette première coproduction à cette période-là. Le coproducteur français n'arrivait pas à trouver de distributeur, donc on avait la possibilité de le sortir en salles. Nous avons trouvé une ou deux salles qui ont accepté de le passer, mais cela été finalement refusé. Effectivement, il y a beaucoup de complications lors de ces coproductions avec la France, mais c'était pour synthétiser de mon expérience. Étant donné qu'aujourd'hui c'est le colloque pour parler en détail, mais comme on ne peut pas détailler chaque étape, je vais synthétiser au mieux. On dit souvent que j'ai fait pas mal de coproductions avec la France, mais il y en a une seule qui a réussi à voir la finalité, pour cette coproduction, seule la post-production a été faite en Corée et le mixage en France. Je vais parler de mon dernier film, *Un Coréen à Paris*, les investissements ont été apportés par la production coréenne, et le coproducteur français a fait la partie de la réalisation. Le problème qui s'est imposé est une question liée aux parts finales, et malheureusement, nous n'avons pas pu trouver un point d'entente, et cela n'a pas été une réussite.

**Damien PACCELLIERI** : Je vous propose de voir la bande-annonce du film, *Un Homme Coréen*.

#### BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : Le pitch du film est qu'un couple coréen vient faire un voyage de noces à Paris, la femme disparaît mystérieusement et son mari va partir à sa recherche à Paris et dans le sud de la France. Quelles ont été les difficultés liées au tournage ?

**JEON Soo-Il** : Pour fermer la parenthèse sur ce que l'on disait tout à l'heure, il y a eu un traité de coproduction en 2007 entre la Corée et la France. S'il y a 20 % du budget investi, le projet peut se faire. Je pense que ce sera l'occasion par le biais de ce festival d'essayer de trouver une solution à l'avenir pour améliorer les conditions de travail pour les coproductions entre les deux pays. Mon dernier film est sorti en salles en Corée en janvier dernier dans 24 salles, cela fait partie aussi de la diversité du cinéma coréen, en termes d'entrées ce n'est pas énorme, j'ai eu à peine 2 000 entrées en salles. J'ai emmené les techniciens majeurs et évidemment les acteurs, l'actrice française a été auditionnée directement en France, à part le personnage principal, donc l'acteur coréen et tous les autres comédiens ont été auditionnés en France. Tout le matériel a été loué sur place. Pour les autorisations de certains lieux, nous nous sommes aidés avec mon coproducteur français pour obtenir les différentes autorisations auprès des lieux de tournage, un mois avant le tournage. La difficulté particulière que j'ai rencontrée sur ce film a été surtout d'obtenir des autorisations pour tourner dans le métro, parce qu'il fallait que je modifie le scénario pour ne pas donner une mauvaise image du métro parisien, car le héros s'y fait tabasser. Nous avons dû changer d'angle de vue pour le tournage dans le bois de Boulogne, où il y a les prostitués, pourtant nous avons eu les autorisations, mais la police est intervenue pour nous empêcher de tourner dans l'endroit choisi. Je ne pense que ce soit lié à la France, mais ce sont plutôt des problèmes rencontrés du fait de notre manque d'expérience. Pour avoir le financement, j'ai demandé des aides du COPIC, sinon il y a eu les aides des régions, comme nous l'avons dit tout à l'heure, j'ai utilisé le crowdfunding, mais le financement principal est venu de la

société de deuxième droit, c'est-à-dire la diffusion télé ou Internet. Après ce que l'on a dit à la première table ronde, les aidés du COPIC et des régions sont limités. Sinon la production normale n'a pas besoin de coproduire et de chercher l'argent à l'étranger, le cinéma indépendant n'arrive pas à trouver les moyens. J'essaie toujours de coproduire, mes dernières expériences m'ont permis de progresser personnellement sur les prochains tournages et les prochaines coproductions.

**Damien PACCELLIERI** : On a beaucoup parlé du système d'aide français, mais qu'en est-il du côté coréen pour les films indépendants ?

**JEON Soo-II** : À partir de 1999, jusqu'en 2001, nous avons réduit beaucoup les aides au cinéma indépendant et à quelques festivals, car le gouvernement coréen avait en tête que le cinéma indépendant pensait contre lui.

**Damien PACCELLIERI** : Ounie Lecomte, pouvez-vous raconter comment se sont déroulées la préparation et la concrétisation de votre projet avec les Coréens ?

**Ounie LECOMTE** : Cela remonte à quelques années, tout d'abord, j'ai écrit une première version dans le cadre de l'atelier de la FEMIS et à l'issue de l'atelier, il y avait une commission de professionnels où j'ai rencontré le futur producteur du film. On a su très vite que le film aurait besoin d'une coproduction et d'une adaptation du scénario coréenne. Assez vite, j'ai découvert que Lee avait été producteur d'une réalisatrice américano-coréenne, cela m'a donné l'idée de le contacter et ça a été un concours de circonstances et de hasards heureux, qui fait qu'il venait à Paris pour la promotion de l'un de ses films. Mon producteur connaissait le distributeur du film Diaphana, il y a eu une rencontre, nous avons beaucoup échangé sur le scénario, mais il s'est investi dans une adaptation, pour devenir le coproducteur du film. Niveau financement, l'étape importante a été le préachat de Canal+, qui a déterminé la possibilité de faire le film, car les investisseurs coréens, ce n'était pas évident. Diaphana a mis un minimum garanti, mais le financement coréen a mis du temps à venir, il a fallu les convaincre du potentiel du film et de l'intérêt de le faire, c'était aussi mon premier film, donc ils avaient peut-être des craintes. Le contrat de l'investisseur coréen a été signé 15 jours avant le tournage. On a commencé à préparer le casting, c'est la production coréenne qui a investi dans les notes de frais et la préparation, mais il faut savoir que les équipes coréennes n'étaient pas payées pendant la préparation, ils reçoivent la moitié au début du tournage, et l'autre moitié à la fin, mais tout était défrayé. On a eu quatre à cinq mois de préparation avec l'incertitude de la possibilité de faire ce film.

**Damien PACCELLIERI** : Il faut arriver à trouver les cartes qui permettent d'être dans le cadre de la coproduction avec le barème de point. Comment fait-on pour s'arranger avec cela ?

**Ounie LECOMTE** : C'est plutôt du côté de la production, je n'ai pas tous les détails. Cela a été un peu un casse-tête, je pensais au début prendre quelques techniciens français pour ne pas rentrer dans le cadre du barème de point, mais du point de vue je dirais à la fois artistique et de ma propre sensibilité. Très vite, je me suis aperçue que j'allais devoir m'adapter à une fabrication coréenne, et comme nous nous sommes rencontrés avec Heun-Song-Son, nous avons fait le mixage à Paris. Nous avons fait le minimum de tirage de copies, car nous avions très peu d'argent, mais nous avons été l'un des premiers

films à être validé dans le cadre du traité. Cela a été exploratoire.

**Damien PACCELLIERI** : Nous allons voir la bande-annonce de *Poetry*, pour appuyer le travail de KIM Hyunseok.

#### BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : KIM Hyunseok, vous avez été directeur sur le film de LEE Chand-Dong, et coproducteur du film, est — ce que vous avez vu des différences entre une coproduction franco-coréenne et une production coréenne ?

**KIM Hyunseok** : Je vais parler des conditions particulières quand il s'agit d'une coproduction. Personnellement, j'ai déjà eu l'occasion de tourner des films sino-coréens à deux reprises lorsque j'étais étudiant, et j'ai travaillé avec un réalisateur américain, je savais déjà à quel point il était dangereux de faire une coproduction. Lorsque l'on fait des coproductions, il y a deux parties, ce n'est pas une équation simple, c'est une moyenne pour les avantages. Chaque point fort qui s'accumule de deux côtés devient une moyenne, et quand nous parlons des inconvénients des deux côtés, cela devient catastrophique. Je pense que ce sont les points néfastes qui viennent directement du manque de communication, et également, des accords qui ne sont pas vraiment fixés correctement dès le départ.

**Damien PACCELLIERI** : Avez-vous des exemples ?

**KIM Hyunseok** : Étant donné que j'avais eu ce genre d'expérience auparavant, la collaboration avec Madame Ounie Lecomte a été améliorée et bénéfique. Ce qui a été très frappant, c'est qu'il y avait énormément de points communs entre Lee-Chan Dong et Ounie Lecomte, donc mon expérience avec elle m'a beaucoup aidé pour le tournage de *Poetry*. Pour revenir sur *Une Vie Toute Neuve*, afin d'éviter toutes les mauvaises expériences passées, j'ai sondé sa personnalité pour bien réussir la coproduction. Par exemple, j'ai vraiment essayé de deviner ses goûts, la première étape quand on s'est rencontré avec Ounie était de savoir ce que l'on n'aimait pas, la première conversation tournait autour du cinéma coréen et nous avons beaucoup critiqué. Il y a des points très spécifiques liés au fait de forcer le trait sur les côtés émotifs et sentimentaux. Sur l'image nous avons souvent ce côté où la luminosité est très forcée pour donner un côté dramatique. Par exemple, dans le film *Old-Boy*, de Park-Chan Wok, il y a dans la dernière scène, un plan focus sur les personnages, pour monter ce côté émotif où l'on ne voit plus du tout le fond, cela marche bien, mais ce qui est dommage, c'est que tous les cinéastes coréens font pareil. En parlant avec Ounie de tous ces côtés négatifs du cinéma coréen, j'avais à côté envie de faire un film un peu à la française. Quand nous disons faire un film français, cela veut dire recevoir et s'adapter à la culture et aux traditions de cinéma français. Je pense avoir eu ce côté français sur la façon de réaliser ce film, dans le cinéma français, j'ai l'impression que l'on met un peu de côté la technique, c'est ce que je ressens.

**Ounie LECOMTE** : Je voudrais ajouter quelque chose : quand j'ai écrit le scénario et que j'ai pensé au film, je ne l'ai pas pensé en termes de coproductions ou d'identité de pays, même dans l'artistique, je n'ai pas pensé de cette manière-là. Ce que Kim HYUNSEOK raconte, c'est que nous avons essayé

simplement de partager nos visions, nos goûts d'un certain cinéma. Cela a été une vraie rencontre, mais cela ne se cadrerait pas en termes de « à la Française », ou « à la Coréenne ». On a essayé de trouver la nature propre du film.

**Damien PACCELLIERI** : JEON Soo-Il, vous vouliez rajouter quelque chose ?

**JEON Soo-Il** : Je voulais juste ajouter quelque chose, quand je parlais de mon film *Un Homme Coréen à Paris*, seul l'acteur principal était coréen, et les autres Français, l'équipe technique était aussi française. Personnellement, en tant que réalisateur je mets un point d'honneur sur tout ce qui est image, j'ai pu tourner comme je le souhaitais, il n'y a eu aucun problème. Par exemple, pour le rôle principal de la comédienne, elle a été auditionnée en France, à Paris. Ce qui était un peu difficile étant donné qu'il y avait des scènes de nu, c'était un peu compliqué avec les comédiennes qui avaient passé le casting. C'est un problème qui existe en Corée pour les actrices coréennes, elles ne veulent pas tourner quand il y a une scène un peu dénudée. La comédienne Bee-Kwan a été très courageuse, et nous avons pu tourner ce film.

**Damien PACCELLIERI** : Guillaume DE LA BOULAYE, pouvez-vous nous parler de Zorba productions ?

**Guillaume DE LA BOULAYE** : Zorba est une société de production classique, créée il y a une dizaine d'années et Jéro-Eun est un réalisateur que j'ai rencontré sur Internet. Il était à l'époque étudiant au Fresnois qui est une résidence de création audiovisuelle dans le Nord de la France, il m'a contacté, car il avait des projets. Comme il avait un nom coréen et que je suis intéressé par ce qui se passait en Corée, nous nous sommes rencontrés, j'ai regardé son travail d'étudiant au Fresnois et j'ai été scotché par la force de son cinéma. Il y avait des scènes de sexe assez crues et il avait emmené une actrice française à Busan pour montrer la nudité. J'ai ensuite produit sur mes fonds propres un film porno qu'il a fait, car il ne pouvait pas le faire en Corée. On a travaillé ensemble sur plusieurs courts-métrages et un sur un premier long-métrage documentaire. Quand il est arrivé en France, il étudiait aux Beaux-Arts, il a trouvé un refuge dans une guest house illégale en région parisienne, c'était un pavillon transformé en sorte d'hôtel, mais complètement illégal, et qui n'hébergeait que des étudiants coréens ou chinois. Il a créé un lien particulier avec la patronne chinoise sans papier, il est parti à la recherche de son fils resté en Chine, mais il a rencontré des réfugiés nord-coréens dans le sud-ouest de la Chine, il en est ressorti l'idée d'un long-métrage et du long-métrage documentaire, *Madame B*.

**Damien PACCELLIERI** : Nous allons en regarder un extrait.

EXTRAIT

**Damien PACCELLIERI** : C'est un projet transmedia, pouvez-vous nous en dire plus ? Quels sont les apports financiers des deux côtés ?

**Guillaume DE LA BOULAYE** : Quand Jero est revenu de ses premières recherches en Chine, à la rencontre de personne d'origine nord-coréenne, il était révolté de ne pas avoir appris cela à l'école, il disait qu'en Corée du Sud ils ne laisseraient jamais faire ce projet. Il a voulu le faire sur Internet, il a

fallu décliner le projet selon les formats. J'ai monté ce projet avec lui et un coauteur allemand spécialiste du transmédia et des écritures interactives. J'avais l'idée de faire une coproduction entre la France, la Corée du Sud et l'Allemagne, c'est assez compliqué en réalité. Autant il y a une proximité importante entre la France et l'Allemagne sur la façon de produire, autant en Corée du Sud c'est très différent. On s'est heurté à des manières de faire complètement différentes, et le transmedia n'intéresse pas les producteurs coréens, même si on avait trouvé un coproducteur coréen assez rock'n'roll, ouvert aux écritures innovantes, il n'a pas du tout trouvé d'argent sur le volet transmédia, mais il en a trouvé pour le long-métrage documentaire, cela a été très difficile, plus difficile que pour la partie française. J'ai eu de la chance d'avoir été soutenu de façon très bonne en France, après, le choc culturel a beaucoup existé pendant la production du projet, le réalisateur devait faire le grand écart entre le producteur français et le producteur coréen : nous n'avons pas les mêmes calendriers. Pour être concret, c'était à la fois hollywoodien et très indépendant. À Séoul, nous avons signé dans un grand cabinet d'avocat international un accord trilingue et après, pour le suivi des comptes, c'est devenu opaque, donc j'avais du mal à rendre mes comptes de manière transparente. Quand le réalisateur a fait son film en équipe réduite, parfois en caméra cachée, il a été arrêté plusieurs fois et a été mis en prison. Nous avons dû mobiliser les ambassades coréennes et le ministère de la Culture, Nous avons dû donner des pots-de-vin pour le faire sortir des geôles thaïlandaises et nous avons eu les services secrets coréens qui sont intervenus sur le projet en faisant disparaître les disques durs que nous envoyait le réalisateur, afin de contrôler le contenu. Lorsque l'on a récupéré les rushes, le montage a été fait par la monteuse d'Abderahmane Sissako, c'est une habituée des montages des films internationaux, et il y a eu une incompréhension totale avec le réalisateur par rapport à la manière de monter son film, le discours. On est arrivé à de vraies différences culturelles que je ne soupçonnais pas chez lui. Ils n'ont pas les mêmes attentes. Les Coréens voulaient un montage différent du français. Le système de financement est tellement différent que l'on n'a pas en France la même nécessité de répondre aux attentes du marché, il faut en Corée garantir un certain nombre d'entrées pour que les studios me donnent des projets. Il y a une vraie différence culturelle dans la manière de raconter une histoire, ils ont une dimension sentimentaliste essentielle pour le public coréen.

**Damien PACCELLIERI** : KIM Hyunseok , comment avez-vous été formé, et comment se passe une formation en Corée ? Est-il vrai que vous êtes influencé par Jean-Yves Escoffier ?

**KIM Hyunseok** : Je suis issu d'une école qui permet de donner une éducation spécifique dans les beaux-arts, j'ai fait un master qui consistait à apprendre toutes les dimensions cinématographiques, et j'ai pu apprendre les bases. Après, j'ai appris sur le tas. Ce qui est vraiment important, c'est que ce sont les excellents réalisateurs vous apprennent beaucoup de choses, mais pas le secret ultime. Ce sont des choses que je dois apprendre moi-même en les écoutant parler et en les observant. Il faut voir leurs films, leurs œuvres et les décortiquer ensuite. C'est assez paradoxal : plus ce sont des bons réalisateurs, plus ils essaient d'apprendre des choses nouvelles grâce à leurs étudiants. Ce qui m'a séduit chez Jean-Yves Escoffier, c'est qu'il arrive à détacher la partie technique de la compréhension de l'œuvre, c'est quelque chose que je trouve incroyable. Il a un côté génial et c'est ce qui me séduit vraiment chez lui !

**Damien PACCELLIERI** : Merci pour ce partage d'expérience. On se retrouve pour la troisième table

ronde sur l'adaptation de bandes dessinées en films d'animation, ou films de long-métrage.

# TABLE RONDE 3 — DE LA CASE A L'ÉCRAN

JEUDI 4 FÉVRIER 2016 — MAISON DES CULTURES DU MONDE, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain

## INTERVENANTS

**Jesus CASTRO** réalisateur, **Laurent BOILEAU**, réalisateur, **Lee EUN**, producteur coréen, **Ron DYENS**, producteur, **Prakash TOPSY**, réalisateur.

**Anne BOURGEOIS** : Nous allons passer à notre troisième table ronde : « De la case à l'écran ». Nous avons exploré deux choix : la Corée est assez friande de la littérature française, je pense, notamment avec l'adaptation de *Thérèse Raquin*, d'Émile Zola par *Thirst* de Park-Chan Wok, et sur l'animation avec le *Transperceneige*. Il y a donc des intervenants qui ont soit travaillé sur le film *Transperceneige*, ou sur des films en collaboration avec les Coréens. Puis nous finirons par la projection du film de Jesus CASTRO. Je passe la parole à Damien, je vous souhaite un bon après-midi, et à tout à l'heure.

**Damien PACCELLIERI** : Bonjour je vais présenter les intervenants, Jesus CASTRO, vous êtes réalisateur du documentaire *Transperceneige, de la feuille blanche à l'écran noir*, qui sera projeté à la suite de cette table ronde, vous avez donc été un observateur privilégié de l'adaptation du *Transperceneige* au cinéma. Laurent BOILEAU, vous êtes réalisateur du court-métrage *Couleur de Peau Miel*, réalisateur de documentaires sur l'animation et la bande dessinée. Lee EUN, vous êtes producteur coréen d'un film d'animation qui a eu un gros succès en Corée du Sud, ce qui est assez rare là-bas. Ron DYENS, vous êtes producteur avec la société de production Sacrebleu, vous produisez des courts et des longs-métrages d'animation, l'un de vos courts a reçu la Palme d'Or. Prakash TOPSY, vous êtes réalisateur, vous avez réalisé les épisodes de séries en collaboration avec les Coréens, et vous avez été superviseur de la sortie de *Titeuf*, en Corée du Sud, vous êtes également animateur 2D et 3D. Nous devons avoir justement Jean-Marc ROCHETTE avec nous, mais il a eu un empêchement donc nous allons voir la bande-annonce de *Transperceneige* et s'en suivra l'interview de Jean-Marc ROCHETTE.

## BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : Le film a fait plus de 650 000 entrées en France, ce qui est un très beau score pour un film coréen, et plus de 9 millions d'entrées en Corée, ce qui est énorme. C'est Bong Joon-ho



qui est l'un des réalisateurs les plus côtés, connus et appréciés pour son travail. Cela reste un excellent score pour une adaptation de bande dessinée.

VIDEO - INTERVIEW Jean-Marc ROCHETTE

**Damien PACCELLIERI** : Jesus CASTRO, les premières questions vont vous être destinées, dans le sens où vous avez vraiment suivi le projet. Il y a quelque chose d'incroyable, c'est que la bande dessinée a failli tomber dans l'oubli. Pendant près de 20 ans, nous n'en avons plus parlé, puis soudain, elle réapparaît par la voie de Bong Joon-ho qui la découvre dans une librairie presque interlope.

**Jesus CASTRO** : Jean-Marc a été le premier surpris, Benjamin Legrand aussi. Je pense que ce qui les a surpris était la succession de hasard qui fait que cette bande dessinée tombe dans les mains de Bong Joon-ho et qu'il en soit foudroyé au point d'en faire un film. C'est une BD qui, à priori, n'aurait pas dû être éditée en Corée, d'où l'histoire de la copie pirate. Bong Joon-ho, en voulant optionner les droits de cette bande dessinée, s'est heurté au mutisme de Casterman, qui ne répondait pas à ces demandes, en effet pendant plusieurs années il a demandé à son producteur Park-Chan Wok d'optionner les droits et ils ne répondaient pas. C'est donc grâce à plein de petits hasards que le film a réussi à se monter, alors que c'est un film cher avec un casting international, et tout ça à partir d'une BD que peu de gens connaissaient.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que vous pouvez nous dire comment s'est déroulée la production du film, son financement, c'était un choix dès le départ d'avoir un casting américain ?

**Jesus CASTRO** : J'ai suivi la production de loin, car j'étais très tôt sur le projet d'adaptation. Pour ce qui est de la production, il y avait la maison de production de Park-Chan Wok, ensuite sont venus s'adjoindre d'autres producteurs, comme Opus film et d'autres maisons de productions internationales, tchèques et américaines, qui font que la production était émiettée sur cinq ou six différents producteurs. De ce que je sais, le film a été lancé alors que le financement n'était pas bouclé, c'était un vrai pari. Bong Joon-ho a choisi de passer par plusieurs petits producteurs pour avoir une grande liberté à l'écriture et à la réalisation, mais c'était un pari fou, très cher et il a fallu pendant le tournage trouver un financement. Je crois qu'il s'agit du film le plus cher de l'histoire de la Corée, qui est autour de 40 millions de dollars.

**Damien PACCELLIERI** : Pendant le tournage à Prague, avez-vous assisté à des méthodes de travail particulières, liées soit à la méthode d'adaptation, soit à l'équipe coréenne qui s'en occupait ? D'ailleurs, comment l'équipe technique était-elle composée ? Dans quelle langue se parlait l'équipe ?

**Jesus CASTRO** : Quand vous arrivez dans les studios de Prague, vous voyez que l'équipe technique est composée de quatre nationalités différentes, on pense que ça va être le chaos. Cela a été tout le contraire, je pense que c'est lié à la personnalité de Bong Joon-ho, car c'est quelqu'un de très diplomate, intelligent, fin psychologue, et il sait exactement ce qu'il fait. C'est quelqu'un d'extrêmement préparé, il écrit ses films, il les story-board plan par plan, et il a une capacité à comprendre ses interlocuteurs quelle que soit leur nationalité pour les amener à sa vision du projet. Ce qui était

fascinant, c'est qu'il s'était entouré de quelques assistants qui parlaient coréen et anglais, il avait un interprète au départ sur le plateau qui faisait l'interface avec le premier assistant anglais, mais il s'est rendu compte très vite que l'interprète interférait dans sa relation, dans sa manière de se comporter vis-à-vis de ses interlocuteurs, que quelque chose se perdait dans l'information, donc l'interprète a été viré au bout d'une semaine. Après cela, le reste s'est passé naturellement. Le plus difficile sur le plateau a été peut-être pour certains comédiens, comme Chris Evans de voir que Bong Joon-ho avait une méthodologie de travail totalement différente de qu'il connaissait à Hollywood, il tourne utile, il fait très peu de prises, il sait exactement ce qu'il veut et ne se couvre pas, c'est-à-dire qu'il n'est pas à l'américaine avec 15 caméras qui tournent, après on décide au montage, c'est une caméra, des prises de dialogue, champ contrechamp, pas de plan d'ensemble. Cela a été très déconcertant pour Chris Evans au départ, il y avait une méfiance entre les deux, mais il a vu que ça fonctionnait, que cela tournait très bien, très vite. Bong Joon-ho fait monter les images au fur et à mesure du tournage : vous avez un monteur qui est là dans une petite tente, qui monte les plans, et ces plans sont montrés à tout le monde : comédiens et techniciens. Cela crée une sorte d'émulation, de voir le film grandir devant soi. Les techniciens qui étaient à 90 % non coréens se sont sentis investis dans le film, car il voyait le film grandir. C'était une organisation assez étonnante, je n'avais jamais vu cela. Si l'on pouvait faire les choses comme cela ici, ce serait formidable, mais je me demande si ce n'est pas lié à Bong Joon-ho, ou à une méthode de travail coréenne spécifique.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce qu'il a fait participer Jean-Marc ROCHETTE dans d'autres étapes de l'adaptation du film ?

**Jesus CASTRO** : Il a eu la chance de faire une apparition dans le film, il joue le personnage du peintre qui est directement inspiré de lui. Bong Joon-ho, lui, a même donné une importance narrative de manière à pouvoir emmener Jean-Marc ROCHETTE sur le plateau, et de lui faire faire les dessins que l'on voit dans le film. Sinon Benjamin Legrand est aussi venu sur le plateau, et joue aussi un petit rôle.

**Damien PACCELLIERI** : Comment a été accueilli le film en salle en Corée et en France ?

**Jesus CASTRO** : En Corée, c'était la folie, j'ai eu la chance et la volonté de suivre Jean-Marc et Benjamin durant toute l'aventure du film. Pour l'avant-première du film, je les ai suivis, c'était impressionnant, ils étaient reconnus dans la rue, chose impossible en France. Les gens les abordaient dans les cafés, dans la rue, dans les deux festivals auxquels ils ont participé, il y avait plein de bandes dessinées dans la banlieue de Séoul, tout le monde se jetait sur eux. Ils ont fait une signature de bande dessinée, ils étaient tout le temps sollicités, même chose pour l'avant-première de Séoul. L'anecdote la plus drôle que m'ait raconté Jean-Marc, est qu'il y a eu une forme de statistiques sur le nombre de recherches sur le Google Coréen, et en tête, c'était leurs noms, la semaine où ils étaient là. Ils étaient bouleversés, nous pouvons voir leur émotion dans le documentaire, car ils n'étaient pas préparés à cela, eux qui étaient dans l'anonymat.

**Damien PACCELLIERI** : En France, c'est un peu le contraire, Bong-Joon-ho apparaît devant et on apprend ensuite que cela vient d'une adaptation.

**Jesus CASTRO** : Exactement, et Jean-Marc Rochette le dit mieux que moi, tout d'un coup nous avons

commencé à nous intéresser à lui et son travail. Il a pu connaître ensuite une sorte de seconde vie, alors qu'il était plutôt destiné à sombrer dans l'oubli.

**Damien PACCELLIERI** : Et l'accueil aux États-Unis ?

**Jesus CASTRO** : La sortie a été chaotique, les frères Weinstein, qui avaient acheté les droits de distribution voulaient modifier le montage du film et Bong-Joon-ho est quelqu'un d'intègre, et exige de ses producteurs d'avoir le final cut. Il y a eu une bataille, il a tenu bon et n'a pas voulu modifier son film. Le film est sorti dans très peu de salles, donc je pense que la Weinstein Company a torpillé la sortie du film, car ce n'était pas la version choisie par eux. Par contre, c'était la meilleure vente en VOD de l'histoire de Radius, qui est la branche VOD de Weinstein company.

**Damien PACCELLIERI** : Netflix va en plus adapter le *Transperceneige* en série. Merci pour ce partage de connaissance sur le sujet. On en vient à *Couleur de Peau Miel*, qui est un film d'animation très poignant sur l'adoption des enfants coréens des années 1950-1970, sur leur cheminement et leur part d'identité coréenne ou française. Je vous propose de regarder la bande-annonce, nous regarderons ensuite le making of, sur la partie coréenne.

#### BANDE-ANNONCE

**Laurent BOILEAU** : Je suis un grand lecteur de bandes dessinées, il m'arrivait dans les années 2000 d'en lire 300 par an, parmi ces 300 je suis tombé sur *Couleur de Peau Miel*, qui m'a happé par son récit. Ce qui lui a plu, c'est la dimension autobiographique et particulière de la communauté adoptée coréenne. La Corée du Sud reste un pays que l'on connaît mal. La grande histoire de l'adoption m'a intéressé. La dernière dimension du livre qui m'a interloqué le plus était que l'auteur n'y était jamais retourné. Quand je l'ai rencontré, il avait plus de 40 ans et il avait visité d'autres pays d'Asie, ce n'était pas innocent, s'il n'était jamais retourné là-bas. J'ai contacté son éditeur, qui m'a mis en relation avec lui, nous avons organisé un rendez-vous et petit à petit, le projet de ce film est né.

**Damien PACCELLIERI** : Vous avez choisi de mélanger de l'animation et des prises de vues réelles, comment on part sur l'idée de faire moitié-moitié ?

**Laurent BOILEAU** : Ce n'est pas une raison de genre, ce n'est pas un concept qui m'a poussé à développer cette idée, c'est vraiment l'histoire. Le dessin a toujours été le moyen d'expression de Yun, donc quoi de plus naturel que de prendre le moyen d'expression le plus naturel de l'auteur pour raconter sa propre histoire. Il y avait une véritable légitimité pour utiliser l'animation afin de raconter son histoire. Pour la dimension contemporaine, de l'homme adulte, il m'a semblé plus intéressant d'utiliser des prises de vues pour capter ce qui se passait dans la tête de cet homme, qui retournait dans son pays 40 ans après, le mettre en animation c'était sans doute projeter une vision d'auteur sur ces personnages, alors que l'image réelle, en plus lui-même incarne son propre rôle, cela lui permettait de capter une réalité qu'une animation met forcément à distance. Dès le départ, quand je lui ai proposé le projet, il y avait cette volonté avec ces deux aspects.

**Damien PACCELLIERI** : En termes de coproductions, comment cela s'est déroulé ? Car il s'agit d'une coproduction franco-belge, et non pas avec la Corée.

**Laurent BOILEAU** : Pour une toute petite partie, c'est une production montée bizarrement, quand j'ai eu ce projet je voulais savoir ce que pouvait donner le mélange d'images réelles et d'animations. J'avais déjà fait plusieurs films avec le studio d'animation de France Télévisions, et lorsque j'en ai parlé au responsable du studio, il m'a proposé de me donner les moyens pour faire une bande-annonce. J'ai donc créé la bande-annonce d'un film qui n'existait pas, je l'ai mise sur Internet et nous avons été contactés par Cinéarc, un grand distributeur belge qui voulait distribuer le film qui n'existait pas. De là s'est montée la coproduction belge, qui apportait à peu près 30 % du financement, les 70 % restants étant français, France Télévision et six régions de France nous ont soutenus. Ce qui peut faire rêver, mais pas le réalisateur, car le film s'est fabriqué sur dix lieux de productions, pendant deux ans et demi. Pour dire que la production influe beaucoup sur la manière de travailler et sur le volet artistique.

**Damien PACCELLIERI** : Le fait que l'animation ne soit pas comprise dans les accords de coproduction a-t-il été un frein pour vous, ou vous n'avez pas du tout été affecté ?

**Laurent BOILEAU** : Cela n'a pas été un blocage financier, car on ne peut pas avoir tous les pays du monde, chaque producteur de chaque pays a des avantages particuliers à être minoritaire ou majoritaire. Au bout d'un moment, tout le monde ne peut pas être majoritaire ou minoritaire à degré important. Il y a une toute petite partie de l'animation 2D faite en Suisse, et c'est cette partie-là que j'aurais trouvée d'avoir du sens d'être faite en Corée du Sud, juste pour le symbole par rapport à l'esprit du film.

**Damien PACCELLIERI** : Le projet s'est déroulé sur combien de temps ?

**Laurent BOILEAU** : J'ai lu le livre fin 2007 et le film est sorti en juin 2012. Il y a eu une année de scénarisation, une année de recherche de financement, et 2 ans et demi de production.

**Damien PACCELLIERI** : Comment le réalisateur a-t-il ressenti de participer pleinement dans l'histoire ? Comment arrive-t-on à gérer le côté ombre du côté familial, et le côté lumière qui doit être exposé dans le film ?

**Laurent BOILEAU** : On le gère comme on peut, c'est-à-dire que parfois, c'est bien pour l'humain, mais mal pour la production. On se devait de respecter ce qu'il vivait, ce qu'il ressentait, et parfois ses envies pouvaient être contraire à l'intérêt du film, donc j'avais un rôle de devoir le solliciter, le pousser dans ses retranchements, quitte à ce qu'il se lâche plus, et parfois, le protéger.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce qu'il y a eu une diffusion en Corée du Sud ?

**Laurent BOILEAU** : En France, le film a fait plus de 65 000 entrées, ce qui n'est pas beaucoup, mais beaucoup pour un film sans personnes connues et avec 50 copies. Avec 15 films qui sortent par

semaine, il est très difficile de se faire une place dans les circuits d'exploitation. En Corée du Sud, il a été bien accueilli, je n'ai pas de chiffres à vous donner. Après cela fait partie des films d'auteur, donc c'est incomparable avec les gros succès dont nous avons parlé avant.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que vous avez des anecdotes de tournage quand vous êtes partis en Corée du Sud ?

**Laurent BOILEAU** : Ce qui me revient, c'est une anecdote d'avant tournage : il y a eu beaucoup de relations tendues avant le tournage entre la production belge, qui gérait l'aspect tournage, et le producteur sur place, qui était une société coréenne dirigée par un français. Le gros blocage était qu'en France et en Belgique, nous avons tendance à vouloir définir tous les détails d'un contrat, et une fois que tout est bien clair, on signe le contrat. Là manifestement, la culture coréenne demandait à ce que l'on signe d'abord le contrat et que l'on voit les détails après. Un mois avant le tournage, il y avait encore des incompréhensions culturelles, où le producteur côté coréen nous disait que l'on ne pourrait pas signer des contrats en détail. J'avoue que les Coréens ne m'ont pas surpris, c'est leur façon de faire, car ce n'était pas dans mes références, mais nous avons vu tous les détails après, et il n'y avait aucun problème.

**Damien PACCELLIERI** : Merci pour ce retour d'expérience. Lee EUN, vous avez produit l'un des premiers grands succès en salles pour les films d'animation. C'est presque un point de départ pour la pérennité du film d'animation en Corée. Vous avez produit des films de Park-Chan Wok et de Kim-Ki-Duk, qu'est-ce qui vous a donné envie de voir un film d'animation ?

**LEE Eun** : J'ai produit 36 films entre 1995 et 2015. J'ai toujours voulu faire un film destiné à toute la famille, j'en avais fait deux où c'était les enfants qui avaient les rôles principaux, cela n'a pas marché du tout, donc j'ai toujours voulu chercher un sujet qui pourrait faire un sujet d'animation. J'avais envie de surpasser le côté où les enfants coréens étaient obligés à ne voir que de l'animation étrangère, je voulais créer un film d'animation purement coréen. La raison principale pour laquelle il n'y a pas beaucoup de films d'animation à succès en Corée, c'est que les coûts de fabrication sont très élevés par rapport aux recettes potentielles en salle. Ce qui était dommage, c'est qu'il y avait énormément de spécialistes de l'animation qui travaillaient pour le Japon ou les États-Unis, mais nous n'avons pas assez de talents sur la partie réalisation pure ou le scénario. J'ai eu par hasard l'occasion de découvrir cet ouvrage, et ce qui m'a vraiment plus, c'est que c'était un sujet bien adapté, aussi pour les enfants que pour les adultes. J'étais toujours persuadé que si le sujet est bon, cela fait un film sans soucis, ce qui était difficile, c'était de trouver les investissements. Pour faire ce film, il fallait que l'on réussisse à faire 1,3 million d'entrées en salle, pour être rentable. Ici, nous n'avons jamais réussi à faire ce record-là. Étant donné que l'on m'a demandé à ce que les résultats soient les records de l'animation coréenne, j'ai essayé de travailler avec des acteurs et actrices connus, pour qu'ils puissent faire le doublage des voix. C'est pour cela que la Corée est assez ouverte quand il s'agit des réalisations par des personnes qui ont déjà fait leurs preuves, cela a aidé le film d'animation à être bien vu par le public coréen, et grâce au succès de ce dernier film d'animation, je suis en train d'en préparer un deuxième.

**Damien PACCELLIERI** : Qu'est-ce qu'il y a comme grandes différences entre produire un film

d'animation et un film de long-métrage de fiction ? Est-ce que les partenaires financiers ne sont pas les mêmes ?

**LEE Eun :** Sur le plan technique, c'est totalement différent, sur le reste comme l'écriture du scénario, le montage ou la postproduction cela reste presque identique, donc ça n'a pas été une difficulté particulière.

**Damien PACCELLIERI :** Est-ce que depuis votre succès, le marché de l'animation est porteur ?

**LEE Eun :** On ne peut pas vraiment dire qu'il y a eu un changement phénoménal, ce qui est palpable, c'est qu'il y a une petite évolution : on arrive à mettre en place des choses que l'on n'arrivait pas avant.

**Damien PACCELLIERI :** Quelles sont les sources de financement des films d'animation ?

**LEE Eun :** Sur le plan des films d'animation, il y a aussi bien des organismes qui sont amenés à investir, il y a aussi une sorte d'organisme qui essaie de promouvoir le film d'animation sur le contenu, et derrière il y a aussi des fonds globaux pour essayer de les promouvoir. C'est pour cela qu'il est plus facile en Corée de trouver des investissements pour les films d'animation en ce moment.

**Damien PACCELLIERI :** Pouvez-vous nous en dire plus sur votre prochain film d'animation ?

**LEE Eun :** Mon premier film était en 2D, là je prépare un film d'animation en 3D, cela raconte l'histoire d'un petit ourson qui va s'évader du zoo, et qui rencontre d'autres animaux. J'ai pensé à faire une coproduction avec la Chine, mais s'il y a l'opportunité, je suis ouvert à faire une coproduction avec la France.

**Damien PACCELLIERI :** Espérons que cela tombe entre de bonnes oreilles. Je vous remercie de votre retour d'expérience. Ron DYENS, la Siji fondation a participé à votre court-métrage.

**Ron DYENS :** J'étais jury pour l'ENSA paris, et j'avais apprécié un film de fin d'études ainsi qu'une autre élève, et j'ai proposé à Dae, comme je propose à certains auteurs qui vont être difficile à financer, car c'est une cinématographie particulière. Je lui ai proposé de travailler sur un projet sur le sujet de la désobéissance, à savoir que quand Nicolas Sarkozy est arrivé au pouvoir, je pensais qu'il était important de désobéir. J'ai proposé une collection de films courts sur la thématique de la désobéissance, car quand on arrive en France, on vous apprend à ne pas désobéir, mais quand on grandit, on s'aperçoit que c'est un peu important. Évidemment, aucune télé n'a participé au projet, donc j'ai proposé à des auteurs confirmés ou non, j'ai proposé un peu d'argent, pas beaucoup, pour qu'ils soient complètement libres sur leurs projets. J'ai proposé à Dae de travailler sur cette thématique. Mon objectif dans ce projet est de ne pas être interventionniste, comme un producteur peut l'être. Le sujet est complètement libre. J'ai juste un rôle d'apporteur d'argent au début, et ensuite il y a des contraintes, pour le réalisateur, c'est de faire un film de 3-4 minutes avec une somme pas très importante, et nous nous chargeons de distribuer le film et de donner 50 % des recettes. Sur un film

sélectionné à Venise, nous avons récupéré 30 000 euros, donc parfois cela permettait de mieux rémunérer le réalisateur que sur un tournage classique. Nous avons eu un film qui a eu l'Ours d'Argent à Berlin, dans le cadre de ce projet, le film de Dae a été sélectionné à Cannes à la Semaine de la Critique, et a gagné le Cristal à Annecy. Pour 2 000 euros, je suis le producteur le plus heureux du monde. Après ce galop d'essai, on s'est mis sur un projet beaucoup plus ambitieux et on est rentré en coproduction, car elle a créé sa société de production en Corée. De son côté, elle a eu le COFIC à hauteur de 8 000 euros, qui lui a permis de ne pas trop mal vivre pendant qu'elle fabriquait son film en Corée.

**Damien PACCELLIERI** : Quels sont les canaux de diffusion en France, et qui donnent la légitimité de continuer à faire du court et d'aller vers le long ?

**Ron DYENS** : Le fait d'être sélectionné à Annecy, Cannes et Berlin a intéressé des chaînes TV comme Canal +, ils ont acheté le film, et non pas préacheté, ensuite, nous avons préacheté le film suivant de Dae, tout comme le CNC, qui a suivi sur un film qui est difficile pour nous, en France. C'est que nous avons eu une appréhension du monde, qui est celle de notre culture et les autres pays ont une autre vision. J'ai travaillé avec le Sénégal et la Russie, j'ai eu du mal à financer ces films, car ce sont des manières de raconter les histoires qui sont différentes. Quand nous allons dans des commissions, les membres regardent avec leurs propres codes et ont du mal à faire des efforts pour comprendre les métaphores des cultures différentes. La narration du film de Dae est très décalée par rapport à la manière de raconter les histoires en France. C'est pour cela que ce galop était intéressant pour rassurer, et davantage assurer les films suivants.

**Damien PACCELLIERI** : Quelle est la situation de Dae, comment fait-elle pour vivre de ce travail-là ?

**Jesus CASTRO** : Le prochain film est beaucoup plus financé en France et en Corée, donc Dae peut vivre du film. En France, nous avons la chance de l'intermittence du spectacle qui permet de récupérer des aides de la part du gouvernement, pour compléter le salaire en tant que réalisateur ou technicien. Ce système n'existe pas en Corée, mais elle a réussi à obtenir des aides qui lui permettent de vivre. On a travaillé en coproduction de la manière suivante sur ce film : elle a travaillé en grande partie en Corée, puis elle est venue en Alsace, car nous avons obtenu le soutien de la région.

**Damien PACCELLIERI** : Très bien, merci pour ce partage ! Prakash TOPSY, vous avez réalisé des épisodes *d'Avarico et Théo*, qui est une coproduction entre la France et la Corée du Sud, pouvez-vous nous dire quelles étaient les parties françaises et coréennes ?

**Prakash TOPSY** : C'est une série pour la télé, donc nous sommes plus dans le divertissement. Nous n'avons pas la même façon de raconter les histoires entre la Corée et la France, car il devait y avoir un vrai partage de travail entre les deux pays. J'avais un français qui faisait du papier à découper, c'était le même moteur, du coup nous avons fait un projet en papier découpé, mais qu'il fallait produire en grande série, car c'est six minutes, mais 178 fois six minutes, donc cela fait pas mal d'heures de film. Il y avait une vraie volonté de partage, c'est une vraie coproduction, un vrai cofinancement, une volonté et un intérêt des deux parties. Nous nous sommes retrouvés embêtés, car nous avons la même façon

de raconter les histoires, donc cela n'a pas marché, les Coréens n'arrivaient pas à trouver d'auteurs assez internationaux pour essayer de compléter les histoires, alors qu'il y avait de bonnes histoires, j'étais un peu déçu, car je pensais que la Corée serait une mine d'idée pour cette petite série, mais cela l'était moins que je le pensais. Sur tout en ce qui est technique d'animation, il y a eu un vrai partage, le producteur coréen a monté un studio exprès pour cette série, et a fait la série sur After Effect. Une autre problématique s'est alors posée : nous cherchons des animateurs, 2D ou 3D, alors qu'en Corée les animateurs ont des compétences spécifiques : 2D, 3D, AfterEffect, il n'y a pas d'école qui forme à l'animation que l'on voulait faire. Le producteur coréen a dû former tous les animateurs, donc je suis parti en Corée assez régulièrement. J'ai réalisé avec les équipes coréennes les films d'animation là-bas. Ils sont comme nous, un dessinateur coréen et français sont les mêmes : ils portent la même casquette et mangent la même chose. J'ai aimé la Corée, parce que c'est un beau pays. Après il y a des choses très différentes : en France quand nous arrivons au doublage son, nous passons sur des bandes synchronisées, il y a le texte qui défile et les bouches qui parlent et les comédiens essaient de synchroniser en voyant le texte défiler. En Corée, les comédiens apprennent le texte et jouent en box over sur l'image. C'est une autre façon de faire, mais cela marche aussi très bien, car les comédiens rentrent plus fortement dans les personnages, car ils ont lu le scénario, appris leur texte pour partir sur les voix. Quand nous avons fait cette série, nous l'avons pensé des deux côtés, d'ailleurs cela a marché, car nous avons gagné le prix de la meilleure animation délivrée par le ministère de la Culture, et nous avons fait une deuxième saison l'année dernière.

**Damien PACCELLIERI** : Qui étaient les partenaires financiers côté coréen ?

**Prakash TOPSY** : Au niveau coréen, il y avait CBS et une chaîne coréenne, l'équivalent de Gulli en France. Il y a une sorte de CNC qui subventionne les séries télé, et puis en France, c'est une coproduction chaînes, CNC, banques.

**Damien PACCELLIERI** : Sur *Titeuf* en Corée, alors ?

**Prakash TOPSY** : *Titeuf* c'était en Chine, j'ai fait une autre série en Corée qui était aussi une coproduction, c'était *Fish'n Chips*, diffusé sur Gulli, cela a eu un énorme succès. C'était entièrement en 3D, faite dans les studios à Séoul et qui est une vraie coproduction. C'était un projet initié par la Corée, et c'est la France qui a trouvé intéressant de le faire, c'était un 13 fois 52.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que ce sont les Coréens qui viennent faire des appels de pieds aux Français, ou l'inverse, ou est-ce dans les deux sens ?

**Prakash TOPSY** : De ce que j'ai vécu, c'est vraiment dans les deux sens. Comme monsieur EUN, qui cherche un coproducteur et qui le dit haut et fort, dans le cas de *Fish and Chips*, ce sont les Coréens qui ont démarché des coproducteurs. En France, il est plus facile de produire des films d'animation, nous avons un gros pourcentage de production de films d'animation en Europe. Nous sommes l'un des premiers pays que l'on va voir, en tout cas en Europe, la volonté aussi de partager, d'avoir de nouveaux territoires de ventes et de reconnaissance. La coproduction se fait dans les deux sens, nous ne sommes pas du tout sur un mode de fabrication où l'on cherche à fabriquer pour moins cher, et dans ce cas,



c'est nous qui allons vers l'étranger pour fabriquer. De ce que j'ai vécu j'ai travaillé sur de projets initiés par la Corée ou la France.

**Damien PACCELLIERI** : Au niveau des formats, est-ce que les courts-minutages intéressent les producteurs et les chaînes, ou les longs — minutages sont tout aussi recherchés ? Est-ce qu'il y a des produits d'appel qui sont plus recherchés dans la coproduction ?

**Prakash TOPSY** : Sur le minutage, il faut savoir qu'une série télé a un format pour raconter selon le public, on commence très court pour les petits, et ce sera 70 fois 6, plus tard, et nous pouvons faire de 20 fois 26. C'est une sorte de convention, je me demande si ce n'est pas américain. Le minutage est une question de public, ce que l'on a à raconter : quels sont nos personnages et notre scénario ? Pour les petits, nous allons faire du très court, de l'action ce sera plutôt 26 minutes, sitcom ce sera plutôt 13 minutes.

**Damien PACCELLIERI** : Merci de votre intervention Prakash. Nous allons arrêter cette table ronde, je voudrais remercier tous les participants, j'espère que vous avez appris des choses sur l'adaptation des bandes dessinées en film. Si vous avez des questions, je vous en prie, posez-les.

**PUBLIC 1** : Juste pour revenir sur l'anecdote de Casterman, parce qu'il est vrai que la BD, que j'ai lue en 1980, et imaginer que cela ferait 30 ans après, en long-métrage, c'est assez incroyable. Pourquoi Casterman a mis aussi longtemps à répondre aux sollicitations des Coréens ?

**Jesus CASTRO** : Ce n'est pas une partie qui m'intéressait, mais je pense que c'est un désintérêt pour le travail de Jean-Marc ROCHETTE, depuis longtemps de la part de l'éditeur. Il y avait une mauvaise relation entre les deux, c'est mon analyse personnelle, mais à l'époque où Bong Joon-ho est venu les solliciter, il y avait une certaine ignorance vis-à-vis du cinéma coréen, de ses réalisateurs et du potentiel que pouvait avoir une adaptation. Sur le documentaire que j'ai commencé en 2006, j'avais sollicité des producteurs et j'ai été royalement ignoré, parce qu'ils ne connaissaient pas le cinéma coréen. Je crois que Casterman, vis-à-vis de de de Bong Joon-ho, ce devait être pareil.

**PUBLIC 2** : Bonjour, je suis story-board. Par rapport à ce que vous disiez tout à l'heure entre les investissements France-Corée, je pense que malheureusement, le nerf de la guerre, c'est l'argent. On m'a dit que pour un animateur français on peut se payer 23 ou 17 animateurs coréens. Cette source vient du directeur du studio d'AB Production, pour une conférence aux Gobelins. Il avait fait les Kangoos, SOS Crocos, on lui avait demandé combien de personnes travaillaient pour lui, il a répondu 150 personnes, puis il avait réfléchi, ils n'en savaient rien, car comme ils sont payés à l'image, il met toute la famille au travail. À mon avis, c'est ce qui fait le distinguo, quand nous parlons de qui va chercher qui.

**Prakash TOPSY** : Je pense que c'était vrai dans les années 1950, mais cela fait longtemps que ce n'est plus le cas. On fait cela à Séoul, pas à la campagne, le niveau de vie moyen est plutôt comme le nôtre. Quand je travaillais en Chine, le chef animateur chinois qui travaillait là gagnait 100 fois le salaire moyen, alors qu'un réalisateur français ne gagne pas autant. Il y a vraiment une envie de partage

culturel. Nous avons travaillé en Corée pour des séries parce que cela coûte moins cher, oui, mais aussi parce qu'il y a des financements. Par exemple, le CNC vient de faire un nouveau COSIP qui est un mode de refinancement pour le film d'animation plus porté vers l'audiovisuel qui met vraiment les moyens. Je le vois dans le studio, sans lequel je suis en train de travailler, car ils sont en train de rapatrier plein d'équipes de la 3D qui se faisait en Inde, et qui recommence à revenir en France. Le CNC protège de plus en plus ses salariés par rapport à cela. Il y a bien sûr cette mode de délocaliser ces postes chers, mais c'est aussi parce que nous n'avons pas assez de gens pour monter une équipe de 200 ou 300 animateurs en France. C'est la croix et la bannière pour trouver de bons story-boarders, quand il y a trois ou quatre productions en même temps. Avant l'animation était assez ouverte, maintenant vous pouvez appeler et prendre rendez-vous, et le message est perdu, c'est de plus en plus dur. Sur Avarico et Théo, nous avons fait beaucoup à Angoulême. Là, sur la série que je suis en train de faire, on fait 26 fois 26 minutes, c'est une adaptation de bande dessinée. *Les Légendaires* pour ceux qui connaissent certainement, parce que cela fait 8 millions de ventes sur le territoire français. Patrick Sobral, le dessinateur en est à son 17<sup>e</sup> album et tout est fait en France. C'est-à-dire qu'Angoulême a un mode de financement très intéressant, des gros studios se sont installés là-bas, ils sont très solides. C'est la 3D texturée, 2d style manga, du coup la réalisation, la production et l'écriture se font à Paris, et toute l'animation se fait à Angoulême, donc rien ne se fait en Asie. Peut-être qu'il y aura une partie au Canada, parce qu'il y a un crédit d'impôt.

# RENCONTRE AVEC ISABELLE HUPPERT – *IN ANOTHER COUNTRY* (2012), UN TOURNAGE RÊVÉ ENN CORÉE DU SUD, AVEC HONG SANG-SOO

JEUDI 4 FÉVRIER 2016 — MAISON DES CULTURES DU MONDE, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain

**Isabelle HUPPERT** : Bonjour.

**Damien PACCELLIERI** : Bonjour Isabelle Huppert, nous vous accueillons pour parler du tournage de *In Another Country*, avec Hong Sang-soo. Que connaissiez-vous de la Corée du Sud et de son cinéma avant de rencontrer Hong Sang-soo, et qu'il vous présente son projet ?

**Isabelle HUPPERT** : Je connaissais le Festival de Busan, j'y étais allée 24 h, et la deuxième fois après la sortie du film. Je ne connaissais pas Séoul, sauf pour une exposition de photos en tant que modèle, où j'ai rencontré Hong Sang-soo, mais rapidement. Pour le cinéma coréen, je ne le connaissais pas si bien que cela, j'avais dû voir un ou deux films de Hong Sang-soo.

**Damien PACCELLIERI** : Comment s'est déroulée votre rencontre avec lui ?

**Isabelle HUPPERT** : Je l'ai rencontré très brièvement à la cinémathèque avec Claire Denis, qui me l'avait présenté. Après, je suis allée à Séoul pour cette exposition de photos et là, j'ai eu l'idée de l'y inviter. Il est venu et le lendemain, nous nous sommes retrouvés pour déjeuner ensemble dans un endroit très bizarre dans Séoul. À ce moment-là, je lui demande ses projets, il me dit qu'il va tourner un film dans un mois et qu'il n'a trouvé que l'endroit où il va tourner. C'est sa façon de faire un film, il trouve le lieu puis il invente l'histoire après. Il me demande si je veux être dans son film, je lui ai dit pourquoi pas. C'est comme cela que le film a commencé, c'est très atypique. Je suis rentré à Paris, et au bout de quelque temps, et quelques échanges de mails où je lui demandais de quoi l'histoire allait parler. Il me dit que ce sera un film en trois morceaux : le premier est une documentariste que retourne dans un endroit qu'elle connaît et elle retrouve un homme qu'elle a connu. Le deuxième sera une

femme qui retrouve son amant, et le troisième, « je ne sais pas encore ». Il m'a demandé des photos pour les costumes, je lui en ai envoyé, puis je suis parti avec de grosses valises, avec beaucoup de costumes. J'ai repris l'avion littéralement un mois après notre rencontre. Il m'attendait lui-même à l'aéroport, avec l'acteur qui jouait le maître-nageur, c'est un acteur très connu en Corée, très sympathique. Le lieu du tournage était à cinq heures de route de Séoul, et Hong Sang-soo me dit que nous allions d'abord aller rencontrer une coiffeuse et une maquilleuse, avec qui j'ai eu à peine le temps de faire un essai. Pour la petite histoire, ces deux jeunes maquilleuse et coiffeuse nous ont rejoints sur le tournage, elles étaient exceptionnelles, mais vers la fin, elles m'ont révélée qu'elles n'avaient jamais fait de cinéma et qu'elles étaient maquilleuses et coiffeuses dans le salon où je les ai rencontrées. Pour en revenir au tournage, on part sur la route vers le décor, assez rapidement, dès que nous sommes arrivés, il y a eu une petite cérémonie, car quand on tourne dans un film asiatique, il y a une petite cérémonie religieuse : on allume des bâtons d'encens, il y a un petit buffet, on fait des offrandes, on dit des prières. Ensuite, il fallait définir le premier costume. J'avais mis tous mes costumes sur des portants, il a un œil incroyable, il a tout de suite pointé une blouse bleue assez moche que j'avais ramenée du tournage des Philippines, avec Brillante Mendoza, avec sûreté et assurance. Il m'a demandé d'avoir toujours un chignon ou une queue de cheval. On a fait des essais caméras avec le chef opérateur. Nous sommes arrivés dans le fameux hôtel où il avait décidé de construire son histoire, c'était un endroit complètement désert. Je ne savais toujours rien de l'histoire, il m'a dit : « Je te donnerai la scène ce soir. » Nous avons fait les essais caméras, puis les acteurs sont venus, il y avait des actrices très connues en Corée, Moon So-ri, et Jung Yoo Mi, ce sont des grosses vedettes, mais elles venaient sur le tournage pour se mettre en conditions, comme les comédiens en France qui tournaient pour Godard. Hong Sang-soo me fait rentrer dans la chambre, assez spartiate, il y avait un livre qu'il m'a offert, et que j'ai lu avec avidité pendant le tournage, c'était le livre de Carrère avec Buñuel. Nous avons souvent comparé Hong Sang-soo à Rohmer, pour le côté bavard, mais cela me fait plus penser à Buñuel. Le matin j'ai eu la première scène, nous avons commencé à tourner, le tournage était absolument incroyable. On peut croire que c'est improvisé, car il n'y a pas de scénario, mais en fait c'est extrêmement construit, pensé, il fait énormément de prises. Nous avons tourné ce film en neuf jours, il m'avait dit que cela ne durerait pas très longtemps, mon billet retour était quand même prévu quinze jours plus tard, parce qu'il a financé son film avec un peu d'argent qu'il avait reçu pour un court-métrage, au bout de neuf jours, nous avons dû nous arrêter pour qu'il puisse tourner le court-métrage. Neuf jours plus tard, j'étais de retour à Paris. C'est l'une des expériences les plus extraordinaires que j'ai eue dans ma vie, il fait énormément de prises, mais c'est tellement maîtrisé. Il y a des scènes très construites, comme toutes les scènes de repas très récurrentes. Après, il y a les scènes sur la plage, un peu plus improvisées. Toute l'expérience était assez incroyable.

**Damien PACCELLIERI** : Comment se prépare-t-on à cette façon de fonctionner qui est très différente du schéma classique français ?

**Isabelle HUPPERT** : Les scènes étaient assez bavardes, il fallait apprendre le texte, donc dès qu'il me glissait le texte à 9 h du matin, il fallait l'apprendre à toute allure. En plus, on était une petite équipe, il y avait le chef opérateur, la scripte, cinq, six personnes en tout. Les heures de tournage étaient très élastiques, parfois jusqu'à 4 heures du matin, on faisait pratiquement le tour du cadran. C'est pour cela que nous avons tourné en neuf jours. Évidemment dans une organisation française, même normale,

nous n'aurons jamais imaginé cela, on tournait 18 heures, on dormait un peu et après, on reprenait.

**Damien PACCELLIERI** : Et pour les dialogues, il paraît qu'il vous laissait un peu d'improvisation.

**Isabelle HUPPERT** : Comme je vous l'ai dit, c'était très écrit, ce n'était pas du tout improvisé. Il ne fallait pas que ce soit très improvisé, car je n'ai pas appris le coréen en très peu de temps, de toute façon le film raconte cela. *In Another Country* est l'histoire de quelqu'un qui ignore la langue du pays dans lequel il se trouve. C'était aussi un peu la réalité, seul Hong Sang-Soo parlait anglais, les acteurs non. Quand on allait à la piscine avec l'acteur principal, on se comprenait un petit peu, je les comprenais quand même. C'était des dialogues très construits, il y avait peu d'improvisation, peut-être pour les scènes sous la tente. J'ai remarqué qu'il a coupé des scènes sous la tente où nous avons improvisé le plus. À chaque fois que l'on commençait un nouvel épisode, on recommençait sur les costumes, il les choisissait avec une sûreté affolante. C'est un peintre, je trouve, il a le sens des couleurs.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce qu'il y a des différences techniques et culturelles entre Coréens et Français ?

**Isabelle HUPPERT** : Évidemment, c'est radicalement différent, tout ce que je viens de décrire. Dans beaucoup de pays dans lesquels j'ai tourné, comme le film avec Brillante Mendoza, ce que l'on peut constater, c'est que malgré les différences et la langue, il y a à un moment donné où le cinéma reste le cinéma, c'est universel comme territoire, il y aura toujours une caméra, un ingénieur du son. Le cinéma est un continent en soi qui accueille tous les autres.

**Damien PACCELLIERI** : Dans le film, la nourriture paraît comme l'élément central, dans la culture asiatique tous les rapports se jouent autour de la table.

**Isabelle HUPPERT** : Cela revient dans le film tout le temps, car il y a ces scènes autour de la table. On se retrouvait toujours ensemble pour manger, car nous n'étions pas beaucoup, et qu'il n'y avait rien d'autre à faire là où nous étions. Pendant la première rencontre à Séoul, Hong Sang-Soo m'a emmené dans un autre restaurant bizarre, aussi avec son compositeur, où nous avons mangé des animaux vivants.

**Damien PACCELLIERI** : Vous aviez des temps de repos pour essayer de percevoir au mieux la culture coréenne ?

**Isabelle HUPPERT** : Oui, on est allé visiter un temple pour le troisième morceau, mais nous n'avons pas eu le temps de faire grand-chose. Il y avait tous les décors très proches, on partait avec les caisses et le matériel, pas besoin de voiture, c'est cela qu'il a aimé, cela résolvait plein de problèmes. On marchait 100 m et on était déjà dans un autre décor.

**Damien PACCELLIERI** : Avez-vous pu amener votre regard à travers votre jeu ?

**Isabelle HUPPERT** : Nous n'avons pas grand-chose à apporter. Je trouve que c'est un grand metteur en scène, je l'ai vu au travail, comment avec rien, il fait apparaître tout, il a tout compris sur l'illusion et le pouvoir du cinéma. Il porte cela à son incandescence. J'avais juste à me laisser porter, en même temps, il est très directif. Pas tant dans le jeu, il y a tout de suite un ton d'humour que l'on perçoit très vite dans les dialogues, ce n'est pas évident non plus, car ce n'est pas la même langue. Pour le reste, je n'avais pas besoin de lui suggérer quoi que ce soit. La rencontre initiale a déterminé tout le reste, c'est comme cela qu'il a imaginé son film. C'est unique, cela ne m'arrivera plus jamais. Je lui ai dit que l'on devrait en faire d'autres, cela pourrait faire les Quatre Saisons, peut-être que cela se fera un jour.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que la barrière de la langue déterminait les indications gestuelles ?

**Isabelle HUPPERT** : Non, d'abord on ne se parlait pas beaucoup, et puis nous ne nous sommes pas dit grand-chose. C'est venu comme cela, c'est la relation avec les autres acteurs qui a imposé cela. Les autres acteurs étaient très drôles. Il ne m'a pratiquement rien indiqué sur le jeu, que des indications vestimentaires. C'est la force de ses dialogues qui racontaient beaucoup de choses, ils étaient très fournis, cela me suffisait pour m'imaginer ce que j'avais à faire.

**Damien PACCELLIERI** : Dans vos derniers choix, on sent un certain tropisme, un regard porté vers l'Asie, est-ce que vous voulez continuer ?

**Isabelle HUPPERT** : Pour moi, le cinéma ne vient pas que des pays les plus forts et les plus en vue. Après, une fois que nous avons dit le cinéma asiatique, nous ne pouvons pas comparer un film philippin avec un film coréen, il y a une variété immense. Il est vrai que j'ai toujours été attiré, mais c'est vraiment le hasard. Rithy Pahn a fait un film à partir d'un livre de Marguerite Duras, donc ce n'était pas exclusivement cambodgien, c'était une histoire française avec des personnages français. La rencontre avec Mendoza a été tout aussi l'effet du hasard, je l'ai connu parce que j'étais présidente du jury à Cannes quand on lui a remis un prix pour *Kinotay*, on s'est revu par hasard au Brésil, il m'a demandé si je voulais être dans son prochain film et j'ai dit oui. Tout est lié au hasard et au voyage. Il est vrai que j'adorerais jouer au Japon, ou en Chine, ce sont des univers dans lesquels je pourrais trouver ma place. Ce que j'ai aimé, c'est d'aller vers des cinéastes qui peuvent venir ici et faire le voyage, ce qui a été bien, c'est que j'ai fait le voyage et que je me suis fondu dans un univers qui n'était pas le mien, et je crois que c'est cela aussi que l'on ressent dans le film. Ce ne sont pas de cinéastes qui ont renoncé à quelque chose pour venir s'immerger dans une culture qui n'est pas la leur. L'intelligence d'Hong Sang-Soo est de l'avoir mis au cœur de son film, et d'avoir filmé cela : quelqu'un qui se déplace, qui se fond dans un autre univers tout en y restant étranger.

**Damien PACCELLIERI** : Quels sont vos prochains projets ?

**Isabelle HUPPERT** : J'ai fait un film avec Mia Hansen, *Love l'Avenir*, qui sort le 6 avril, j'ai fait un autre film avec Pascal Bonitzer et Paul Verhoeven, qui est venu à notre rencontre. Bien qu'étant devenu pour une grande partie de sa vie, un cinéaste américain, il reste quand même très européen. Le film s'appelle *Elle*, d'après un roman de Phillipe Djian. Et ensuite, j'ai fait un film avec un cinéaste flamand, qui s'appelle *Souvenirs*, tourné au Luxembourg, j'en suis à mon 7<sup>e</sup> au Luxembourg.

**Damien PACCELLIERI** : Merci, pour votre retour d'expérience, merci d'applaudir Isabelle Huppert !

ACTES 17

RENCONTRES PROFESSIONNELLES  
ART ET TECHNIQUE  
LA FRANCE ET LES CINÉMAS  
DU MONDE

ÉCHANGES ÉCONOMIQUES,  
APPORTS TECHNIQUES ET  
INFLUENCES ARTISTIQUES  
PAYS INVITÉ : L'INDE

COLLOQUE  
CHRISTINE 21 — PARIS

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE  
17<sup>É</sup> ÉDITION  
25 — 27 JANVIER 2017



# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

345. LES INTERVENANTS

346. INTRODUCTION PAR PIERRE-YVES BOURNAZEL

348. TABLE RONDE 1

« ÉTAT DES LIEUX DES ÉCHANGES CINÉMATOGRAPHIQUES FRANCO-INDIENS »

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI & HELENE KESSOUS

358. TABLE RONDE 2

« LE SAVOIR-FAIRE FRANÇAIS, SES DÉCORS ET SES TALENTS AU SERVICE DU CINÉMA INDIEN »

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI

366. TABLE RONDE 3

« TOURNER EN INDE : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES »

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI

388. MASTERCLASS AVEC ANNE SEIBEL, CHEF DÉCORATRICE, AUTOUR DE SON EXPÉRIENCE EN INDE

MODÉRATEUR : DAMIEN PACCELLIERI

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

ANNE SEIBEL (CHEF DÉCORATRICE)

AASHISH SINGH (PRODUCTEUR)

PAN NALIN (RÉALISATEUR)

MAGALIE ARMAND (CHEF DU DÉPARTEMENT AIDE AUX CINÉMA DU MONDE AU CNC)

THIERRY LENOUEL (PRODUCTEUR – CINE-SUD PROMOTION)

SABRINA SUCHDEV (FONDATRICE DU PRODYWOOD)

MÉLANIE CHEBANCE (RESPONSABLE DE LA RELATION AUX PRODUCTIONS, EXPERTISES

CRÉDIT D'IMPÔT INTERNATIONAL – FILM FRANCE)

ANTONIN DEPARDIEU (PRODUCTEUR EXÉCUTIF)

KANAME ONOYAMA (CHEF OPÉRATEUR)

NATALIE YUKSEL (CRÉATRICE DE COSTUME)

ARTHUR HARARI (RÉALISATEUR)

TOM HARARI (CHEF OPÉRATEUR)

DEBORAH BENATTAR (PRODUCTRICE EXÉCUTIVE)

MICHEL SPINOSA (RÉALISATEUR)

PATRICK SOBELMAN (PRODUCTEUR)

MARIE-FRÉDÉRIQUE LAURIOT-DIT-PREVOST (DIRECTRICE DE PRODUCTION)

NICOLAS SAADA (RÉALISATEUR)

ERWAN KERZANET (INGÉNIEUR DU SON)

SERGE HAZANAVICIUS (RÉALISATEUR)

RÉMY CHEVRIN (CO-PRESIDENT DE L'AFC)

# INTRODUCTION

Par Pierre-Yves Bournazel, président de la Commission du film d'Île-de-France, et président du fond de soutien cinéma et audiovisuel, Région d'Île-de-France

**Emmanuel SCHLUMBERGER** : Bienvenue à la 17ème édition de l'Industrie du Rêve. Je tiens à remercier Monsieur Aashish SINGH, grand producteur indien d'avoir accepté notre invitation et de bien vouloir être le témoin exceptionnel sur son expérience de tournage d'un important film indien en France, *Befikre*, que pourrez voir, ou revoir demain soir, ici même.

**Anne BOURGEOIS** : Un grand merci à notre équipe indienne d'être ici, et à tous les intervenants qui sont présents, le CNC avec madame Magalie ARMAND, Sabrina SUCHDEV et Thierry LENOUVEL, coproducteur avec l'Inde. Ce matin, nous abordons la co-production et la collaboration franco-indienne, avec un cas d'étude et un retour d'expérience sur le film *Befikre*. Ce film indien tourné en région Île-de-France a rapporté à cette dernière 8 millions d'euros, et permis l'embauche de 300 techniciens. Cet après-midi, nous allons parler de quatre films français tournés en Inde en présence des réalisateurs, des techniciens et des producteurs. Je vous invite ensuite à rester à partir de 18 h, puisque nous commençons une Indian Night, où vous allez découvrir de très beaux films indiens, dont *Jusqu'à Mon Dernier Souffle*, produit par monsieur Aashish SINGH, à 18 h nous projeterons *Déesse Indienne en Colère*. Dans l'autre salle, nous programmons *Taj Mahal*, et nous finissons par un film culte, *Tamul*, qui est un mélange de *Terminator* et *Matrix*. Demain nous vous attendons pour une *master class* d'Anne SEIBEL, et nous finirons par une projection de *Befikre*, pour honorer nos amis indiens, avec qui ça a été un bonheur d'échanger. Je voudrais remercier Pierre-Yves BOURNAZEL et Aurélie GROS, de la région de nous soutenir ce qui n'est pas évidemment en ce moment, les manifestations sont soumises aux restrictions budgétaires, qui touchent tout le monde. Je finirai juste par un mot, en disant que nous, l'Industrie du Rêve, allons écrire un livre sur la French Touch, et les talents français qui s'exportent à l'international, qui permettent d'irriguer le cinéma mondial, ouvrage soutenu et coédité par le CNC. Je laisse la parole à Pierre-Yves BOURNAZEL qui va nous dire quelques mots sur la région.

**Pierre-Yves BOURNAZEL** : Bonjour à toutes et à tous, simplement je voulais remercier l'industrie du rêve de son engagement pour le cinéma et je vous souhaite de bons échanges et de bons films. Vous avez utilisé le bon terme, nous sommes dans une période difficile de restrictions budgétaires dans les institutions mais nous, la région Île-de-France, n'avons jamais autant soutenu le cinéma. En 2016, la région a investi 20 millions d'euros, un budget record, que nous avons voté l'an dernier, 16,2 millions d'euros de fonds de soutien, que j'ai le plaisir de présider à la Région Île-de-France. Nous sommes sur tous les fronts : cinéma, animation, art et essais, audiovisuel, car nous savons qu'en investissant dans le cinéma et l'audiovisuel, nous investissons pour le soutien à la création qui fait notre diversité, à laquelle nous tenons. Nous soutenons l'emploi, l'attractivité et le rayonnement de notre région à travers les aides au films. Quand on voit *Befikre*, c'est un outil de promotion exceptionnel pour la

Région Île-de-France, car ni le CNC, ni la région, ni l'État, ni la Mairie de Paris ne pourrait mieux promouvoir Paris et la région, que ce film. Donc merci pour Paris et la Région Île-de-France. Je suis venu avec Aurélie GROS, qui s'occupe de la Culture au département de l'Essonne, et qui siège également au conseil régional de l'Île-de-France. Nous soutenons la mise en place du crédit d'impôt international, voici les chiffres de 2016 : les investissements étrangers ont été multipliés par trois, rien que dans la région Île-de-France, représentant 150 millions d'euros d'investissement. Cet incitatif fiscal est positif pour notre emploi et notre attractivité. Nous avons aussi des industries techniques performantes et innovantes, des studios de qualité, un savoir-faire, des professionnels, des compétences, et nous sommes très fiers de ces résultats. Dans l'autre sens, nous avons aussi de bonnes nouvelles : nous relocalisons les films français, pour ce qui concerne la région Île-de-France, nous avons divisé par deux les délocalisations de film. Pour les films d'Albert Dupontel et de Valérie Lemercier, c'est la France qui a été choisie. Nous attirons de plus en plus de tournages internationaux, et l'Inde nous intéresse plus particulièrement, car votre film a fait 80 millions de spectateurs, et la bande a été vues sur Facebook 120 millions de fois, cela laisse songeur. Je ne veux pas être plus long, je pourrais vous dire 1000 choses, nous avons réformé le fonds de soutien pour l'année 2017, il y aura trois collèges différents désormais, pour soutenir une diversité beaucoup plus large de films : un premier collège pour les talents émergents, première ou deuxième réalisation, un deuxième pour les films à petit et moyen budget, des films qui ont vraiment besoin de notre aide qui ne pourrait pas se faire sans notre aide, nous sommes très attachés à les promouvoir, et enfin, un troisième collège destiné à des films qui ont un plus gros budget, mais qui assurent une promotion et une diversité culturelle pour le cinéma et notre audiovisuel. En tout cas, encore une belle journée, vive l'Inde, vive la France, vive l'amitié franco-indienne, vive le cinéma et vive la culture, et vive l'art, car nous en avons vraiment besoin !

# TABLE RONDE 1 — ÉTAT DES LIEUX DES ÉCHANGES CINÉMATOGRAPHIQUES FRANCO-INDIENS

JEUDI 26 JANVIER 2017 — CHRISTINE 21, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain et **Hélène KESSOUS**, Contre-Courant.

## INTERVENANTS

**Aashish SINGH**, producteur indien, **Pan NALIN**, réalisateur indien, **Magalie ARMAND**, chef du département AIDE AUX CINÉMAS DU MONDE au CNC, **Thierry LENOUVEL**, producteur français CINE-SUD PROMOTION, **Sabrina SUCHDEV**, fondatrice du PRODYWOOD.

**Damien PACCELLIERI** : Cette table ronde va servir à dresser un état des lieux et à prendre la température de la collaboration franco-indienne au niveau de l'industrie cinématographique. Je vous présente tout d'abord nos intervenants. Nous avons Magalie ARMAND, chef du département Aide aux Cinémas du Monde au CNC, il faut rappeler que c'est une aide sélective accordée à une société de production établie en France, dans le cadre d'une coproduction établie avec l'étranger, réservée à des projets de longs-métrage de fiction, d'animation ou documentaire, de création destinée à une première exploitation en salle de cinéma. Aashish SINGH, vous êtes un grand producteur indien, à la tête du département production de Yashra Film, l'un des plus grands studios de cinéma de Bombay, vous avez participé à la production de plus de quarante longs-métrages en l'espace de dix ans, dont les tournages ont eu lieu dans trente-cinq pays différents. Pan NALIN, vous êtes sûrement le plus français des réalisateurs indiens, on vous connaît pour vos documentaires et vos films, dont *La Vallée des Fleurs*, en 2006, *Déesse Indienne en Colère*, en 2015, et qui sera projetée ce soir. Thierry LENOUVEL, vous êtes producteur français, avec votre société créée en 1993, tournée vers les cinémas du monde entier, vous avez notamment coproduit les films d'un réalisateur indien, *Le Chant des Scorpions*, prévu en 2017. Sabrina SUCHDEV, qui dirige Prodywood, spécialisée dans la production exécutive de tournages étrangers : films, clips et publicités. Bien sûr, je co-anime avec Hélène KESSOUS, vous avez créé le festival Fast, festival des films d'Asie du Sud-Est. Pour débiter, nous allons regarder quelques chiffres sur le cinéma en France et en Inde : nous avons fait une synthèse des différents chiffres importants entre la France et l'Inde, nous avons pris des repères géographiques et démographiques : en France,

nous avons 67 millions d'habitants, et en Inde, 1,3 milliard d'habitants qui dépassera la Chine en 2022, et sera le pays le plus jeune du monde avec a force de travail, la plus importante du monde. Au niveau des entrées, on se situe à 213 millions d'entrées, dont 75 millions d'entrées pour des films français, donc notre part de marché est à peu près à 35 % pour des films français, en Inde, nous sommes à 2 milliards d'entrées, dont 93 % pour les films domestiques, donc il y a réellement un marché intérieur consacré aux films locaux.

**Hélène KESSOUS :** C'est absolument capital à comprendre pour le marché indien, par exemple, lorsque *Superman*, il y a six ou sept ans, est sorti en Inde, il y avait en même temps un film de super-héros indien, et bien évidemment, personne n'est allé voir *Superman*, tout le monde est allé voir *Krish*.

**Damien PACCELLIERI :** Au niveau du *box-office*, en France, il est de 1,3 milliard d'euros, chiffre du CNC, pour l'année 2016, et 1,97 milliard d'euros en Inde, il est très intéressant de voir qu'il y a 2 milliards d'entrées pour 1,97 milliard de recettes.

**Hélène KESSOUS :** Les salles en Inde ont commencé à changer, là-bas, il y a près de 90 % des salles de cinéma qui sont pour le moment, des mono-écrans, les prix des billets sont beaucoup plus bas que les prix des billets des multiplexes, qui commencent à se multiplier dans le pays, dans des *malls*. Ce sont de très belles salles, modernes, donc les prix des billets augmentent énormément, le public n'est pas le même entre le mono-écran et le multiplexe. Tout cela est en transition et rend difficile de donner des chiffres précis des salles, ce qui est différent du nombre d'écrans.

**Damien PACCELLIERI :** On le voit avec les chiffres qui suivent : le nombre de cinémas en France est de 2 033, le nombre d'écrans est de 5 741. Du côté indien, nous sommes à plus de 10 000 cinémas, et en nombre de salles, nous sommes à plus de 13 000 écrans. Ce sont des chiffres qui soulignent qu'il y a, en effet, beaucoup de cinémas à mono-écrans, mais il y a un fort développement des multiplexes. Quelle est la cartographie des cinémas en Inde ?

**Hélène KESSOUS :** Pour l'instant, les multiplexes sont dans les grands centres urbains, il y a aussi une tradition de cinéma itinérants, qui allaient de fêtes foraines en fêtes foraines, mais c'est en train de disparaître, donc il y a moins d'accès au cinéma dans les zones rurales. Les multiplexes sont en train d'introduire des nouveautés, et notamment, des films arts et essais, l'ouverture du nombre de salles permet de diversifier les films projetés sur les écrans. Un film indépendant indien avec des figures montantes du cinéma indien, sorti récemment a mis beaucoup de temps à se faire distribuer en Inde, et n'a pu sortir que grâce au multiplexe, et il est sur tout le territoire, bien qu'il soit en langue hindi.

**Damien PACCELLIERI :** En nombre de films produits dans chaque pays : 300 pour la France, dont 142 liés à une coproduction étrangère, ce qui montre notre ouverture à l'international, du côté de l'Inde, on arrive à plus de 1 900, c'est le pays qui produit le plus de films. Les budgets moyens en France sont de 4,4 millions d'euros, il y a une grande diversité des acteurs qui permettent de financer un film : établissements bancaires dédiés au cinéma, le CNC, la télévision, les producteurs, les régions et les apports étrangers.

Côté indien, il y a quelque chose de très important à comprendre : la régionalisation du cinéma indien,

par la langue, 340 films en hindi, 291 films produits en Tamoul, etc.

**Hélène KESSOUS** : Chaque langue a son cinéma populaire et son cinéma indépendant, chaque bassin cinématographique va pouvoir générer toute une frange extrêmement variée et différente les unes des autres. On connaît tous Bollywood, et il y a son équivalent dans le sud de l'Inde, le Collywood. Nous avons toujours considéré le cinéma indien, alors qu'il faudrait dire « les » cinémas indiens, il y a une diversité extraordinaire, ne serait-ce que par la régionalisation du cinéma.

**Damien PACCELLIERI** : Encore quelques informations, nous avons en France une diversité du public.

**Hélène KESSOUS** : En Inde, c'est assez difficile, de que j'en sais, dans les multiplexes, il s'agit d'une population urbaine et jeune, cela dépend aussi du type de cinéma diffusé : le cinéma commercial ou le cinéma indépendant, ils vont en famille voir le cinéma commercial. Quand *Befikre* est sorti, nous allons au cinéma en famille, donc même si nous avons un petit enfant de cinq ans, on l'emmène, car c'est une expérience de salle : on n'arrête pas de vivre devant le film : on mange, on discute, on téléphone devant le film. Devant les mono-écrans, c'est un public très masculin, les femmes ne peuvent pas aller seules dans les cinémas, mais tout cela est en train de changer avec les nouveaux cinémas qui ouvrent.

**Damien PACCELLIERI** : L'un des enjeux aujourd'hui du cinéma indien est d'augmenter le succès de ses films à l'international. J'imagine qu'il y a une voie diplomatique qui cherche à réussir à l'étranger.

**Hélène KESSOUS** : Je pense que la question est plutôt, est-ce qu'ils vont chercher à plaire à l'étranger, auprès de la diaspora indienne, ou auprès d'un public international ?

**Damien PACCELLIERI** : Justement, seuls 15 % des recettes indiennes viennent de l'exploitation internationale, quand les États-Unis réalisent 66 %. Quand on prend le bassin culturel indien, si on enlève les pays limitrophes qui regardent les films indiens, on peut en effet se poser des questions sur le succès des productions indiennes à l'international. Après avoir fait le bilan de ses chiffres, nous allons regarder un petit film promotionnel qui va vous faire découvrir l'étendu du savoir-faire de Yashra production.

#### BANDE-ANNONCE

**Hélène KESSOUS** : Tous les fans de cinéma indiens dans la salle avaient des frissons en voyant cette bande-annonce, donc merci de nous donner autant d'émotion à chaque film.

**Damien PACCELLIERI** : Alors Aashish, est-ce que vous pouvez nous donner un bilan de ces dernières années pour Yashra Film, et quel est le développement stratégique de cette société ?

**Aashish SINGH** : Bonjour à tous, je m'excuse de ne pas parler français, mais pour la prochaine production avec la France, je l'apprendrai, c'est promis. Cela fait quarante ans que la société existe, ce qui est beaucoup pour l'Inde, en ce moment, la plupart des indépendants ont fait faillite, puisque c'est la montée des studios. Notre société a réussi à devenir un studio, désormais, nous avons un grand

pouvoir pour promouvoir nos films, puisque nous faisons de tout : distribution de home vidéo, de musique, de cinéma. Nous visons à faire cinq ou six films par an de bonne qualité, parfois cela rate, et nous avons eu notre part d'échec. Nous avons produit trois films l'an dernier, un film un peu de niche, puisque nous voulions faire un thriller, mais cela a été un échec, suivi par *Sultan*, qui a été un succès, le troisième succès au *box-office* dans l'histoire de l'Inde, et le troisième qui a aussi été un succès critique et commercial. Nous avons fait *Befikre*, qui est aussi un film de niche, qui peut être vu comme un film Bollywoodien en France, mais pas en Inde, bien que le réalisateur ait fait beaucoup de succès Bollywoodien. Le film est un succès auprès de la jeunesse et la structure scénaristique est faite pour être un film pour jeune.

**Hélène KESSOUS :** Nous avons la chance que ces trois films soient sortis en France, on le doit au distributeur Anafilms, les chiffres ont été assez différents selon les trois, mais cela reflète à peu près le même succès qu'en Inde : le premier a eu un accueil mitigé, alors que *Sultan* a été plébiscité, et *Befikre*, sur lequel nous nous sommes tous rués, car on pouvait y voir notre chère ville à travers le prisme indien, donc il a une place à part. Si vous ne connaissez pas la distribution de films indiens en France, ce ne sont malheureusement pas des films qui ont le succès qu'ils méritent, ils ont des horaires compliqués, souvent en journée, ils n'ont pas des semaines d'exploitation complète, ils sortent le vendredi, car ils sortent le même jour que leur sortie en Inde.

**Aashish SINGH :** À l'avenir, nous visons cinq à six films par an, nous avons deux gros films à gros budgets : l'un qui commencent en mars, avec une sortie prévue pour Noël, et l'autre prévu pour 2018, et nous avons deux films à budget moyen avec des célébrités montantes. L'Inde, effectivement, vise des marchés précis pour l'international, le marché chinois notamment, au vu de la prolifération des écrans là-bas. Par exemple, un film indien a fait 20 millions de dollars de recettes en Chine, mais nous regardons aussi vers l'Europe, il y a bien sûr manière à améliorer la visibilité du cinéma indien en France et en Europe, nous devons trouver des idées pour promouvoir le cinéma indien en France, et inversement, le cinéma français en Inde, de faire en sorte qu'il ait plus de films français en Inde. Dans trois ou quatre ans, j'espère que nous pourrons parler dans un colloque comme celui-ci avec des chiffres plus importants. Pour conclure rapidement, d'un point de vue concret sur *Befikre*, la production a été une super expérience à Paris, nous sommes contents du film qui en est sorti, le film a été un succès, nous avons gagné de l'argent. Tourner ici a été génial, nous nous sommes fait beaucoup d'amis. Une chose cependant à considérer, et auquel la Face peut réfléchir par rapport au crédit d'impôt, il y a des pays plus compétitifs, notamment l'Angleterre, pour attirer certains films étrangers, il faudrait également réduire les coûts sociaux.

**Hélène KESSOUS :** Je vais me tourner vers vous, Magalie, pourriez-vous nous faire un petit récapitulatif historique des coproductions qui se sont faites avec l'Aide au Cinéma du Monde ?

**Magalie ARMAND :** Merci, Hélène, bonjour à tous. L'historique va être rapide, car l'Aide au Cinéma du Monde n'existe que depuis cinq ans, avant il y a avait un fonds cogéré avec l'Institut Français, le Fond SUD, qui existait depuis 1984, qui a permis de soutenir une vingtaine de films indiens en coproduction avec la France, nous avons signé aussi un accord de coproduction en 2010, qui permet des coproductions officielles, et qui donne aux films la double nationalité et l'accès aux soutiens nationaux



et régionaux de chaque pays. Depuis nous avons eu cinq coproductions officielles entre la France et l'Inde, notamment *Lunch Box*, qui a été l'un des grands succès de l'Aide au Cinéma du Monde. Nous avons eu une vingtaine de candidatures de films indiens, huit ont été soutenus, donc c'est un beau succès. Nous avons des films d'art et essai, d'animations, donc ce sont des projets diversifiés. C'est ce que défend le Cinéma du Monde, quand on voit les chiffres, ils sont modestes : 900 000 entrées pour *Lunch Box*, ce qui est peu, au regard des 2 milliards annuels, mais en France, il a fait 500 000 entrées, c'est le deuxième plus gros succès de l'année après *Mustang*.

**Damien PACCELLIERI** : Quels sont les critères pour obtenir cette aide ?

**Thierry LENOUEL** : Ce qu'il faudrait dire, c'est que le Cinéma du Monde est là pour soutenir des auteurs et un cinéma plus d'auteur que commercial. C'est une aide que je sollicite souvent, car je viens de la cinéphilie, et la marque de fabrique de CinéSud est de produire du cinéma d'auteur dans le monde, puisque j'ai participé à ce jour à trois films indiens, dont deux films avec l'Aide au Cinéma du Monde, c'était deux films où j'étais en coproduction minoritaire. 2,5 millions d'euros pour le premier, 3 millions pour le second, donc ce sont des petits budgets par rapport à ceux de monsieur SINGH. Nous n'avons pas eu beaucoup de succès en France, et en Inde, je crois que le film n'a pas eu le succès escompté.

**Magalie ARMAND** : C'est un fonds très sélectif, nous avons 5 millions d'euros pour soutenir quarante films, et on reçoit 400 candidatures, donc c'est un pour dix. Il faut que les réalisateurs rencontrent un producteur français, ce sont d'abord des rencontres humaines, et après c'est un processus très classique, c'est un guichet pour les films en langue étrangère, le producteur français dépose le dossier en ligne avec des éléments classiques : scénario, synopsis, note d'intention. Après, il y a deux étapes : un comité de lecture, une commission plénière, un chiffrage, une convention classique passée avec le producteur français, très peu d'exigences, nous demandons 50 % de la subvention dépensée en France, ce sont souvent des dépenses de post-production, si le budget est supérieur à 2,5 millions, donc doit être dans une coproduction officielle, donc minimum 80-20, même si on peut aller jusqu'à 90-10, et avoir l'agrément, donc les 25 points.

**Thierry LENOUEL** : Sur ces films-là, la rencontre avec un réalisateur est capitale, nous choisissons un projet, si c'est un premier film, on regarde les courts-métrages. Il est vrai que ce fonds de soutien est un outil de travail, il est très important, car sinon, il est difficile d'entrer dans les accords de coproductions bilatérales dont nous avons besoin pour avoir cet agrément dont parlait Magalie, et cela aide finalement le film à avoir sa place sur le marché, car un distributeur aujourd'hui, si le film n'a pas l'agrément, ce sera difficile pour lui d'avoir des aides qui lui permettent de sortir le film à peu près correctement.

**Magalie ARMAND** : Il y a une exception par rapport au Cinéma du Monde, il y a un fonds de soutien que l'on peut avoir sans agrément, ce qui n'est pas rien. Ce n'est pas une commission centrée sur le scénario, on se concentre sur les intentions de l'auteur, et l'œuvre précédente joue un rôle important : courts ou longs-métrages différents.

**Hélène KESSOUS :** Vous avez parlé de pièces classiques, mais c'est une vision très française de comment monter un film, le scénario en Inde n'a pas la même place qu'il a en France, et du coup, cela change les pratiques indiennes de comment faire du cinéma, pour avoir ces fonds, les Indiens se sont mis à écrire et développer des scénarios qui répondent aux standards français. Cela change le cinéma et le type de production, et change cette catégorie de cinéma indien destinée à l'international, et à ces fonds de soutien.

**Magalie ARMAND :** J'espère qu'écrire un scénario ne va pas changer les films, après c'est le réalisateur qui fait son film, nous ne passons pas derrière. C'est pour cela que j'ai ajouté l'univers cinématographique de l'auteur, qui est évidemment important et est considéré par le jury composant la commission. Ils en discutent, et c'est très important, car ils ont des scénarios qui font le grand écart. Il y a quand même soixante premiers ou seconds longs-métrages qui arrivent chaque année, et il faut se mettre à leur place : il n'y a pas d'auditions, les réalisateurs ne viennent pas, car ils sont loin, donc il faut que le projet soit représenté. Il y a des scénarios plus faibles, mais avec des super courts-métrages, donc on y va quand même, nous prenons vraiment en compte l'intention de l'auteur.

**Thierry LENOUEL :** Je ne sacralise pas le scénario, mais c'est le meilleur outil de travail pour échanger avec son équipe proche, mais aussi avec les gens qui vont financer votre film.

**Hélène KESSOUS :** Je voulais juste signaler que c'était une pratique indienne.

**Thierry LENOUEL :** Le film est l'objet principal, mais le scénario est l'outil de travail que tout le monde connaît.

**Damien PACCELLIERI :** Il est vrai qu'en Asie, il y a une codification de l'écriture qui n'est pas la même qu'en France. En Chine, lorsqu'ils veulent venir sur l'Aide au Cinéma du Monde, ils n'ont pas forcément les clés et les moyens pour séduire.

**Pan NALIN :** Pour moi, je ne suis pas du tout le réalisateur-auteur, je vole l'histoire, une fois que je tombe amoureux de l'histoire, je l'adapte de façon cinématographique. Un de mes films était très écrit, j'avais même fait un story-board, c'était important pour mon premier film d'aller chercher de l'argent dans plusieurs pays, mais avec la coproduction il y a aussi beaucoup de nationalités sur le plateau. À ce moment, le scénario est devenu très important, il fallait que je le protège pour que je puisse faire le film que je voulais faire. Cela ne s'est pas bien passé, les trois premières semaines avec la productrice, mais je ne voulais pas faire de compromis pour mon premier film, je voulais faire ce que je voulais. J'ai filmé plan par plan, d'après le story-board, et tout ce que j'avais écrit. Là on fait un film entre l'Inde et la Chine, c'est un film d'action et d'arts martiaux, là, tout est écrit, on ne peut pas prendre le risque d'improviser.

**Damien PACCELLIERI :** Est-ce que c'est facile de trouver un producteur indien ?

**Pan NALIN :** C'est impossible, j'ai passé sept ans à Bombay, j'ai cherché des producteurs, mais comme je n'avais pas de scénario Bollywoodien, c'était très difficile, mais c'est beaucoup plus facile

maintenant. Nous n'avons pas de CNC là-bas, il faut un budget de 3 millions d'euros pour sortir un film, donc comme cela depuis deux ans, nous avons monté une société avec un jeune producteur, comme il n'y a pas de CNC, c'est le jeune producteur qui a cherché des investisseurs privés. Nous avons commencé avec un documentaire qui a été distribué en France, par Sophie DULAC, à la moitié du tournage, nous avons envoyé le rush à un producteur français qui a aimé et nous a financé à hauteur de 50 000 euros, ce qui nous a permis de finir le film. Nous avons fait 50 000 entrées en France, et le producteur indien était très content, puisqu'il a doublé son investissement, c'est lui qui a investi dans *Déesse Indienne en Colère*. Nous avons vendu le film dans 63 pays, et après ce nous avons fait un bon deal avec Netflix, tout ce qui est le système de CNC, cela devient difficile, car quand nous avons un investisseur privé, le temps de faire traduire le scénario, d'attendre la réponse de la commission l'investisseur ne sera peut-être plus là. C'est toujours un choix difficile ; nous commençons notre étape avec un producteur indien, et après, nous cherchons un coproducteur étranger, sur *Déesse Indienne en Colère*, nous avons trouvé un coproducteur en Allemagne pour la postproduction.

**Thierry LENOUEL** : Mes deux films indiens en coproduction ont été produits de manière classique.

**Damien PACCELLIERI** : Sabrina SUCHDEV, avec Prodywod, vous accueillez des équipes indiennes qui viennent tourner en France, pouvez-vous nous parler de Prodywood, et des tournages que vous avez accueillis ?

**Sabrina SUCHDEV** : Bonjour à tous, merci de m'accueillir, je suis très heureuse que l'Inde soit à l'honneur cette année. Cela fait huit ans que j'ai commencé, j'ai débuté avec un film Bollywoodien, ensuite j'ai travaillé sur deux gros films tamouls, qui ont tourné presque un mois en France, donc de très longs projets. J'ai pu les amener dans différentes régions, car les équipes indiennes avaient l'habitude de n'aller qu'à Paris, ou un peu sur la Côte d'Azur pour Cannes. Mon travail est de les faire découvrir la France au maximum, j'ai accueilli des clips, quelques publicités, et je poursuis cette démarche en faisant énormément de communication par la suite, car j'ai fait des recherches sur tous nos décors et je suis moi-même impressionné par ce que je découvre tous les jours. Nous avons un potentiel énorme, et nous avons un très bel avenir avec l'Inde, puisque nous allons avoir des retombées extraordinaires.

**Hélène KESSOUS** : La Suisse est un pays très prisé par les tournages indiens, est-ce qu'il y a un moyen de récupérer de ces productions, de ces envies de tournage en montagne ?

**Sabrina SUCHDEV** : Oui, il est vrai que nous avons la chance d'avoir les Alpes et les Pyrénées. Le réalisateur de *Befikre* a amené un de ses films en Suisse, car les Indiens ont du mal à tourner au Cachemire, puis ils sont allés en Autriche. Aujourd'hui, il y a un bel avenir pour nos montagnes, nos cascades, et tout notre patrimoine que l'on peut mettre en avant.

**Damien PACCELLIERI** : Paris est une ville très attractive pour les tournages indiens, est-ce qu'il y a d'autres lieux qui les attirent ? Comment les promouvoir vis-à-vis de leurs attentes, et de ce qu'ils veulent montrer de la France ?

**Sabrina SUCHDEV** : Ils adorent les fleurs, donc nous avons la chance d'avoir de magnifiques champs de lavandes, mais le problème est la période de tournage, parfois cela ne rentre pas en adéquation avec les saisons des fleurs qu'ils recherchent. Il y a encore beaucoup de communication à faire pour leur donner les périodes quand ils peuvent venir tourner, quand il y a des évènements, des festivals, puisqu'ils aiment tout ce qui brille, et qui peut amener un peu des couleurs, il faut que l'on s'appuie là-dessus.

**Damien PACCELLIERI** : As-tu rencontré des difficultés quand tu accueillais des projets indiens ?

**Sabrina SUCHDEV** : Ils ont envie de Paris, de la Tour Eiffel, sur les plus petits budgets, je les amène à Paris quelques jours, je montre les monuments, mais j'ai réussi à amener trois tournages à Lyon, car il y a de grandes avenues haussmanniennes, et des grandes places où ils peuvent faire leurs chorégraphies. C'est intéressant de tourner dans ces régions, les délais d'autorisation sont plus courts, plus faciles, plus souples. Nous avons un bon accueil en région, Bordeaux aussi est une ville qui est géographiquement bien placée, Lille est intéressante au niveau des prix pour les locations d'appartements, il y a aussi tous les paysages naturels, c'est inouï d'avoir une aussi grande variété.

**Hélène KESSOUS** : Le cinéma indien permet de promouvoir Paris, il y a quelques années, un grand film Bollywoodien se passait en Espagne, c'était formidable pour la promotion du pays, car le film a eu un grand retentissement en Inde, le film était un voyage dans tout le pays, c'était un condensé de tous les clichés pour nous, mais ils ont vécu des moments authentiques où l'on peut voir des fêtes locales, toutes les spécificités du pays. Cela n'a pas encore été fait en France, où tout le pays serait montré dans ses clichés et ses spécificités.

**Aashish SINGH** : En effet, cela a fait augmenter de 25 % les touristes indiens à destination de l'Espagne.

**Sabrina SUCHDEV** : J'ai commencé un système de newsletter, avec des thèmes différents pour montrer nos potentiels de décors, comme nos villes sur l'eau, nos paysages. Il faut leur donner des idées, car ce n'est pas eux qui vont toujours venir demander, ils n'ont comme support que ce que l'on leur montre, il faut les attirer.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que nous avons de la forte concurrence sur les décors ?

**Sabrina SUCHDEV** : La Pologne et la République tchèque, car les Indiens veulent des villes propres et faciles d'accès. La Pologne aime beaucoup le cinéma indien, elle en distribue beaucoup.

**Magalie ARMAND** : Bien évidemment, ils ont des crédits d'impôt et des équipes très qualifiées.

**Pan NALIN** : Ça devient très difficile de tourner en France sans coproduction, car il y a des charges sociales très élevées.

**Hélène KESSOUS** : Aashish, dans les films de votre studio, on va dans des pays le temps d'une

chanson, comment choisissez-vous le pays dans lequel vous allez tourner ?

**Aashish SINGH** : Cela part du scénario, en fait, le choix principal, une fois le lieu choisi, est sur le budget de la scène. La raison principale de choisir un pays par rapport à un autre est l'argent, bien sûr il faut des techniciens qualifiés, comme la France, mais d'autres en ont aussi, et le choix se fait sur les dépenses. La discussion avec le producteur exécutif en France, la question était : pourquoi faut-il payer autant de charges sociales ? Il faudrait que le gouvernement enlève le coût des charges sociales des tournages étrangers, puisque les employés toucheront toujours la même somme, cela ferait simplement des recettes en moins pour l'État. Par exemple, Londres est très cher aussi, mais leur crédit d'impôt est sur le total, si vous avez un comédien célèbre, vous allez avoir un retour fiscal, y compris sur son salaire à lui, vous montez une société en Angleterre, cette société paie le salaire du comédien en enlevant 20 % à la source pour l'Angleterre, mais ces 20 % sont ensuite reversés par les impôts anglais à la société qui les récupèrent, c'est pour cela qu'il y a autant de films en Angleterre. Les gens commencent à être ennuyés de ce que l'on tourne en Suisse, ou en Angleterre, mais nous allons là où nous pouvons récupérer de l'argent. En Hongrie, c'est sur les sommes générales, mais il n'y a pas que l'Europe, il y a aussi Abu Dhabi et l'île Maurice, il faudrait rendre cela encore plus compétitif en France. Pour la Suisse, nous avons tourné quatorze films là-bas, mais peu de films continuent d'aller là-bas, pour deux raisons : ils n'ont pas de crédit d'impôt, et le franc suisse n'a fait que monter, donc nous arrêtons d'aller là-bas.

**Magalie ARMAND** : La France a bien compris cet enjeu, puisque le crédit d'impôt va être révisé, nous avons un pays formidable, de super techniciens et nous avons des charges sociales élevées, car nous sommes attachés à notre système. Des producteurs français me disent que les Allemands ne sont pas forcément moins chers, car ce n'est pas calculé pareil et n'ont pas le système d'intermittence.

**Thierry LENOUEL** : Les techniciens allemands sont à peu près au même niveau, les salaires sont plus chers, mais les charges sociales sont moins élevées, la masse salariale est moins chère.

**Damien PACCELLIERI** : Parlons de la distribution des films indiens en France, Hélène, veux-tu en parler ?

**Hélène KESSOUS** : Je vais laisser la parole à ma collègue Némésis SROUR dans le public.

**PUBLIC 1 (Némésis SROUR)** : J'aimerais bien souligner quelques petites choses, il y a un nombre très élevé d'écrans en Inde, mais quand on rapporte au ratio de la population, on se rend compte que le pays est sous-équipé, il y a seize écrans pour 100 000 habitants, il y a un enjeu territorial, il faut mettre des cinémas dans les zones rurales, il y a eu un développement des miniplexes, des cinémas à deux salles, avec le confort d'un multiplexe, avec des prix préférentiels. C'est un vrai enjeu, à la fois ils veulent développer le marché intérieur et le marché international, du fait de ce sous-équipement, et le studio de Monsieur SINGH est l'un des premiers à avoir une stratégie à l'international en s'installant à Londres et à New York, ils s'implantent dans différentes régions pour distribuer leurs films, c'est assez nouveau. Les Indiens considèrent qu'il y a le marché du Moyen-Orient, l'Europe, les États-Unis, et l'Asie orientale. Ils s'appuient sur la diaspora, et en France, le rôle d'Anafilm, dont la stratégie est

communautaire, et les films sont avant tout destinés à la diaspora, donc Anafilms va distribuer des films Bollywoodien, mais aussi énormément de films tamuls. Ce qui marche très bien, c'est 10 000 à 15 000 entrées, ils sont diffusés dans certains cinémas avec très peu d'horaires, l'enjeu est d'intéresser et d'attirer le public français en dehors de la diaspora, à normaliser les sorties.

**Hélène KESSOUS :** Sinon les autres films indiens qui sortent en France ne sont que des coproductions, comme ceux de PAN. L'an dernier, d'avril à juillet, il y avait un film indien sorti hors de ses réseaux de distribution traditionnels. La saison a ouvert le film *La Saison des Femmes*, distribué par Pyramide, qui a été un succès avec 160 000 entrées, le succès français permet parfois des sorties en Inde. Pour *La Saison des Femmes*, le film comprenait quelques scènes controversées, un message difficile à faire passer pour la censure indienne, et le succès français a été une manière de faire pression pour sortir le film en Inde. Après ce film, il y a eu *La 4<sup>e</sup> Voie*, c'était un film qui était passé au Festival de Cannes, qui n'a pas rencontré son public en salle, il y a eu *Kurt*, le film indien envoyé aux Oscars, le film n'a lui non plus pas rencontré son public, on parle de 2 500 spectateurs, ensuite cela s'est terminé avec *Les Déesses en Colère*, qui sont sorties de manière incompréhensible à mon sens, un 27 juillet. On était investis pour faire des interventions dans les cinémas, nous l'avons fait pour les autres films, mais nous n'avons pas pu le faire pour *Déesses Indiennes en Colère*.

**Damien PACCELLIERI :** Comment est perçue l'arrivée de Netflix, puisque vous en parliez, en Inde ?

**Aashish SINGH :** Pour Netflix, les accords financiers sont fondés sur le potentiel commercial du film, en nombre de tickets vendus, à moins que vous ayez un deal d'exclusivité, et là c'est un produit uniquement sur Netflix, et pas pour une sortie salle. Pour être franc, cela ne génère pas beaucoup d'argent, et cela ne nous en coûte pas beaucoup non plus, les coûts sont financés par Netflix, cela génère peu d'entrées, mais c'est surtout une stratégie pour avoir une machine prête à intervenir le jour où il y aura un vrai potentiel de marché. Les jeunes gens regardent désormais beaucoup du contenu sur les smartphones, notamment dans les régions où il y a peu de salles, et comme partout dans le monde, il y a de nouvelles stars montantes qui viennent d'Internet, en créant leur propre contenu.

**Damien PACCELLIERI :** Merci pour vos interventions. Je voudrais remercier tous nos intervenants, et Hélène de m'avoir accompagné dans la modération de cette première table ronde.

# TABLE RONDE 2 — LE SAVOIR-FAIRE FRANÇAIS, SES DÉCORS ET SES TALENTS AU SERVICE DU CINÉMA INDIEN

## CAS D'ÉTUDE : *BEFIKRE*

JEUDI 26 JANVIER 2017 — CHRISTINE 21, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain

### INTERVENANTS

**Mélanie CHEBANCE**, responsable de la relation aux productions, EXPERTISES CREDIT D'IMPOT INTERNATIONAL chez FILM FRANCE, **Aashish SINGH**, producteur indien, **Anne SEIBEL**, chef décoratrice, **Antonin DEPARDIEU**, producteur exécutif de *Befikre*, **Kanamé ONOYAMA**, chef opérateur, **Natalie YUKSEL**, créatrice de costume.

**Damien PACCELLIERI** : Cette deuxième table ronde est dédiée au savoir français au service du cinéma indien, et au sujet du film *Befikre*, produit par Aashish SINGH. Voici la présentation des intervenants, nous avons Mélanie CHEBANCE, responsable de la relation aux productions, Expertises Crédit d'Impôt International chez Film France, rappelons que l'organisme réunissant le réseau des bureaux d'accueil de projet en région, elle a mission de promouvoir le tournage, l'animation et la post-production sur le territoire français. Aashish SINGH, producteur indien à la tête du département production de l'un des plus gros studios de cinéma de Bombay, vous avez participé à la production de plus de quarante films en dix ans, dont les tournages ont eu lieu dans plus de trente-cinq pays différents. Anne SEIBEL, vous êtes chef décoratrice, vous avez réalisé les décors de *Befikre*, et avez été aux côtés de grands noms du cinéma américain comme Steven Spielberg, Sofia Coppola, ou encore Woody Allen, pour lequel vous avez été nominée aux Oscars pour les décors de *Midnight in Paris*, et vous avez également participé au film *Road, Movie*, réalisé en 2009 par Dev Benegal, un réalisateur indien. Antonin DEPARDIEU, à ma gauche, vous êtes producteur exécutif de *Befikre*, vous avez été repéreur auparavant pour des films et séries américains à gros budgets, et tournés notamment à Paris, vous avez collaboré de nombreuses

fois avec Anne SEIBEL, et vous avez été sur le repérage des décors pour Clint Eastwood, Stephen Frears, et Steven Spielberg. Kanamé ONOYAMA, vous êtes le chef opérateur du film *Befikre*, vous avez étudié à l'ESRA, participé à de nombreux clips et de publicités pour des marques prestigieuses, en parallèle de plusieurs courts-métrages remarquables à travers le monde, vous avez fait le documentaire de Mister X, le cinéma de Leos Carax en 2014, *Befikre* était votre premier long-métrage de fiction, en tant que directeur de la photographie. Et Natalie YUKSEL, styliste pour la presse qui collabore avec plusieurs magazines comme Vogue, avant d'être rédactrice en chef de mode à Libération Next, vous comptez parmi vos clients de prestigieuses marques comme Armani, et *Befikre* est votre première expérience en tant que créatrice de costume sur un long-métrage de fiction. Aashish SINGH, est-ce que vous pouvez nous parler de la genèse du projet, en plus le réalisateur indien est revenu à la réalisation pour ce film-là, après quelques années où il s'est mis en retrait ?

**Aashish SINGH** : Le réalisateur, en toute humilité, est comme un Spielberg indien, il ne fait pas de films de manière régulière, son premier long-métrage date d'il y a 21 ans, ce film est donc son quatrième. Son premier film a toujours été montré en salles depuis 21 ans, il continue d'être distribué dans une salle en Inde, ce qui est presque un record mondial. Avant *Befikre*, il a fait trois autres films qui sont des blockbusters et des énormes succès, mais ce sont des films traditionnels bollywoodiens, dans le cadre des émotions et de la rhétorique indienne. Pour *Befikre*, il s'était donné des gages en tant qu'auteur de faire un film jeune, plein d'énergie, à la pointe et qui casse les codes des films de Bollywood. Le seul endroit dans son esprit où il pouvait faire un film comme cela c'était à Paris, donc dès le début, il a écrit pour Paris, il est même venu ici en visite pour voir les lieux, où il pourrait écrire, tourner, visualiser, voir les choses de la culture française qu'il ne connaissait pas tout, ce qui pouvait apporter à son écriture. Puis, quand nous sommes passés en production, la question a été : est-ce que l'on tourne vraiment à Paris ? Car cela coûte cher, mais le réalisateur a dit qu'il avait écrit pour le tourner là-bas, c'est à ce moment-là que nous avons rencontré Raphaël, Antonin, et les gens présents ici, et toute l'équipe française pour s'investir dans le film, et le réalisateur a fait une demande particulière pour un film indien, il voulait une équipe française parce que normalement on ne garde que le *line producer* et le producteur exécutif, car on vient avec notre propre équipe technique, mais le réalisateur voulait l'expertise française, donc nous avons été très content de rencontrer une super équipe, très sympathique, qui a apporté beaucoup au film et nous avons aussi développé une amitié. Je voulais remercier Mélanie, le CNC, l'agence gouvernementale, et la région Île-de-France, qui ont vraiment apporté une aide spécifique et spéciale à tout point de vue, notamment car cela a été un tournage très long, il y avait un problème administratif avec les visas qui sont normalement de 90 jours, mais comme les gens restaient plus longtemps, c'est remonté assez haut pour régler ce souci. Je voudrais remercier tous les gens français en Inde qui ont continué pour le tournage comme pour la promotion du film, les français étaient désireux d'aider. Une chose qui a été unique, c'est que nous avons pu lancer la bande-annonce à la tour Eiffel, ce qui a été un énorme coup marketing en Inde.

**Damien PACCELLIERI** : Mélanie, justement, on aimerait en savoir plus sur le rôle qu'a eu le crédit d'impôt pour *Befikre* et FilmFrance, nous allons pouvoir lancer un tableau où l'on voit les différents chiffres principaux liés au tournage de *Befikre*, pour comprendre les retombées qu'a un tournage comme celui de *Befikre* sur la région Île-de-France, et sur la France dans sa globalité.



**Mélanie CHEBANCE** : Le rôle de FilmFrance est de promouvoir la France comme terre de tournage et de fabrication d'œuvre : animation, ou aussi pour les effets spéciaux. *Befikre* est un cas d'école, car c'est juste fantastique pour le pays d'accueillir un tel film, vous voyez, leurs dépenses en France sont énormes, l'embauche de personnes, techniciens et figurants, est absolument admirable.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que l'on prend en compte les dépenses hors tournage, et les éléments liés hors contexte de tournage ?

**Mélanie CHEBANCE** : Cela, ce sont les dépenses France au total, mais il y a plein d'autres petites dépenses générées, car il y a eu beaucoup personnes embauchées. 8 millions d'euros ce ne sont pas seulement les dépenses éligibles au crédit d'impôt international, mais les dépenses totales. Le crédit d'impôt, c'est donner 30 % à la production indienne les dépenses éligibles, donc toutes les dépenses sur le territoire français, ce qui inclue l'hôtellerie, la restauration, bien sûr toute l'équipe technique, figurants toutes les dépenses qui y sont liées sont éligibles, également les coûts de la location de décors, et de matériel technique. Cela existe depuis 2009, sans lequel on aurait eu beaucoup moins de tournages avec beaucoup moins de jours ; le crédit d'impôt a généré depuis 2009, 140 projets. À ce jour, il y a plus de 700 millions d'euros qui ont été dépensés sur le territoire.

**Damien PACCELLIERI** : Sur la précédente table ronde, on parlait des charges sociales élevées en France pour les productions étrangères, est-ce qu'il va y avoir des protocoles pour décanter ces sujets-là, car nous faisons face à une concurrence assez forte de pays limitrophes, comme la Belgique ?

**Mélanie CHEBANCE** : Nous savons tous à quoi servent les cotisations sociales, à la protection des personnes embauchées, cela fait vraiment baisser les salaires, si l'on regarde le coût total d'une embauche française, elle est moins élevée que le coût d'un américain, car si vous ajoutez le salaire, plus les charges sociales, vous êtes à un niveau bien moins élevé qu'un technicien américain qui, lui, doit par exemple payer toute sa sécurité sociale, donc il doit gagner beaucoup plus d'argent. Le coût du travail étant cher, les équipes françaises sont beaucoup plus réduites que dans d'autres pays. Je pense qu'avec une très bonne préparation, et des équipes internationales de très haut niveau, leur prix est bien moindre que ce que vous pouvez avoir aux États-Unis, bien sûr, c'est très concurrentiel, il est difficile de convaincre, mais la France a des décors incroyables, et pas si chers pour ce que la France a à offrir.

**Damien PACCELLIERI** : Justement, comment cela s'est-il passé pour les décors, comment choisit-on, quelle a été la coordination avec Aashish et le réalisateur, comment les choix se sont-ils faits ?

**Antonin DEPARDIEU** : D'abord, je voulais remercier Aashish d'avoir pu nous permettre de travailler ensemble, et d'avoir effectivement fait confiance à toute une partie de l'équipe, parce qu'ils sont venus qu'avec les assistants du réalisateur, et les chefs coiffeuses, mais tout le reste de l'équipe était française, ce qui est très rare, puisque la dernière fois que l'on avait vu ce cas de figure, c'était pour Woody Allen, avec Anne SEIBEL, toute l'équipe était française.

Il y avait 55 jours de tournage, c'est beaucoup, et surtout, les Indiens sont très rapides, donc il a fallu trouver beaucoup de décors, il n'y a pas un endroit dans Paris où nous n'avons pas tourné. Le

réalisateur connaissait Paris, car il était déjà venu pour écrire, il avait déjà plein d'idées en tête, l'idée d'avoir une équipe jeune était intéressante, mais il voulait vraiment insuffler un esprit jeune, donc nous avons tourné dans tous les endroits à la mode qui sont souvent ignorés des Anglo-saxons.

**Anne SEIBEL :** Sur *Befikre*, le producteur exécutif indien avait déjà toute une série de photos de repérages qui couvraient pratiquement tout Paris. Après, il a fallu que l'on affine et nous avons vraiment couvert, mais nous avons essayé d'être un peu original et de montrer les côtés méconnus de Paris, moins carte postale. Pour ce qui est des repérages, on essayait d'assurer, il y a eu des moments assez délicats pour certains lieux, mais le réalisateur savait ce qu'il voulait.

**Damien PACCELLIERI :** En quoi cela consiste d'être chef décoratrice sur un film comme *Befikre* avec un grand nombre de figurants, beaucoup de jours de tournage, et un rendement assez élevé ?

**Anne SEIBEL :** Il y avait une énorme équipe derrière avec moi, il y avait beaucoup de décors, entre 80 et 100 décors, il a fallu anticiper, être bien organisé, de manière financière, il fallait bien contrôler notre budget, validé par Aashish. On y est arrivé, car nous étions assez organisés, nous avons mené notre projet comme une partition de musique.

**Damien PACCELLIERI :** Est-ce qu'il y a des anecdotes quand on est face à la rapidité d'exécution des Indiens ?

**Anne SEIBEL :** Le pire qu'on ait eu est de s'être retrouvé à faire un décor de boîte de nuit avec beaucoup d'éléments lumineux pour tourner de nuit, et quand nous sommes arrivés sur place, on s'est aperçu que l'on ne pouvait pas tourner de nuit, puisque ça faisait trop de bruit et que les décibels de la musique étaient trop élevés pour le voisinage. En catastrophe, nous avons fait un décor de boîte de nuit pour tourner en plein jour. Ce sont des imprévus, nous avons eu tout le temps de la pluie, mais le réalisateur faisait avec.

**Damien PACCELLIERI :** Kanamé, c'est votre première expérience sur un long-métrage de fictions. Comment cela s'est-il passé ? Est-ce que le réalisateur indien avait des idées particulières ? Avez-vous pu lui suggérer des éléments ?

**Kanamé ONOYAMA :** Disons que j'ai d'abord réfléchi à pourquoi le réalisateur m'a contacté, car je n'avais jamais fait de long-métrage, j'ai fait plus de publicité, et beaucoup en studio, très peu en décors naturels. Or, c'est un film qui montre tous les sites de Paris, à tout moment de la journée, donc j'ai tout de suite compris qu'il voulait changer son style classique, il voulait se renouveler, j'ai essayé d'abord de ne pas trop me renseigner sur les films bollywoodiens, j'ai essayé d'être le plus naturel possible pour répondre à sa vraie demande artistique. Je ne suis pas français, mais japonais, mais je me considère comme parisien. Techniquement, il m'a tout de suite demandé si je pouvais travailler rapidement, puis, la présence de steadycamers sur toute la durée du tournage. Le steadycam est un outil qui permet de bouger la caméra de façon un peu aérienne et libre, c'est pratique pour filmer la chorégraphie indienne, vu que la caméra ne touche jamais le sol, on arrive à filmer rapidement. On utilise ces outils partiellement en général, mais le réalisateur voulait le steadycam et le même steadycamer pendant tout

le tournage, c'est la seule condition technique qui m'a été imposé, tout le reste j'ai été assez libre.

**Damien PACCELLIERI** : Il y a des prises de vues multiples dans le film : le motion capture, des plans tournés au drone, le steadicam. Est-ce que vous pouvez nous parler de la complexité en termes de prises de vue ?

**Kanamé ONOYAMA** : Techniquement, les plans au steadicam étaient très important pour le film, et heureusement, notre steadicamer et le réalisateur se sont bien entendu humainement, techniquement et artistiquement, donc le film a un parti pris de steadicam et de plans séquences, ce qui est un défi technique en termes de lumière, car la caméra montre 360 degrés tout le temps, donc j'ai très peu d'espace praticable pour éclairer la scène. Dans la chorégraphie, un moment important du film, quand les personnages mentent, ils sont tristes, du coup, le personnage dans le passé arrive sur scène et il coexiste dans le même plan, donc il y a de multiples personnages qui arrivent dans le plan, et les mouvements pour tous ces plans-là, nous avons utilisé un système de *motion control*, c'est-à-dire, un énorme robot qui court partout avec les personnages, ce qui nous permet de faire le mouvement autant de fois que l'on veut. Et grâce à cela on arrive à multiplier les personnages avec différentes tenues et actions, ce sont des techniques que j'utilise souvent en publicité, mais c'est quelque chose de beaucoup plus simple en termes de mouvements, mais cette fois-ci c'était avec une chorégraphie que je ne connaissais pas et très longue, de plus sous la pluie parisienne, dans un décor très grand, au bord de la Seine. Tous ses défis techniques étaient très intéressants et cela s'est très bien passé.

**Damien PACCELLIERI** : Le réalisateur avait-il des particularités en termes de prises de vue ? Est-ce qu'il avait des façons de faire qui correspondaient à la vôtre ?

**Kanamé ONOYAMA** : Il m'avait prévenu avant de faire le film, il sait tellement exactement ce qu'il veut faire. Parfois, il visualise exactement ce qu'il veut, qu'il peut être trop tard pour que je puisse lui proposer autre chose. Donc, il m'a bien prévenu qu'il faut proposer le plus vite possible, il est tout d'abord un producteur, donc il essaie de bloquer la scène à chaque fois au plus vite et veut travailler selon ce qu'il a dit. Même en repérage, nous avons visité beaucoup de décors, on en a utilisé une centaine, même si nous avons fait trois semaines de repérages, tous les jours, on avait une heure sur place pour décider de tout. J'ai trouvé incroyable sa qualité en tant que technicien, j'ai été impressionné, car j'ai toujours besoin d'arriver sur un décor et de me balader, de toucher. Lui il n'a besoin de rien du tout, il a déjà tout prévu, en même temps il m'a toujours posé des questions : comment est-ce qu'il faut faire pour que cela soit plus intéressant ? Faut-il tourner la nuit ou le jour ? Comment cela se passe-t-il à Paris, comment imagines-tu la scène ? Mais c'est toujours la course en permanence avant qu'il ait son idée.

**Damien PACCELLIERI** : Très bien. De votre côté Natalie, comment êtes-vous arrivé sur ce projet ? Comment cela s'est-il passé avec l'équipe et le réalisateur ?

**Natalie YUKSEL** : L'équipe indienne cherchait quelqu'un, j'ai été appelé par le producteur exécutif indien pour le rencontrer, j'ai amené un portfolio, il m'a dit qu'ils ont beaucoup aimé mon travail, ils m'ont demandé d'être tout le temps sur le tournage, pendant onze semaines, sans compter les jours

de préparation, or j'étais rédactrice en chef de Libération Next, j'avais le magazine à gérer, donc j'ai dit non au départ. Il m'a dit : « OK, nous allons réfléchir », quelques minutes plus tard, ils me rappellent pour me dire que le réalisateur veut me rencontrer. Ce dernier me fait le même discours, je lui réponds que je ne suis pas disponible pendant onze semaines. Là, il me dit que nous allons nous arranger, que nous allons trouver une solution. J'étais encore un peu hésitante, car je n'avais jamais travaillé sur un long-métrage, aujourd'hui je les remercie d'avoir insisté, car ce n'est pas tous les jours que Bollywood toque à votre porte. Donc j'ai accepté au bout de quelques rendez-vous, et je suis très contente de l'avoir fait, je remercie le réalisateur de m'avoir permis de faire ce projet, d'avoir donné ce poste à une novice, je suis vraiment reconnaissante.

**Damien PACCELLIERI :** On parle rarement des stylistes en long-métrage, alors quels sont les codifications vestimentaires, les accessoires pour les femmes, pour les hommes, comment vous faites-vous vos choix, et où allez-vous chercher ces éléments-là ?

**Natalie YUKSEL :** Dans ce film, j'étais créatrice de costume, mon travail est de raconter une histoire, une idée, à travers des images, plutôt que de former le caractère en utilisant le maquillage, la coiffure, le casting et les vêtements, bien sûr. *Befikre* m'a permis de travailler sur des caractères en profondeur et cela va rester sur les écrans. On commence sur le script, il faut que je lise, que je comprenne les personnages, et comment je les vois. Après l'avoir lu, je pensais que l'évolution des personnages principaux nécessitait trois changements vestimentaires, donc j'avais conçu des *moodboard* pour ces trois étapes, je les ai envoyés au réalisateur, nous en avons discuté de comment je voyais les choses ; pour moi, le personnage féminin est une femme libre qui casse les codes, elle a un côté subversif, quand le film évolue, elle se sent plus à l'aise et se sent plus parisienne. Pour répondre à votre question, c'est le script qui est la première partie, par la suite, c'est la création de *moodboards* qui seront validés avec le réalisateur, mais j'avais une vraie liberté, ensuite mon équipe va chercher les pièces qui correspondent à ce *moodboard*, c'est une partie de recherche, nous allons ensuite assembler les pièces pour créer des tenues.

**Damien PACCELLIERI :** Il y a beaucoup de placements de produits dans les films asiatiques, est-ce que cela a été pensé pour *Befikre* ?

**Natalie YUKSEL :** Le seul placement que l'on voit est Adidas, car l'acteur principal était ambassadeur de la marque. Il est vrai que dans le film, il y a beaucoup de plans avec ses pieds coupés, mais sinon, je ne voulais pas en faire trop.

**Damien PACCELLIERI :** Merci pour ce témoignage. Antonin, vous avez des anecdotes sur la logistique, est-ce que l'on gère cela différemment que d'autres projets, et comment est-ce que vous avez vécu l'ampleur de *Befikre* à votre poste ?

**Antonin DEPARDIEU :** Notre travail en tant que production de service, est de s'adapter aux productions étrangères qui viennent, et de leur expliquer quelles sont les règles. Anne vient de parler de la scène de la boîte de nuit transformée en jour, c'est un bon exemple, car ce sont les quatre premiers jours de tournage. Les Indiens ne peuvent pas faire de scène de danse sans musique, avec un

niveau sonore élevé, et on était tous novices en film indien à Paris, c'est pour cela que nous avons eu ce problème, et nous avons dû retravailler et faire cette scène de jour. C'était le premier choc culturel, et j'en produis, pour dire que ce qui était très agréable avec l'équipe indienne, le réalisateur et Aashish, le producteur, c'est qu'ils sont toujours sus rester très positifs, 55 jours de tournage, dès le cinquième jour de tournage, on ne peut pas faire comme prévu, le réalisateur ne s'est pas énervé, il a réfléchi, il a dit que l'on allait faire cela autrement, et que l'on allait tourner en fin de journée, début de soirée.

**Anne SEIBEL** : Quand nous avons repéré le château pour la scène de mariage, les arbres avaient des feuilles et le propriétaire n'a rien de trouver de mieux que d'élaguer tous les arbres, donc quand nous sommes revenus la fois d'après, on avait des troncs, donc on se demandait si on aurait eu de quoi accrocher nos lampes.

**Antonin DEPARDIEU** : Oui, comme il avait beaucoup plu, cela a poussé juste à temps, avec ce printemps pourri que nous avons eu, on avait les décors sous l'eau, nous avons un arbre qui est tombé au parc Monceau. Sur un film, il y a toujours des choses qui arrivent, là c'était 55 jours, donc il y a plus de choses qui arrivent.

**Aashish SINGH** : La scène de la boîte de nuit devait être une scène de nuit, mais nous avons dû en faire une scène de jour, quand nous avons vu le film, nous nous sommes dit que cela marchait mieux, et nous avons remercié le ciel, car c'est bien mieux comme cela, et c'est le cœur du film.

**Natalie YUKSEL** : Le réalisateur avait repéré une magnifique chapelle dans laquelle il devait se tourner une grande scène, mais le prêtre était tellement réticent à accueillir une telle scène au sein de son lieu sacré, à tel point qu'Antonin a réécrit des scènes pour le faire valider par le prêtre, et nous avons prié pour que le prêtre ne voit pas le film.

**Damien PACCELLIERI** : Anne, il y a une scène, place des Vosges, avec beaucoup de lumière dans les arbres, on n'imagine pas le nombre de petites mains qu'il a fallu pour faire tout cela, au niveau des effets spéciaux, on voit qu'il y a eu des rajouts, des VFX, est-ce que l'on peut parler de la nécessité d'avoir une équipe pour faire tout cela ?

**Anne SEIBEL** : Le réalisateur voulait des petites lumières sur tous les arbres, cela prend du temps, le réalisateur a dit qu'il en voulait quatre ou six, tout le reste a été fait en post-production, donc le superviseur indien est venu repérer les arbres, nous avons pris quelques éléments et ils les ont multipliés.

**Damien PACCELLIERI** : Nous allons passer aux questions de la salle.

**PUBLIC 1** : Qu'est-ce que l'on garde comme archive après un tel tournage ? Qui les garde et sous quelle forme ?

**Anne SEIBEL** : On casse les décors en général, on en garde que quelques-uns pour le réalisateur, on fait une vente du mobilier, quant à nos travaux personnels, on les conserve, et personnellement, sur

certains films, on les donne à la Cinémathèque.

**Natalie YUKSEL** : Au niveau des costumes, la production a récupéré tous les costumes, et nous avons fait une vente des costumes des figurants, seulement les acteurs principaux ont récupéré leurs tenues : il y en avait 67 pour le personnage masculin, et 54 pour le personnage féminin. Tout ce qui a été acheté pour la figuration, pour les scènes de danse, ou de mariage, a été revendu.

**Aashish SINGH** : En tant que société de production, nous conservons tous les costumes des comédiens principaux. Ils ont été envoyés à Mumbai, et on les réutilisera quand on en aura besoin.

**Anne BOURGEOIS** : J'ai une question pour Aashish, par rapport aux techniciens français, vous avez dit que vous souhaitiez avoir une équipe de haut niveau, quelles sont les différences techniques et artistiques entre les techniciens français et indiens ?

**Aashish SINGH** : C'était une expérience magnifique, nous avons beaucoup dialogué avec Anne et Antonin pour bien nous entendre entre français et Indiens, mais les conversations tournaient autour des coûts : comment tourner beaucoup d'heures dans la semaine, sur les problèmes syndicaux, et d'heures supplémentaires. Dès que le travail a commencé, l'entente était parfaite, les Français avaient tout un système de travail et les Indiens ont le leur aussi. Dans les bonnes choses en France, Anne a présenté un budget et ensuite a demandé à chaque fois d'aller au-dessus du budget, mais parfois, elle était en dessous pour d'autres choses. À la fin du tournage, tout a été répertorié pour chaque lieu de tournage avec ce qui avait été dépensé en matériel et en embauche. Nous allons réutiliser cette façon de faire en Inde, car nous la trouvons extrêmement bien. L'autre chose est que l'on avait budgété au départ à 8,6 millions d'euros, mais grâce à tout le monde, tous les postes sont arrivés à dépenser en dessous de ce qui leur avait été alloué, ce qui est très rare quand il y a autant de journées de tournage, autant de figurants, et autant de techniciens, mais nous avons fini avec 5 % de moins de ce que l'on avait prévu, donc je voudrais remercier chaque poste. Il n'y a pas que l'idée de l'argent pur économisé, mais aussi le temps bien utilisé, par exemple, Kanamé ne savait pas que cela allait être d'être aussi rapide, mais il s'est adapté très vite, on n'a jamais eu de dépassement de temps, ou nous n'avons jamais dû retourner dans des lieux pour refaire des plans, c'est assez remarquable pour un film de cette ampleur. Je voudrais aussi remercier les costumes faits par quelqu'un qui n'avait pas d'expérience dans le cinéma, et avec autant de figurants, ce qui nécessite des choses assez spécifiques. Je voudrais encore remercier l'équipe, je les remercie pour la confiance qu'ils ont tous eue, ils avaient leur système, mais très vite, c'est devenu un travail en totale confiance, y compris jusqu'à maintenant, pour tous les retours du crédit d'impôt. Et cette confiance est très importante pour des films internationaux.

**Natalie YUKSEL** : Il y a effectivement de très bons techniciens en Inde, et une des raisons pour laquelle j'ai été prise, c'est parce qu'ils voulaient être surpris, le réalisateur voulait quelqu'un qui bouscule sa vision des choses, je pense que c'était pareil pour Kanamé, pour proposer de la nouveauté.

**Damien PACCELLIERI** : Pour conclure, je vous propose de vous projeter un petit clip musical du film. Merci à tous nos intervenants.

# TABLE RONDE 3 — TOURNER EN INDE : APPRENDRE DES UNS ET DES AUTRES

Quatre films en lumière : *Diamant Noir*, *Son épouse*, *Taj Mahal*, *Tout là-haut*

JEUDI 26 JANVIER 2017 — CHRISTINE 21, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain

## INTERVENANTS

**Arthur HARARI**, réalisateur, *Diamant Noir*, **Tom HARARI**, directeur de la photographie, *Diamant Noir*, **Déborah BENATTAR**, productrice exécutif, *Diamant Noir*, **Michel SPINOSA**, réalisateur français, *Son épouse*, **Patrick SOBELMAN**, producteur, *Son épouse* et *Taj Mahal*, **Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PREVOST**, directrice de production, *Son épouse*, **Nicolas SAADA**, réalisateur français, *Taj Mahal*, **Erwan KERZANET**, ingénieur du son, *Taj Mahal*, **Serge HAZANAVICIUS**, réalisateur, *Tout là-haut*, **Rémy CHEVRIN**, co-président de l'AFC, *Tout là-haut*.

**Anne BOURGEOIS** : Merci encore d'être là, nous allons entamer la deuxième partie de ces rencontres professionnelles. Pour ceux qui étaient là ce matin, qui ont vu les techniciens français travailler pour les productions indiennes, cette après-midi, nous allons avoir quatre études de films français tournés en Inde. Cela va nous permettre de connaître comment fonctionne en Inde un tournage, avec des rencontres multiculturelles, et des façons de travailler différentes. Nous allons commencer par *Diamant Noir*, d'Arthur HARARI, qui est ici, qui a eu le grand prix du Festival Policier de Beaune. Si vous ne l'avait pas vu, vous devez le voir parce que c'est un très beau film, alors pourquoi l'Inde ? Nous allons vous expliquer pourquoi, nous allons commencer avec Arthur et Tom HARARI, son chef opérateur, qui vont vous expliquer ce tournage. Nous allons enchaîner avec un autre film qui s'appelle, *Son épouse*, de Michel SPINOSA, ensuite nous allons parler de *Taj Mahal*, de Nicolas SAADA, sur les attentats de Bombay, c'est le film qui sera projeté ce soir, et nous finirons par un film qui n'est pas sorti, qui sortira en décembre 2017, de Serge HAZANAVICIUS, qui était tourné en Inde, dans toute la partie de l'Everest. Je passe la parole à Damien, qui va vous présenter les intervenants.

**Damien PACCELLIERI** : Bonjour à tous, bienvenue sur cette table ronde sur le film *Diamant Noir*, d'Arthur HARARI. Arthur, vous avez fait deux courts-métrages qui ont été très remarqués, c'était *La Main sur la Gueule*, en 2007, et *Peine Perdue*, en 2013, vous avez aussi un rôle dans *La Bataille de Solféрино*, de Justine Triet et vous avez réalisé votre premier film, *Diamant Noir*, en 2015, sur le milieu des diamantaires, pour lequel plusieurs séquences ont été tournées en Inde. Tom, vous êtes directeur de la photographie, vous êtes autodidacte, vous avez éclairé les films de Katell Quillévéré, *Un Poison Violent*, en 2010, *Suzanne*, 2013, *Réparer les vivants*, 2016, qui concourt aux César, Guillaume Brac, avec *Un Monde Sans Femme* et *Tonnerre*. Déborah BENATTAR, vous êtes productrice exécutive, basée en Inde, avec votre société, La Fabrique Films, elle s'est spécialisée dans l'accueil des tournages français sur le sol indien. Arthur, peux-tu nous parler de la genèse du film ? C'est ton premier film, comment cela s'est-il passé, comment as-tu réussi à convaincre des producteurs, et quelle histoire as-tu voulu mettre en scène.

**Arthur HARARI** : Je vais essayer d'aller vite, parce que la partie qui se passe en Inde est une partie assez restreinte du film, il doit y avoir dix ou douze minutes au total. Il y a un personnage indien, important dans le film, donc cela fait vraiment partie du film. Il y a eu une longue écriture, entre deux et trois ans, car on m'avait proposé au départ de faire un film de braquage. J'ai dit oui, et j'ai commencé à réfléchir sur un sujet qui pouvait à la fois être un film de genre et quelque chose dans lequel je pourrais moins investir, sachant qu'il s'agissait de mon premier long-métrage, je n'avais pas prévu de faire un film en partie de genre. Le milieu des diamantaires est arrivé dans un deuxième temps, ce n'était pas un milieu que je connaissais, qui se passe à Anvers. Anvers, pour ceux qui ne connaîtraient pas, c'est la plaque tournante du commerce de diamants dans le monde, même si elle est concurrencée par d'autres endroits, au départ c'est un embryon qui est né au 18<sup>ème</sup> ou 19<sup>ème</sup> siècle, dans le milieu juif local. C'est devenu très cosmopolite, il y a notamment il y a beaucoup de diamantaires indiens qui sont très actifs. Le premier diamant a été découvert en Inde, c'est même eux qui ont inventé le concept de la taille, ils ont repris la main depuis vingt ou trente ans, les Indiens sont parmi les acteurs principaux du marché du diamant. À Anvers, il y a une forte communauté indienne, notamment la communauté des Jaïns, qui n'est pas très connue, ce n'est pas une caste, mais une religion, qui est beaucoup dans les affaires, en particulier dans les diamants. Quand j'ai écrit le scénario, j'étais sur place à Anvers, en Belgique, où j'ai rencontré beaucoup de diamantaires, cela s'est fait un peu par hasard puisque l'un de mes amis m'a présenté des partenaires indiens avec qui il travaille. Je me suis rendu compte de cette présence des Indiens et de l'Inde m'intéressait par rapport à mon histoire, qui est une histoire de vengeance qui tourne autour de la figure d'Hamlet, c'est un jeune homme qui veut venger son père, en rendant responsable la famille de son père, de sa mort tragique, qu'il ne connaît pas. Ainsi, il prétend se réinsérer dans cette famille, après l'enterrement de son père, plus le film avance, plus il acquiert une place importante dans cette famille, ce qui à la fois lui facilite les choses, pour voler les diamants qui leur appartiennent, mais cela devient plus compliqué pour lui puisqu'il s'attache à eux progressivement. Il apprend aussi le métier de tailleur de diamants, pour lequel il a du talent, il est donc à aller en Inde, avec son cousin, il fait la connaissance d'un personnage indien qui est un diamantaire jaïn, très puissant. N'étant jamais été allé en Inde, tourner là-bas m'attirait beaucoup, l'histoire a trois lieux, l'histoire débute à Paris, le personnage se déplace ensuite à Anvers, et voyage en Inde. L'idée qu'il y est un déplacement encore plus dépaysant et déstabilisant pour le personnage principal était importante, il se retrouve à être confronté au monde, et pas seulement à sa famille, il y



aussi une dimension économique, sur le capitalisme, qui devient une des pistes que le film explore, il y a des rapports de force dans la famille et aussi à l'extérieur.

**Damien PACCELLIERI** : Comment le tournage s'est-il déroulé à Surat, et quel a été ton expérience en tant que réalisateur en Inde ?

**Arthur HARARI** : Le film a été tourné à deux endroits, à Surat et à Bombay, Surat est une ville de l'état du Gujarat, qui est la région du diamant, Surat est ville très industrielle, où il y a les tailleries de diamants. Nous avons tourné à Bombay la maison qu'il y a dans le film, nous cherchions une maison au bord de l'eau, il y a eu beaucoup de repérages qui ont été faits par Déborah, nous avons fini par choisir cette maison à Bombay pour faciliter le tournage. Il y a une autre scène que l'on voit plus tard dans le film qui se passe à Anvers, mais qui a été tournée à Bombay, il nous restait une scène à tourner que nous avons faite dans un hôtel de luxe, puisque le tournage en Inde s'est passé environs cinq mois après la fin du tournage en Europe, nous avons triché et cela a fait illusion. Je n'avais jamais été en Inde avant l'écriture du film, nous communiquions avec Déborah et son équipe, les repérages ont été très bien faits. Nous sommes venus pour une semaine en Inde, nous avons trois jours à revoir les décors, et à faire le découpage sur place, et trois jours de tournages. C'était une expérience très forte, rencontrer un pays qui est presque un continent, aussi incroyable que celui-là en quelques jours, ainsi que de travailler, c'est très frustrant, car c'était très lent, mais à la fois fort et émouvant, que je n'avais pas anticipé de cette manière-là. Nous sommes venu avec quatre ou cinq collaborateurs, l'assistant mise-en-scène, l'ingénieur du son, puisqu'il n'y a pas de culture de prise de son direct en Inde, les choses sont plutôt insonorisées, et Tom, le chef opérateur, tout le reste de l'équipe était de Bombay, que nous ne connaissions pas à l'avance, nous communiquions en anglais, mais il y a eu quelque chose de très fort dans la synergie des compétences. Le film était en montage à ce moment-là des séquences en Europe, mais l'équipe n'avait pas vu ce qu'il s'était fait avant, donc ils avançaient à l'aveugle. C'était une rencontre très forte, il y avait une générosité étonnante, quelque chose d'humain, de touchant.

**Damien PACCELLIERI** : Parlons plus en détail des repérages, Déborah, comment cela s'est-il passé ?

**Déborah BENATTAR** : Comme l'a dit Arthur, il s'agissait seulement de quelques jours de tournage en Inde, donc la production française avait dit que l'équipe française viendrait trois-quatre jours avant pour valider les décors, mais que le travail se fera principalement en photos et vidéos. Ils ne sont pas venus quelque mois plus tôt, comme le font souvent les productions françaises qui vont tourner en Inde, donc avec mon collègue, nous sommes allés à Surat, à six heures de route de Bombay, nous avons frappé à la porte d'une usine de taille de diamants et c'est vraiment un univers incroyable, ce sont des usines dans lesquelles il y a trois mille personnes qui travaillent, souvent seulement des hommes, assis à même le sol, qui tapent des diamants. Pour nous, il était très intéressant de découvrir ce monde-là, ensuite nous avons envoyé des photos et des vidéos à Arthur et l'équipe en France, pour être sûre que ce que l'on proposait fonctionnait pour eux.

**Damien PACCELLIERI** : Pour tout ce qui était équipement, matériel, est-ce qu'il y avait une partie qui était française, ou tout venait d'Inde ?

**Tom HARARI** : Tout le matériel venait d'Inde, caméra, lumière et machinerie, de même que toute l'équipe image, en dehors de moi, l'assistant caméra, le chef électricien... Nous avons travaillé avec un certain matériel, donc nous avons retrouvé les mêmes choses là-bas, ce qui rendait les choses plus faciles, Bombay est une ville de cinéma, donc il y a quand même beaucoup de matériels.

**Damien PACCELLIERI** : C'était aussi ton premier voyage là-bas aussi, comment l'as-tu vécu, en tant que chef opérateur ?

**Tom HARARI** : Je n'avais jamais été en Inde non plus, c'était une expérience frappante, tout s'est enchaîné, très vite, il n'y avait pas d'idée de traiter différemment les séquences indiennes, au niveau de la lumière et du cadre, le style était continu. J'étais en contact par Skype avec nos principaux collaborateurs, comme le premier assistant caméra, le chef machiniste et les électriciens, pour leur parler du matériel et s'organiser. À un moment donné, je voulais montrer au chef électricien des images fixes du film que nous avons tourné, pour qu'il voit l'esthétique du film, mais tout s'est passé très vite, donc nous n'avons pas pu le faire. Je lui ai expliqué que je voulais une lumière assez directionnelle, il a tout de suite très bien compris ce que je désirais faire. C'était quelqu'un d'expérimenté et de très bon, nous avons eu un rapport très facile de travail, tout en venant de cultures différentes. Après, il y a eu des choses un peu moins évidentes, avec d'autres membres de l'équipe. Une autre chose qui a été étonnante pour nous, c'est que l'équipe était plus nombreuse pour faire le même travail que sur un tournage en France, de ce que j'ai compris, les loueurs de matériels salarient aussi les techniciens, donc par rapport aux nombres de matériels, ils nous assignent des techniciens, ils divisent aussi beaucoup plus les tâches que nous. Notre directrice de production française disait que nous n'avions pas besoin d'autant d'équipes, que nous pouvions être cinq ou six, mais ils nous répondaient qu'il fallait tant de personnes, donc une équipe de onze personnes, ce qu'il ne nous était jamais arrivé. Il y a aussi des différences d'habitudes de travail, par exemple, en France, le premier assistant caméra est celui qui fait le point et qui gère les caméras et les outils et des réglages sur la caméra, qui a lui-même un deuxième assistant, voire plus, mais en Inde, j'ai compris peu à peu que les choses étaient différentes là-bas, le second assistant fait les réglages et non pas le premier et ainsi de suite... Cela paraît être du détail, mais lorsque nous arrivons dans un endroit avec certaines habitudes de travail, il est important de les comprendre.

**Damien PACCELLIERI** : Comment s'est passé le choix de l'acteur, Raghunath Manet ?

**Arthur HARARI** : Quand j'ai écrit ce rôle pour un indien et que j'ai commencé à chercher qui pourrait le jouer, le rôle parlait un peu anglais, mais je me suis rendu compte que dans certaines scènes il fallait qu'il parle français, si vous avez vu le film, à la fin, il y a une scène avec lui qui parle français, les choses ne pouvaient pas être dites dans une langue qui n'était pas celle du personnage principal. Je me suis renseigné, en Inde, que ce soit des acteurs de Bollywood ou autre, qui parlent bien le français, personnellement, j'avais entendu parler d'un ou deux acteurs, il y en a un que nous avons contacté et que nous avons rencontré, parce qu'il est venu à Paris à ce moment-là. Nous avons fait une lecture et un essai avec lui avec l'acteur qui joue le personnage principal et cela ne marchait pas, je cherchais un acteur avec une forte aura et à la fois une simplicité, quelque chose de particulier. C'était un rôle pour lequel il était un peu compliqué de faire un casting sauvage, c'est-à-dire des gens qui ne sont pas

acteurs, qui sont des choses que j'ai faites dans mes autres films. J'ai continué à chercher, je me suis demandé si le rôle ne devait pas parler anglais et j'ai pensé à un danseur, musicien, chorégraphe, chanteur indien, qui s'appelle Raghunath Manet, qui est de Pondichéry et qui vit entre Paris et l'Inde depuis longtemps, il a une certaine notoriété en France. J'ai été voir des vidéos sur Internet et j'ai trouvé que c'était très proche de ce que je cherchais, nous l'avons contacté avec la directrice de casting, qui a travaillé ensuite sur le tournage. Nous avons fait un essai avec Raghunath et c'était très intéressant, ce n'est pas vraiment un acteur de cinéma, mais c'est un homme de scène, et je suis au final très satisfait de sa performance. Il a une manière de parler très particulière, il parle un français sans accent, puisque c'est sa deuxième langue, c'était une très belle collaboration.

**Damien PACCELLIERI** : Déborah, comment se passent les autorisations de tournages pour ce type de projet ?

**Déborah BENATTAR** : Il y a une autorisation du gouvernement indien qui doit être d'abord obtenu, donc nous déposons le scénario du film, une liste des équipes françaises qui doivent venir en Inde, les dates de tournages, l'ensemble des villes dans lesquelles nous voulons tourner, ensuite on dépose cette autorisation à Delhi auprès du ministère de l'audiovisuel indien, c'est une procédure qui dure trois semaines, mais dans la pratique c'est plutôt autour de deux mois. À partir de là, nous pouvons commencer les autres autorisations, locales, certaines autorisations spéciales pour des endroits plus protégés, les procédures d'autorisation de tournages en Inde sont longues et nous avons affaire à différentes autorités, donc nous conseillons aux productions étrangères de s'y prendre tôt. Sur des projets plus courts comme la publicité, cela pose problème, mais les pour métrages il y a plus de temps de préparation.

**Damien PACCELLIERI** : Est qu'en Inde, ils essaient aussi de valoriser les lieux de tournage ?

**Déborah BENATTAR** : Le gouvernement indien veut faire la promotion de l'Inde comme lieux de tournage, ils font la promotion de l'Inde dans différentes manifestations internationales, comme le Festival de Cannes. Nous sommes un groupe de producteurs exécutifs à Bombay à souvent être invité à des réunions de travail où le gouvernement indien nous demande comment améliorer les choses, on leur dit souvent que pour nous la première chose à améliorer est la procédure d'autorisation, de faciliter les choses, de raccourcir les délais et que les visas soient délivrés plus rapidement, que cela soit plus systématique et sur des durées plus longues.

**Damien PACCELLIERI** : On parle souvent de la syndicalisation des techniciens indiens, est-ce que vous aviez eu à faire à des problématiques, ou est-ce que c'était fluide ?

**Déborah BENATTAR** : C'était un tournage de quelques jours, on a eu d'autres tournages qui étaient plus longs, mais de manière générale, en dehors du fait qu'ils sont très professionnels et connaissent bien leur travail, l'Inde produit près de 1 200 films par an, donc il passe d'un tournage à l'autre. Les équipes indiennes sont très volontaristes, généralement les techniciens ne se plaignent pas, ne compte pas leurs heures, nous avons été clairs dès le départ, concernant leurs conditions de travail sur *Diamant Noir*, qu'il y aurait des dépassements d'horaire, cela s'est très bien passé. Lorsqu'il s'agit

d'une équipe étrangère, ils ont beaucoup de respect, jusqu'à présent, nous n'avons jamais eu de problèmes.

**Damien PACCELLIERI** : Et de ton côté Arthur, comment as-tu trouvé les techniciens indiens et votre collaboration ?

**Arthur HARARI** : Je n'ai senti que de la volonté de leur part, et je les ai trouvés très détendus. C'était mon premier long-métrage et c'est un film qui s'est fait entre la France et la Belgique, c'était déjà une première étape vers la coproduction, avec déjà plusieurs langues, mais quand nous avons trois jours pour tourner, nous avons de quoi avoir peur, car nous n'avions pas beaucoup de temps, mais les conditions étaient bonnes, et cela s'est très bien passé. C'était une expérience très positive.

**Damien PACCELLIERI** : Et de côté de Tom ?

**Tom HARARI** : Cela s'est bien passé, à part pour le pointeur, mais ce n'était pas très problématique, nous nous étions rencontrés à distance, donc ce n'est pas tout à fait la même chose qu'en vrai, et par rapport à la France, sur un tournage plus long, où l'on peut choisir plus précisément ses équipes.

**Arthur HARARI** : J'ajoute aussi que tout avait été très bien préparé pour Déborah et son équipe, ce qui a beaucoup aidé.

**Damien PACCELLIERI** : Et pour conclure, Déborah, tu as des projets qui vont être vus, de ce que tu as eu comme tournages reçus en Inde, peux-tu nous en dire un peu plus ?

**Déborah BENATTAR** : Quelques semaines avant *Diamant Noir*, nous avons accueilli *Les Cowboys*, qui est déjà sorti en salle en France. En Mars dernier, nous avons eu un autre tournage de vingt et un jours, qui s'appelait *Coup de Foudre à Jaipur*, qui a été diffusé sur TF1 le 18 octobre. Et en juillet dernier, nous avons accueilli deux épisodes de la dernière saison de *Fais Pas Ci, Fais Pas Ça*, qui seront diffusés en février sur France 2.

**Damien PACCELLIERI** : Je vous remercie pour votre témoignage, nous allons prendre une question dans le public.

**PUBLIC 1** : Je voulais vous demander, pour les Français qui veulent tourner en Inde, le passage à l'anglais est obligatoire ? Ou certains Indiens ne parlent pas anglais ?

**Déborah BENATTAR** : De manière générale, il est important que la majorité de l'équipe parle anglais, mais si ce n'est pas un anglais courant, les Indiens feront un effort pour parler lentement, mais il faut avoir des bases d'anglais. Il arrive parfois que des techniciens parlent français, mais ce n'est pas la majorité.

**Arthur HARARI** : Dans notre cas, par exemple, si Tom ne parlait pas anglais ça aurait été très difficile, pour mon cas, cela aurait été moins compliqué parce que j'avais une deuxième assistante qui parlait

français, en plus de cela, tous mes acteurs étaient français, donc il s'agissait de conditions particulières. La Fabrique a cette dimension franco-indienne, c'est un outil très intelligent.

**Déborah BENATTAR** : Il y a des réalisateurs qui ont peur de parler anglais, mais en général, au bout de trois jours tout le monde parle anglais, et je n'ai jamais travaillé avec un réalisateur qui ne parlait pas un mot d'anglais. Nous pouvons faire appel à des traducteurs, mais cela ralentirait les choses et il y aurait moins de dialogues avec les techniciens.

**Damien PACCELLIERI** : Il y a quelqu'un qui vient de me souffler qu'il y a une multitude de langues officielles en Inde, donc l'anglais n'est pas forcément la première langue.

**Arthur HARARI** : Il y a quelque qui vient de me revenir, c'est qu'il y avait un des techniciens sur le tournage qui ne parlait pas l'hindi, donc il fallait tout traduire dans sa langue, c'est là que j'ai constaté qu'il s'agissait d'un pays immense, avec des cultures différentes.

**Damien PACCELLIERI** : Merci pour votre partage d'expérience. Nous allons enchaîner sur le deuxième film de cette table ronde, qui est *Son Épouse*, de Michel SPINOSA. J'invite l'équipe de ce film à nous rejoindre, à savoir, Michel SPINOSA, Patrick SOBELMAN et Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST. Je vais vous présenter pour ceux que ne vous connaîtrait pas encore, Michel SPINOSA, vous êtes réalisateur français, vous avez fait le film *Emmène-moi*, 1994, *La Parenthèse enchantée*, en 2000, *Anna M.*, en 2012, *Son Épouse*, en 2014, dont la majorité a été tournée en Inde. Vous avez été accompagné d'une équipe son et d'une directrice de production française, et vous avez engagé une équipe technique directement en Inde. Patrick SOBELMAN, vous êtes le producteur pour Agat Films, membre du Club des 13, impliqué dans des projets français, mais aussi internationaux, vous avez notamment coproduit la trilogie des *Mille et Une Nuits* de Miguel Gomez, en 2015, vous avez travaillé régulièrement avec l'Inde, vous avez produit le film indien, *Matrubhoomi, Un Monde Sans Femmes*, de Manish Jhâ, en 2003 et des films français tournés en Inde, *Son Épouse*, en 2014 et *Taj Mahal*, dont nous parlerons plus tard. Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST, vous êtes directrices de production, vous avez participé à plusieurs projets produits par Agat Films, notamment, *Son Épouse et Taj Mahal*.

#### BANDE-ANNONCE

**Michel SPINOSA** : C'est curieux, car lorsque l'on regarde la bande-annonce, nous avons l'impression de voir un film français, alors que pratiquement la moitié du film est soit anglais, soit tamoul, mais c'est une bande-annonce dédiée à la sortie du film en France.

**Damien PACCELLIERI** : Pouvez-vous nous raconter la genèse du film ?

**Michel SPINOSA** : C'est basé sur la découverte de travaux d'anthropologues, le film a été tourné dans un état du sud de l'Inde, le Tamil Nadu, dans les communautés catholiques, il y a des sanctuaires où l'on emmène les personnes qui sont « possédées », il y a des travaux français, anglais et indiens qui ont été faits là-dessus. Cela m'a intéressé, car j'ai toujours été intéressé par la psychiatrie, et j'avais envie de faire un film en Inde. Je suis donc allé sur place dans un petit sanctuaire qui se trouve dans

des tout petits villages, j'ai passé beaucoup de temps là-bas, donc j'ai écrit le scénario à partir de cela.

**Damien PACCELLIERI** : Au niveau des repérages et de la préparation en Inde, surtout en passant beaucoup de temps là-bas et en travaillant sur un sujet aussi particulier.

**Michel SPINOSA** : Justement, c'est un plaisir d'avoir un producteur qui vous paie pour pouvoir explorer, rencontrer des gens. En tout, avant le tournage, j'ai passé un an ou deux en Inde, et ensuite, quand le scénario a été écrit, il y a eu les repérages et toute la préparation, qui ont été encore plus passionnants, car je n'étais plus seul sur ce projet, Marie-Frédérique m'a accompagnée, et nous avons décidés de faire un film indien, et de trouver un coproducteur indien, et toute l'équipe qui va avec.

**Damien PACCELLIERI** : Où avez-vous trouvé cette équipe en Inde ?

**Michel SPINOSA** : Pour ceux qui connaissent l'Inde, l'essentiel du tournage c'est tourné dans une région qui n'est absolument pas touristique, qui est une ville qui s'appelle Tirunelveli, qui est au sud du Tamil Nadu, et nous avons tourné dans un tout petit village, avec environs 200 habitants, dans la forêt, qui s'appelle Tenkasi. Le tournage a duré quarante jours, sur une durée de trois mois et après nous sommes venus en Belgique, on a fait l'inverse de ce que l'on fait d'habitude, c'est-à-dire, dix ou quinze jours en Belgique et nous sommes venu avec notre petite équipe indienne. Sur l'équipe il y avait très peu de gens qui parlaient anglais, ils parlaient Tamul, sur 120 personnes, il devait y avoir quatre ou cinq personnes qui parlaient anglais.

**Damien PACCELLIERI** : Comment avez-vous sélectionné les techniciens indiens ?

**Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST** : C'est surtout Michel qui a rencontré énormément de monde et qui a regardé beaucoup de films, grâce à cela, il sait ce qu'il aime, et chercher les personnes avec qui il pouvait travailler. C'est beaucoup de temps, de recherches et de rencontres, avec cette obligation de savoir parler anglais, donc contrairement à Bombay, où il est assez facile de trouver des techniciens qui parlent anglais, dans le Tamil Nadu, il en existe assez peu, comme ils viennent de régions différentes, ils ne se parlent pas et ne se comprennent pas, et cela allé au-delà de la barrière de la langue, c'était aussi des différences culturelles. Nous avons eu la chance d'avoir beaucoup de temps pour préparer le film, du fait que Michel est passé beaucoup de temps en Inde, cela a été d'une aide extrêmement précieuse, pour nous producteurs.

**Damien PACCELLIERI** : Patrick SOBELMAN, au niveau de la production, comment avez-vous monté financièrement ce film ?

**Patrick SOBELMAN** : J'avais rêvé d'une coproduction indienne, avec de l'argent indien, mais cela s'est avéré impossible et cela ne s'est pas fait. Nous avons trouvé des partenaires formidables, mais la priorité était de trouver avec qui nous allons fabriquer le film et il se trouvait que Wide Angle sont à la fois de très bons producteurs exécutifs, et très expérimentés, nous avons travaillé en toute confiance avec eux. Par contre il s'avérait compliqué de trouver de l'argent sur le marché indien pour cofinancer ce film, qui était surtout l'histoire d'un français en Inde. Du coup, le film a été financé très

classiquement, par le système du financement français, c'est-à-dire avec Canal +, France 3, les SOFICA, nous avons obtenu 2 millions d'euros, mais sans argent en Inde.

**Damien PACCELLIERI** : Le choix de Charlotte Gainsbourg, c'est un choix qui vient de vous Michel, est-ce que c'est venu naturellement ?

**Michel SPINOSA** : Le casting ne s'est pas fait de manière différente pour un film en Inde, que pour un film français, c'était parti d'un commun accord avec le producteur, ce qui était vraiment intéressant sur ce film-là, c'était le casting des comédiens tamouls, parce qu'ils étaient tous tamouls. Il y a deux ou trois personnes qui font du casting au Tamil Nadu, mais ce n'est pas vraiment dans les mœurs, et c'est cela qui était formidable, le casting c'est fait à l'indienne, c'est-à-dire que tout le monde a participé au casting, j'avais quelques idées, car j'avais vu quelques acteurs dans des films qui me plaisaient, m'a première assistante a trouvé l'actrice principale, il y a même des gens de la production qui ont fait des castings, ce qu'il fait qu'il y a des acteurs de théâtre, des acteurs de cinéma, il y a des professionnels, il y a même l'un des assistants-réalisateur qui a une scène importante avec Charlotte Gainsbourg, et qui s'en sort super bien, donc en terme de travail de comédien, c'était une très bonne expérience.

**Damien PACCELLIERI** : Dans le film, il y a des scènes qui peuvent être sujet à une sorte de censure, il y a des éléments autour de la drogue, autour du sanctuaire et donc l'enchaînement des femmes, comment cela s'est-il passé pour pouvoir tourner, pour avoir les autorisations, comment cela a été vu en Inde ?

**Michel SPINOSA** : Nous avons pu organiser un *workshop*, pour les gens qui vivent dans ce sanctuaire, nous avons fait appel à des non-professionnels, à des villageois, l'actrice la plus âgée avait 95 ans, je crois qu'elle était gardienne de chèvres, et le plus jeune avait 9 ans. Nous avons donc fait un atelier d'improvisation d'acteurs, avec un professeur d'art dramatique, sa femme et ses assistants, pendant quinze jours nous nous sommes tous réunis, et au début, nous avons fait des cours d'improvisations pour petit à petit constituer les familles. Ils savent très bien ce qu'il se passe au sein de ses sanctuaires, l'actrice principale habitait près d'un sanctuaire et se souvient très bien de ces endroits dans lesquels les gens sont enchaînés, des gens atteints de pathologies psychiatriques assez lourdes, elle connaissait les prières, elle était catholique aussi. Par contre en ce qu'il concerne la censure je vais laisser Marie-Frédérique.

**Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST** : La seule chose que l'on nous a demandé de changer dans le scénario était le nom du chien, parce qu'il s'appelait Shiva, donc nous ne pouvions pas présenter cela au gouvernement indien. Cependant les producteurs avec qui nous avons travaillé ont été très rassurants, ce qui était important, c'était qu'il ne fallait pas dire de mal sur qui que ce soit, ce que nous ne faisons pas, donc nous n'avions pas de problèmes au niveau de la censure.

**Michel SPINOSA** : Comme nous tournions dans des petits villages, très isolés et très difficiles d'accès, il n'y avait personne qui est venu de Delhi sur le tournage pour venir contrôler quoi que ce soit.

**Damien PACCELLIERI** : Et au niveau des autorisations de tournages, comment cela s'est-il déroulé,

logistiquement parlant ?

**Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST** : Une fois que nous avons l'autorisation du gouvernement indien, cela ouvre grand la porte, grâce à Michel, nous avons eu la chance de rencontrer un prêtre qui nous a ouvert les portes de son église, grâce à lui nous avons pu faire tout le sanctuaire. Sur Pondichéry, nous n'avions pas eu énormément de problèmes, cependant ce n'était pas facile de tourner là-bas, par contre, pour la séquence du cimetière cela a été très compliqué, avec Michel nous avons dû intervenir, nous avons même cru que nous n'allions pas réussir à tourner. Il est vrai que les producteurs avec qui nous avons travaillé, connaissaient toujours quelque, qui avaient eux-mêmes beaucoup de contacts, ce qui nous a beaucoup aidés. Cela a été long, mais nous n'avions pas de problèmes majeurs qui auraient empêché de faire ce que nous avons envie de faire.

**Damien PACCELLIERI** : Et même au niveau logistique, c'est-à-dire au niveau matériel, l'aviez-vous toujours avec vous, nous avons parlé plus tôt du fait qu'ils font venir les techniciens avec le matériel, etc.

**Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST** : Leur façon de travailler est très spécifique, c'est aussi la raison pour laquelle ils sont très nombreux, donc chacun est responsable de son matériel, c'est différent en fonction des régions, sauf pour le matériel son, que nous avons fait venir de France, donc ils ont mis un peu de temps à apprendre à utiliser.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que cela a mis en compromis le planning ?

**Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST** : Cela n'a pas eu d'incidence sur le planning parce que nous avons la chance d'avoir le temps pour le faire, par contre, sur le film de Nicolas SAADA, nous avons commencé à tourner sans matériel son, par chance nous avons trouvé quelqu'un qui avait le même matériel, mais cela a rendu les choses difficiles, malgré les autorisations officielles.

**Damien PACCELLIERI** : Il y a un sujet très particulier dans le film, qui est l'idée de la possession des peilles, pouvez-vous nous en parler ?

**Michel SPINOSA** : Il s'agit de l'esprit de quelqu'un qui est mort qui entre en vous, c'est très courant et connu au Tamil Nadu, il y avait quelqu'un de l'équipe, qui avait été possédée par une peille, nos producteurs nous parlaient de leurs membres de leur famille à qui cela été arrivé. J'ai rencontré beaucoup de psychiatres en Inde, ils connaissaient bien le phénomène, la possession est cataloguée, c'est un symptôme psychiatrique. Les psychiatres me disaient qu'ils consultaient à 50 % pour ce genre de pathologie, on retrouve la même chose dans d'autres cultures, cela traverse aussi le temps, parce que c'est une métaphore sur la mélancolie et sur le deuil, c'est la définition que Freud donne du deuil : « L'ombre de l'objet est tombée sur le moi. ». Dans le cas du film, l'ombre d'un personnage tombe sur le moi sur cette pauvre femme, le personnage principal, qui va se sentir possédée par elle.

**Damien PACCELLIERI** : J'ai cru comprendre qu'il y a eu des anecdotes particulières, comme en coiffure par exemple ?



**Michel SPINOSA** : Il s'agissait d'une production indienne, donc nous étions nombreux, entre 100 et 120 personnes, à la coiffure il était trois. Ce qu'il m'a vraiment plu dans le fait de travailler en Inde, c'est de voir que tout le monde participe à tout. Lors du casting, nous avons décidé de la coiffure de l'actrice principale, nous avons déterminé trois phases, avant son mariage, après son mariage, et une fois qu'elle devient folle. Nous avons fait une réunion avec mon équipe et le chef coiffeur et ses assistants, nous étions une douzaine autour de l'actrice, tout le monde donnait leur avis, à l'exception des coiffeurs. Le jour où il a fallu faire un raccord coiffure de l'actrice, il fallait lui couper un peu les sourcils et les cheveux, nous nous sommes rendu compte que le coiffeur refusait absolument de lui couper les cheveux, parce que la caste à laquelle il appartenait ne lui permettait pas de faire cela. Il a fallu trouver un coiffeur, et nous étions dans un petit village un peu perdu, donc nous avons fait le tour des villages pour trouver un coiffeur, ce qui est intéressant c'est de voir, au-delà des différences culturelles, cette façon que tout le monde participe à tout.

**Damien PACCELLIERI** : Sur le bilan expérience et sur la gestion globale, Marie-Frédérique, comment gère-t-on une aussi grande équipe sur un plateau ?

**Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST** : Je ne les gérais pas, car ce n'est pas mon rôle, par contre les techniciens se géraient très bien, effectivement, ils sont nombreux, ils sont tous là pour une tâche particulière, qu'ils savent très bien faire, donc cela ne se sent pas, tout est fluide, c'est merveilleusement bien organisé. C'est très syndicalisé donc ils sont dans l'obligation, car ils savent qu'ils peuvent être remplacés très vite. Dans la hiérarchie, ils sont tellement en admiration devant leurs chefs, devant les acteurs et le cinéma même, ils sont passionnés.

**Michel SPINOSA** : Je suis d'accord avec ce qui a été dit, cependant, il y a une méthode de travail qui m'a dérangé, comparée à la France, c'est la régie. Nous nous sommes confrontés à quelque chose, je n'ai eu autour de moi, que des gens investis, avec qui nous vivions, 24 heures sur 24, sept jours sur sept, nous avons tourné à plusieurs endroits, chaque endroit avait un chef régisseur différent, qui n'était pas attaché au film.

**Marie-Frédérique LAURIOT-DIT-PRÉVOST** : Effectivement, il fallait recommencer à chaque fois à zéro en fonction de là où on tourne, c'est compliqué, et nous avons des différences culturelles en ce qui concerne l'artistique.

**Damien PACCELLIERI** : Merci beaucoup ! Nous allons pouvoir accueillir l'équipe de *Taj Mahal*. Nicolas SAADA, on vous connaît principalement pour l'émission radio Nova, qui est sur le cinéma, vous avez aussi écrit dans les cahiers du cinéma, vous avez été chargé des programmes de fictions d'Arte, vous vous êtes lancé dans la réalisation de courts-métrages, puis, d'*Espion(s)* en 2009, vous vous êtes consacré en 2015 à *Taj Mahal*, relatant les attentats de Bombay en novembre 2008. Patrick SOBELMAN, je vous ai déjà présenté, vous êtes producteur pour Agat Film, membre du Club des 13, vous avez produit des projets français et internationaux, comme la trilogie des *Mille et une Nuits* de Miguel Gomez, vous avez travaillé régulièrement avec l'Inde, avec des projets comme *Matrubhoomi*, *Un Monde sans Femmes*, Manish Jhâ, et des films français comme, *Son Épouse*, en 2014 et *Taj Mahal*. Erwan KERZANET, vous êtes ingénieur du son, vous avez dernièrement travaillé sur les films de Nicolas

et aussi *Holy Motors*, on vous retrouvera sur le film de Kiyoshi Kurosawa, *Le Secret de la chambre noire*, tourné en France. Nicolas, est-ce que vous pouvez nous parler de comment cette idée vous est venue, de parler des attentats de Bombay, et d'en faire un film ?

**Nicolas SAADA** : C'est lors des événements de novembre 2008 à Bombay que j'ai appris par un ami que quelqu'un de très proche c'était retrouvé coincé dans l'une des chambres du *Taj Mahal* pendant l'attaque, qui a duré trois jours, Bombay était en états de guerre, la gare a été attaquée, des postes de police et des hôtels, dont le Taj Mahal Palace et cette histoire m'a vraiment interpellée parce que je me demandais, comment on pouvait sortir d'une expérience pareille, en plus la protagoniste était très jeune à l'époque. J'ai donc demandé de la rencontrer, et je lui ai demandé si je pouvais raconter cette histoire, mais il n'y avait pas d'envie de faire un film sur les attentats ou parler de terrorisme, je voulais parler de l'histoire de cette jeune fille, et comment elle s'était retrouvée face à cette expérience. Il me semblait qu'à l'époque, que nous étions dans un moment où le terrorisme devenait une affaire mondiale, et ce qu'il m'a beaucoup frappé est que cette attaque qu'il y a eu à Bombay, dans un pays immergeant, alors que jusqu'à ce moment il n'y avait eu que des attaques en occident. Tout cela me donnait l'envie de travailler à cette idée, j'ai commencé à écrire, et très vite j'ai changé de direction, pour changer de producteur. Je suis allé voir Patrick, qui sortait de l'expérience du film de Michel SPINOSA, le fait que Patrick avait déjà eu une expérience en Inde me rassurait, à l'idée d'entreprendre ce film, qui dès le départ était un projet difficile à envisager.

**Damien PACCELLIERI** : Patrick, comment accueille-t-on un film au sujet d'attaques terroristes ?

**Patrick SOBELMAN** : On l'accueille très bien, parce que le scénario était magnifique, que j'ai lu d'une seule traite, et en peu de temps, cela déclenche un désir. La première que j'ai lu le scénario, nous étions en mai 2013, et ce n'est pas du tout la même époque que maintenant, car c'était avant les attentats de Charlie et du 13 novembre qui ont tout changé. Au moment où je lis cela, je suis l'intuition de Nicolas, qui est que c'est en train de devenir une affaire mondiale. Nous avons fait le film, lorsque nous faisons le tournage, Charlie est arrivé, ainsi que le 13 novembre, et nous avons sorti le film le 2 décembre 2015, c'était compliqué. L'histoire de la sortie du *Taj Mahal* est une autre histoire en elle-même que celle du film.

**Damien PACCELLIERI** : Nicolas, aviez-vous une connaissance de l'Inde, d'abord d'un point de vue cinématographique ?

**Nicolas SAADA** : Faire un film vous pousse à sortir de vos habitudes, vers une autre culture, vers d'autre façon de faire, vers d'autres pays. Je n'étais allé qu'une seule fois en Inde avant, à l'époque j'étais journaliste, des années auparavant, j'étais allé à Delhi. Lorsque j'écrivais le scénario, j'étais collé à deux choses : le récit de la jeune fille et tout ce que j'ai pu collecter comme informations sur l'hôtel, ainsi que sur Bombay, donc j'ai écrit le scénario sans y être allé. Plus tard, je suis allé à Bombay, et ce premier voyage m'a permis de corriger tout ce qui était intuitif dans la première version du scénario, mais là où j'ai été étonné, parce que le récit de cette jeune fille était tellement dans les détails, j'ai eu très peu de corrections à faire. À partir du moment où on a fait ce premier voyage à Bombay, nous avons vu une réalité extrêmement violente, et c'est le vrai intérêt d'échanger sur ce film avec vous, c'est

que nous avons passé quelques jours avec Marie-Frédérique à l'hôtel Taj Mahal, à Bombay, avec cette idée qui était de se dire que nous allions tourner les intérieurs de la chambre et de l'hôtel là-bas. Quelques semaines après que nous sommes rentrés de Bombay, Patrick reçoit un e-mail qui nous fait comprendre que nous ne pourrions pas tourner à Bombay. À ce moment-là nous nous sommes trouvés à deux problèmes : comment fait-on le film, et avec qui fabriquerons-nous le film, ces questions ont été essentielles au bon fonctionnement du film.

**Damien PACCELLIERI** : Justement, avec qui avez-vous fait le film ?

**Patrick SOBELMAN** : La première idée, c'était de rappeler les producteurs avec qui j'avais travaillé avec Marie-Frédérique et moi, sur *Son Épouse*, qui sont venus de Chennai et qui sont venus à Bombay, pour rencontrer Nicolas, et faire un premier travail d'exploration, ainsi que pour essayer d'obtenir l'autorisation de tournage. Nicolas et Marie-Frédérique se sont rendu compte qu'en Inde, beaucoup plus que dans d'autres pays, chaque région a ses règles et Nicolas n'était pas sûr d'être entouré par les bonnes personnes. À ce moment-là, le contact a été établi avec l'une des productrices de *Lunch Box*, qui vit et travaille à Bombay, et qui a tout de suite adhéré au projet, elle a une expérience et une pratique impressionnante, donc nous nous sommes sentis en confiance avec elle, et c'était important, parce que tourner à Bombay est compliqué, et plus difficile que des régions plus calmes comme le Tamil Nadu. Le sujet du film étant délicat, l'autorisation de tourner à l'hôtel Taj Mahal a été refusée, l'hôtel faisant partie d'une multinationale, en plus, ces attentats ont été un traumatisme pour l'Inde, qui est difficile à être remémoré. À la suite des attentats, des Anglais ont attaqué l'hôtel pour défaut de sécurité, il y a donc eu un procès, ce qu'il faisait que le Taj Mahal était dans une situation délicate, d'où le refus. Nous avons essayé revenir dessus pour négocier, mais nous n'y sommes jamais y arrivé, il a fallu prendre des décisions importantes, nous allons tourner ce que l'on pouvait, c'est-à-dire, les extérieurs, tout ce qui est autour de l'hôtel, tout ce qui concernait l'intérieur, comme l'entrée, le hall, les couloirs et surtout les chambres, il y a une séquence en huit clos dans la chambre pendant quarante minutes, il fallait donc le tourner en studio et reconstituer l'hôtel. Nous nous sommes posé la question : quel serait le moins cher, qui était de tourner en Inde, en studio, dans ce cas-là, le film devenait entièrement indien, donc avec une équipe indienne, la deuxième hypothèse était de tourner en studio au Luxembourg, la *tax shelter*, permettant de mieux financer le film qu'en France, mais cela impliquait de travailler dans des plus petits espaces avec des techniciens luxembourgeois que nous ne connaissons pas, la troisième solution était de tourner à Paris, mais c'était le lieu le plus cher, cependant cela nous permettait de garder le crédit d'impôt et Nicolas pourrait travailler avec les techniciens qu'il voulait. Nous avons au final tourné avec une équipe presque uniquement française, à l'exception de quelques techniciens indiens, à l'inverse du film de Michel.

**Damien PACCELLIERI** : Vous avez d'abord tourné en Inde, et ensuite en studio ?

**Patrick SOBELMAN** : Oui, nous avons d'abord tourné tous les extérieurs en Inde, ensuite nous avons tourné en studio.

**Nicolas SAADA** : En fait, nous avons fait trois voyages en Inde, qui étaient pour le repérage, les deux derniers avec Erwan, nous sommes restés trois mois là-bas pour tourner tout ce qui était en Inde, et

nous sommes ensuite revenus tourner à Paris. Le tournage en lui-même faisait 35 jours, dont 17 jours en Inde, avec beaucoup de tournages de nuits, et 17 jours à Paris. Il y a des séquences dans lesquelles l'actrice principale regarde par la fenêtre quelqu'un courir dans la rue et ce plan, nous l'avons tourné deux mois plus tôt à Bombay, qui correspond à au plan tourné à Paris, c'est comme un travail d'ingénieur, c'était tellement technique que s'en était passionnant, il y a aussi beaucoup d'effets spéciaux dans le film, je savais qu'en sortant de ce film, je ne serais pas le même metteur en scène de ce film. Dès le début de l'écriture du scénario, je ne voulais pas que l'on voit les terroristes, mais que l'on les attende, le voulais faire un film de perception, la question du studio étant au cœur du tournage, la manière de faire le son est aussi devenu un questionnement essentiel, c'est pour cela que le travail d'Erwan a été fondamental.

**Damien PACCELLIERI** : Justement, Erwan, la grande particularité du film, c'est qu'il y a une perception sonore exceptionnelle, nous sommes dans le confinement de la chambre avec le personnage principal, on se retrouve à écouter pour voir, ce que l'on rencontre rarement dans les films. Comment l'avez-vous travaillé et quels ont été les techniques employées ?

**Erwan KERZANET** : Quand j'ai lu le scénario, j'ai trouvé qu'il y avait un espace particulier, cela se présentait comme un film de non-action, puisqu'il y a deux personnages, qui présentent deux réalités séparées, puisque la fille est coincée dans sa chambre et les parents qui sont enfermés dehors, donc tout se passait à travers l'effort de pouvoir se rejoindre mutuellement à travers les téléphones portables. Ce sujet-là m'intéressait, le fait que ce ne soit pas du cinéma d'action, mais au contraire, un cinéma plus perceptif et beaucoup plus de l'impossibilité. Le son avait un gros rôle dans le film, tout passait par le son. Dans la chaîne de travail d'un film, le premier rapport que l'on a avec le son, c'est un rapport qui nous rapproche du réel, c'est très pragmatique, comment va-t-on inscrire ce film dans le réel, ou pas. Il se trouve que dans le scénario, il y avait une possibilité de rendre tout cela « cinéma mental », presque fantastique. Nicolas m'a parlé d'un documentaire avec les images des attaques, et qu'il ne voulait pas voir les attaques, mais que ce l'on entend existe vraiment. J'ai donc regardé les documents d'archives, j'ai vu les terroristes, ils étaient habillés en baskets, avec des petits sacs à dos, le documentaire était passionnant d'ailleurs, on voyait que c'était des gens sous-préparés, qui étaient commandés par téléphone par des gens qui étaient des bandits, je me suis inspiré de ce qu'il se passait dans ces documentaires, notamment les conversations téléphoniques. Quand nous sommes arrivés à la phase de préparation, j'ai dit Nicolas que comme nous séparons le tournage en deux, avec d'un côté les parents dehors et de l'autre, la fille dans la chambre d'hôtel, tourné en studio, je me demandais comment on allait pouvoir communiquer la présence de l'Inde dans l'espace du studio et de donner le sentiment que tout se passe réellement. Nous avons commencé à travailler sur la possibilité de faire le son en Inde, en profitant d'être là-bas, nous avons fait en sorte de pouvoir organiser une session de travail en marge du tournage, presque une journée de tournage sans caméra, avec des acteurs, des figurants, un décor adapté, reproduire l'acoustique d'un hall en marbre, avoir les distances pour avoir la possibilité de le faire, et de reconstruire toute la scène dans laquelle le groom qui se faire tuer devant sa porte, avec un sentiment que cela se rapproche de la porte, mais ce n'était pas très difficile de lui envoyer dans une oreillette tous ces sons-là qui alimentaient tout ce qui se passait de l'autre côté de la porte, mais avec un rapport beaucoup plus proche de la réalité.

**Damien PACCELLIERI** : Comment est-ce que les acteurs, l'actrice principalement, ont réagi au fait d'avoir une oreillette, de devoir réagir en fonction ?

**Erwan KERZANET** : Une fois d'avoir passé la sensation bizarre d'avoir un écho dans l'oreille, parce que ce n'est pas très agréable en soi, je pense que cela donnait quelque chose de très rassurant, c'est un peu comme se tenir à une corde, il y avait quelque chose qui permettait de créer à l'intérieur de ce studio, un endroit qui était aussi claustrophobique, parce que c'est impressionnant un studio, il y avait ce côté factice qui peut déconnecter les acteurs du contexte dans lequel se trouve leurs personnages, donc je pense que c'était un peu un fil qui la tenait à une réalité qu'elle avait à peine connue, il y avait aussi toutes les scènes que nous tournions avec les parents, dans lesquels elle n'était pas présente.

**Damien PACCELLIERI** : Nicola, comment avez-vous travaillé avec Erwan sur ces différents points, l'avez-vous fait participer en amont de l'écriture ?

**Nicolas SAADA** : Justement, je mets toutes les indications, sauf technique dans les scénarios, mais je mets beaucoup d'indications sensorielles, je peux dire que l'on est en fin de journée, je peux dire que l'on entend un bruit, mais j'ai pas faire des descriptions de valeur de plans ou de mouvements de caméra, mais en revanche, j'aime bien que les scénarios que je donne à venir soit déjà presque prémixés, j'ai envie que celui qui lui scénario ne s'ennuie pas à la lecture, donc je donne beaucoup d'indications, ensuite un script comme *Taj Mahal*, il y avait une chose dont j'étais certain, c'est que c'est que ce serait la fête pour tous les chefs de poste, parce que tous les chefs de poste sont sollicités par un film comme *Taj Mahal*. D'abord, les costumes, l'actrice avait le même tenu pendant 45 minutes, donc il faut créer un costume qui vieillit, qui prend les cendres, et les flammes, donc c'était très intéressant, même chose pour le maquillage, et pour l'image, parce que l'on passe du jour, à la pénombre, puis aux éclairages de rue, ensuite aux éclairages des flammes, là encore c'était toute une aventure visuelle à créer. Pour le son, très tôt, huit mois avant tournage, j'ai réuni le mixeur, le monteur son, et Erwan, parce que je savais que le son allé être fondamentale dans le film, et je ne voulais pas être le cinéaste sourd, qui dit : « on verra après ». Comme, en plus, on tournait dans un pays étranger, toutes ces questions ne sont pas seulement esthétiques, mais aussi pratiques, c'est-à-dire que l'on savait que l'on n'allait pas avoir forcément les mêmes interlocuteurs entre le tournage parisien, et le tournage indien, donc nous avons construit ce travail très en amont.

**Patrick SOBELMAN** : Je dois juste rajouter que, de la même façon de Michel a pris un risque important à travailler avec une équipe entièrement indienne, notamment avec un chef opérateur indien, avec les différences de culturelles que cela pourrait supposer, de l'image, etc. Dans *Taj Mahal*, j'ai accepté ce risque-là, de travailler, en tout cas, sur deux postes extrêmement importants sur ce film, qui sont le chef opérateur et le chef décorateur, et avec des gens qui avaient relativement peu d'expérience. Il fallait refaire en studio un décor gigantesque, très compliqué, et très complet, c'était donc une belle prise de risque, et en même temps, Pascal Gallet, qui a passé six mois à travailler, tout l'été, les bureaux étaient fermés, il était tout seul à refaire ses plans une vingtaine de fois, et Léo a fait un travail absolument magnifique à la lumière, donc c'étaient des belles prises de risques, et des gens qui du coup sont retrouvés incroyablement impliqués dans le projet.

**Damien PACCELLIERI** : Comment a été fait la scène où l'on voit la fenêtre avec la fumée qui arrive

dans le hall, où l'on a l'impression d'être au Taj Mahal ?

**Nicolas SAADA :** Je ne vais pas tout dire, parce que cela va casser la magie, mais un moment, pendant la préparation du film, nous nous sommes rendu compte que sur la même scène, on allait tricoter entre effets visuels, plans de coupe à Paris, plans de coupe à Bombay. Il y a des moments dans le film où les textures différentes qui doivent être homogène et reconstituer, il est vrai que nous avons fait tous les intérieurs de l'hôtel à Bombay, ainsi que les extérieurs. Ce que je retiens de cette expérience, au-delà de ce défi technique, c'est qu'effectivement, la chance d'aller à la rencontre d'un autre pays, cette rencontre, pour moi, était presque programmée, parce que lors de mon premier voyage à Delhi, en 1989, j'ai rencontré un cinéaste qui est une légende en Inde, que certains d'entre vous connaissent peut-être qui est le Chris Marker indien, Nicolas m'avait présenté à son chef opérateur de l'époque, pendant ce séjour très court à Delhi, j'avais emmené avec moi une veste en tweed, et cela faisait rire tout le monde dans la délégation de deux Français qui étaient là-bas, sauf que l'on était en janvier, il faisait froid, et j'étais le seul à avoir des vêtements chauds sur moi. En quittant Delhi, je me suis rendu compte que ma veste avec un écusson, et sur l'écusson il y avait le Taj Mahal, que j'étais allé voir deux jours plus tôt, et quelqu'un m'a dit que cela voulait dire que je retournerais un jour en Inde, pour une raison très précise. Vingt-quatre ans plus tard, je retourne en Inde, la première fois depuis ce voyage, et je me suis mis à la recherche de cette personne, qui vivait à Bombay, qui est l'une des premières personnes que nous avons vues avec Marie-Frédérique, et qui a été essentiel dans la fabrication du *Taj Mahal* et qui est devenu mon oui indien sur le film. Je pense que cela a été très important, quand on fait un film dans une terre étrangère, il faut avoir quelqu'un avec soi qui nous guide. Je crois que cela a été très important aussi, d'être dans une confiance, dont j'avais besoin, parce ce que c'était mon premier tournage en Inde, c'était non seulement d'une lourdeur technique, et comme tu le disais Patrick, vu le sujet, c'est un film très délicat à tourner, et comme Marie-Frédérique le disait, nous avons attendu très longtemps les autorisations, c'était une préparation et un tournage tendu. J'ai demandé à mon caméraman des images de Bombay, donc il y a beaucoup d'images de gens dans la rue, dans Bombay, la nuit, le jour, pour apporter quelque chose de poétique et d'authentique dans le film.

**Damien PACCELLIERI :** Est-ce que les Indiens ont vu ce film, est-ce que vous avez eu des retours sur la manière dont vous avez tourné l'Inde ?

**Nicolas SAADA :** Le film a été présenté au festival de Goa, et je ne pouvais pas y être, parce que j'étais ici pour la sortie du film, mais il y a un papier dessus, très élogieux, le directeur du festival de Goa, vu les réactions à la première projection, il paraît qu'il y avait des personnes qui sortaient en larmes, donc il a décidé de projeter deuxième fois le film le jour anniversaire des attentats du 26 novembre. Ici j'avais eu des réactions parfois assez déplacées, un peu moralisatrices, mais ce n'était pas du tout le cas en Inde, d'ailleurs le film a été acheté là-bas.

**Damien PACCELLIERI :** Est-ce que vous avez été en contact avec des personnes indiennes qui ont vécu ces événements ?

**Nicolas SAADA :** Pendant la préparation du film, quand on est retourné à Bombay, en sachant déjà

que nous ne tournerons pas au Taj Mahal, j'ai demandé à ce que toute l'équipe passe quelques jours là-bas, pour sentir l'endroit, le chef opérateur m'a dit que les gens de l'hôtel savaient pourquoi nous étions là, et qu'ils trouvaient très bien que le film existe. Beaucoup de gens de l'équipe qui étaient très jeunes, ils avaient à peine 30 ans, en moyenne, avaient plus ou moins une connaissance, ou un lien avec les attentats. Toute la population, qu'elle soit occidentale ou indienne, a été touchée par ces attentats, donc tout le monde était concerné par le sujet et par le projet. J'avais vraiment la crainte qu'il nous arrive quelque chose, tout le temps, j'avais la boule au ventre tout ce tournage à Bombay, et j'étais extrêmement inquiet, j'étais magnifiquement entouré par l'équipe française, mais au fond de moi, je me disais : « j'espère que quelqu'un n'a pas quelque chose contre ce film ».

**Patrick SOBELMAN** : Il vrai que c'était un tournage dangereux, pas au sens physique, mais plutôt moral. Par contre, en studio, il y avait quand même des scènes incroyablement spectaculaires, et techniquement très compliquées.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que vous avez vaincu beaucoup de choses en Inde, au niveau du son, et au niveau et de l'image, est-ce que vous en gardez beaucoup d'éléments pour être sûr d'avoir l'ambiance de Bombay ?

**Nicolas SAADA** : Énormément, j'ai tous les sons d'Erwan, je me souviens que tu as ramené énormément de sons, pas seulement les sons de l'attaque, que l'on avait tourné, donc que tu avais enregistré dans un hôtel désaffecté à Bombay, et aussi d'autres sons, des sons de rues...

**Erwan KERZANET** : On s'est quand même permis d'aller faire un saut au Taj Mahal, nous avons passé une journée entière et une nuit. On est passé dans les chambres pour faire les sons et les ambiances de la fenêtre, toutes les heures, parce que sur le front de mer, devant le Taj Mahal, c'est tout un tout un rythme, et donc nous n'avons pas du tout la même ambiance, et comme on voit l'actrice à la fenêtre, et qui passe du temps à la fenêtre, il est important d'ancrer cela dans le réel.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce qu'il y a aurait des questions du public ?

**PUBLIC 1** : J'ai une question et je voulais dire que j'ai été présente lors des attentats, et j'ai y échappée. J'avais rendez-vous avec mon assistant, je tournais un film à l'époque, c'était impressionnant. Bombay est une ville très bruyante, et pendant trois jours, il n'y avait plus un bruit, l'ambassade m'a appelé et m'a demandée de rester à l'hôtel, j'ai été me réfugier, mais c'était ce silence qui m'a impressionné, et la violence, plus personne ne bougeait. J'ai hâte de voir le film.

**PUBLIC 2** : J'ai visité l'Inde en 1980, je n'étais pas très au fait de ces problèmes politiques sévères, aujourd'hui qu'en est-il en Inde, aujourd'hui tourneriez-vous un film psychologiquement mieux ?

**Nicolas SAADA** : J'adorerais retourner en Inde, et retourner un film là-bas, mais dans ces cas-là, faire un film complètement déconnecté d'une réalité, comme un film de genre, un film fantastique... Je me suis très bien entendu avec l'équipe, nous parlions de la langue, en effet, il faut maîtriser l'anglais, mais une fois le rythme prit, je me suis senti aussi bien, que si j'avais été ailleurs, très vite le travail m'a

semblé comme partout ailleurs, mais ce qui m'a le plus frappé, c'est le nombre de gens sur le plateau.

**Damien PACCELLIERI** : Un grand merci à tous, pour ce partage d'expériences. Je vais faire une brève présentation sur Serge et Rémy, Serge, vous êtes le frère aîné de Michel HAZANAVICIUS, vous avez mené une carrière d'acteur depuis les années 1990, vous avez été dans plus de trente films. Après avoir réalisé des téléfilms et des documentaires, vous décidiez de réaliser votre premier long-métrage, qui été tourné en 2016, en France, en Inde et à L'Himalaya, en coproduction avec la société de production indienne, Reliance Entertainment. Rémy CHEVRIN, après avoir été assistant-opérateur du directeur de la photographie Bruno Dutel, vous avez rencontré Darius Khondji, avec qui vous avez travaillé entre 1986 et 1991, sur plusieurs projets, notamment *Delicatessen*, de Jean-Pierre Jeunet. Vous avez ensuite, signé la lumière de Christophe Honoré et Olivier Nakache. Sur le film *Tout là-haut*, quel a été la genèse de ce projet ?

Serge HAZANAVICIUS : C'est un film qui parle de ce que l'on appelle les skieurs de l'extrême, ce sont des gens qui partent un peu partout, sur des montagnes, dans des conditions plutôt risquées. Ce sont des gens que je connais, j'ai eu la chance de partager des moments avec eux, et à force, j'ai eu le sentiment qu'il y avait un film à faire, sur les valeurs qu'ils ont, leurs activités et ce qu'ils vivent. Nous sommes actuellement en postproduction du film.

**Damien PACCELLIERI** : Quels ont été vos partenaires pour ce film ?

Serge HAZANAVICIUS : Je travaille avec deux productrices, il y a une boîte qui s'appelle Rouge Internationale, et une autre qui s'appelle My Family, en France, qui ont produit le film. Les trente dernières minutes du film se passent au Népal et au Tibet, à la face Nord de L'Everest, je suis arrivé là-bas, un an et demi avant le tournage, j'ai passé quatre mois là-bas. Mon idée de départ était qu'il n'y ait pas une seule image tournée en studio, toutes les images sont des images faites en montagne. La face Nord est à 6 000 mètres d'altitude, ce qui est un petit peu compliqué pour les acteurs et une équipe, que tourner au Tibet, c'est très compliqué pour ce qui est autorisations, donc nous avons cherché d'autres endroits, à la face sud de L'Himalaya, parce qu'elles sont moins enneigées, puis les Indiens sont rentrés en coproduction, donc nous nous sommes retrouvés à tourner en Inde, ce qui a rendu le tournage beaucoup plus facile.

**Damien PACCELLIERI** : Comment avez-vous fait les repérages ?

Serge HAZANAVICIUS : Je savais exactement ce que je voulais, je connais les camps de bases de L'Everest, je sais comment sont les routes et les chemins, mais je n'ai pas pu faire de repérages avant le tournage. J'avais des photos, donc nous avons envoyé Guillaume, qui est parti tout seul au Népal, qui m'envoyait des images, qui a aidé au peu de casting qu'il y avait à faire, qui a rencontré des gens, nous avons fait des premières sélections sur photos, nous nous sommes parlé par Skype, et je l'ai rencontré avant qu'il parte. Quand nous sommes arrivés là-bas, nous sommes restés un mois, pour faire des repérages au Ladakh, nous avons tourné trois ou quatre jours au Népal, nous avons terminé notre préparation, et pour faire nos tournages indiens.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce qu'il y avait la possibilité de tourner que dans des glaciers européens,



pour donner l'illusion que cela se passe au Népal ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Oui, c'est possible, après, la lumière, la couleur de la terre, l'ambiance est très particulière à l'Himalaya, en plus, ce sont des décors qui changent d'une semaine à l'autre. Mon camp de base était sans neige, avec des faces enneigées en face de moi, à 6 000 mètres d'altitude, mais lorsque nous étions à 4 000 mètres d'altitude, il y avait de la neige, et cela varie en fonction des années, c'est un site très particulier.

**Damien PACCELLIERI** : Comment choisit-on les parcours et les lieux de tournages ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Lorsque vous tournez au Ladakh, vous avez la ville, et il faut éviter d'être à plus de deux heures de voitures, donc nous avons fait le tour et j'ai trouvé un endroit qui ressemblait au camp de base, j'ai tourné là-bas en sachant que j'allais rajouter de la neige en post production. La personne qui travaillait le plus sur le tournage était le médecin, on rapatriait des gens tous les jours, cela a compliqué les choses, à cause de l'altitude à laquelle nous étions. Les techniciens venaient majoritairement de Bombay ou de Delhi, qui sont donc des gens qui habitent à l'altitude de la mer, et qui n'ont pas forcément l'habitude de travailler à cette altitude, en plus de cela, les techniciens indiens n'ont pas l'habitude de ne pas trop se mélanger. Nous étions près de cachemire, où il n'y a pas de cinématographie spécifique à cette région, donc nous avons dû trouver des techniciens de Bombay ou Delhi qui puissent se déplacer là-bas, d'où les malaises fréquents du côté de l'équipe. C'était aussi un film assez physique, avec deux caméras, avec des journées de douze heures de travail.

**Damien PACCELLIERI** : Comment avez-vous géré le matériel en montagne ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Comme il n'y a pas un centre de cinéma fort au Ladakh, le matériel électrique est venu de Bombay et de Delhi par avion, donc nous avons essayé de minimiser les outils dont nous avons besoin, ce qui était délicat. Le matériel caméra était venu de France, ce qui était aussi complexe pour les compagnies aériennes, qui ne pouvaient pas transporter les batteries, que nous avons achetées sur place. J'ai l'occasion de beaucoup tourner en Inde pour la publicité, j'ai donc une connaissance de la manière de travailler sur un plateau là-bas, pour le film, nous n'avions pu ramener qu'une petite partie de l'équipe technique.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que la société de production vous a guidé pour choisir les équipes ?

**Serge HAZANAVICIUS** : J'avais Rémy, un pointeur qui a fait un aller-retour, un deuxième cadreur, deux personnes au son, une fille pour le maquillage et la coiffure, une autre aux costumes, deux assistants, l'accessoiriste qui a géré toute la décoration, et le directeur de production, nous étions une petite dizaine, avec deux acteurs français, trois si on me compte, car j'ai joué un petit rôle. Nous avons eu la chance de tomber sur un régisseur général, qui a tout fait, qui était extraordinaire, qui nous a trouvé des yacks, pour le tournage.

**Rémy CHEVRIN** : Ce que j'aime beaucoup en Inde, c'est le fait que j'ai une vraie joie sur le plateau, et tout est possible, il y a certaines choses que nous avons fait là-bas que nous n'aurons jamais pu faire en

Europe, comme faire venir à 4200 mètres d'altitude, au milieu de l'Himalaya, aux frontières entre le Pakistan, la Chine et l'Inde un groupe électrogène, assez hypothétique, trouvé plus ou moins dans une casse, le faire venir sur place, pour que l'on puisse travailler la nuit, ou encore, enterrer le groupe électrogène pour le son, car les nuits sont très silencieuses en Himalaya.

**Damien PACCELLIERI** : Comment avez-vous géré les conditions climatiques, au niveau des plannings... ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Nous y étions au mois d'avril et nous avons eu de la chance avec le climat, il y avait une nuit ou nous avons couchés dehors, mais dans d'excellentes conditions, avec des tentes très bien équipées, cette nuit-là, il neigeait, ce qui était bénéfique au tournage. Sinon, il a fait plutôt bon, il n'y a pas eu de problème, le climat a plutôt était plus compliqué à gérer dans les Alpes, avec beaucoup plus de variations.

**Damien PACCELLIERI** : Rémy, qu'est-ce que l'on prend comme dispositions lorsque l'on tourne dans des conditions climatiques extrêmes, et comment les gère-t-on ?

**Rémy CHEVRIN** : Je n'ai pas beaucoup été confronté aux problèmes de neige et du vent, parce que nous étions à une altitude où il ne faisait pas si froid que cela, en termes de températures, par rapport à Chamonix, où il faisait -10 degrés, les caméras avaient été réglées pour cela, donc je n'étais pas très inquiet sur les problèmes de matériels, parce que les conditions n'allaient jamais être complètement extrêmes. Là où je me suis fait plus de soucis était le back up et sécurisation des rushes, parce que nous n'avons pas beaucoup de réseaux ni de connexion Internet, donc nous ne pouvions pas faire des envois de back up de rushes, et nous ne pouvions pas en recevoir non plus. Cela me m'était mal à l'aise, parce que ce n'était pas très correct par rapport aux assurances du film, nous avons travaillé une dizaine de jours avec les back up, et nous sommes revenu avec en France, donc nous n'étions pas à l'abri d'un disque dur qui se fasse voler. En revanche, pour ce qui est du matériel, nous n'avons pas été confrontés à des soucis majeurs. Il y a la customisation, mais elle était plus faite pour Chamonix, c'est-à-dire, la fiabilité et légèreté, parce qu'en altitude, on montait des caméras, et l'effort avec des sacs à dos lourds fait que, on a plus autant d'énergie en fin de journée.

**Serge HAZANAVICIUS** : C'était mon premier long-métrage en tant que réalisateur, mais j'ai tourné comme acteur avec des gens qui ne paraient pas français, mais il y a quelque chose d'assez naturel, j'ai eu la même expérience avec les Indiens. L'industrie cinématographique au Népal n'est pas très présente, ce qui a rendu notre expérience beaucoup plus folklorique, mais en revanche, le peu d'acteurs qu'il y a dans le film, dont deux acteurs sur quatre, étaient professionnels, étaient népalais, par contre, lorsque j'ai cherché quelqu'un pour un personnage féminin, pour jouer la femme de l'un des personnages, ils m'ont fait rencontrer des Indiennes, et les rencontres se sont fait dans l'aéroport de New Delhi, dans un café. Trois actrices sont venues à ma rencontre, avec leurs valises, et cela n'a pas marché, donc nous sommes allés chercher des acteurs au Népal.

**Damien PACCELLIERI** : Sur la professionnalisation des techniciens, avez-vous des anecdotes ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Pas d'anecdotes, je ne suis pas fan de ce genre de choses, mais avec mon expérience de films de publicités en Inde, ce que j'apprécie beaucoup, c'est le professionnalisme des techniciens indiens, quel qu'il soit, et il y a un niveau de technicité qui est extrêmement élevé. Ce que j'aime beaucoup en Inde, c'est ce contraste-là, la technologie et l'artisanat en même temps, c'est ce qui fait cette couleur très particulière, que vous n'avez que là-bas, un mélange d'une culture européenne, qui arrive avec une dizaine de techniciens, ce qui fait qu'ils sont très malléables, je n'ai, par exemple, jamais eu un DIT aussi technique auparavant, très pointu et technique.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que vous sentez que c'est par rapport à la formation des techniciens indiens, c'est l'expérience ?

**Serge HAZANAVICIUS** : L'équipe était jeune, entre 25 et 35 ans, ils se sont formés en écoles de cinéma, et il y a une transmission du savoir-faire familiale, et enfin, ils travaillent énormément, ce sont des gens qui sont amenés à travailler beaucoup, dans des conditions très différentes les uns des autres, particulièrement en studio, Bombay est un endroit qui a tout le temps, jour et nuit, des tournages, donc leur professionnalisme vient surtout de leur expérience.

**Damien PACCELLIERI** : Maintenant vous êtes en post-production, est-ce que vous avez besoin de faire des effets spéciaux ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Oui, les personnages portent souvent des lunettes dans le film, puisqu'ils sont en montagnes, c'est-à-dire, beaucoup de reflets, que nous faisons en postproduction. Il y a des personnages qui ont été sécurisés dans des scènes, donc il y a des cordes qui sont attachées, il faut les effacer, il y a aussi des scènes qui sont tournées sur deux ou trois jours, donc la météo est variable. Pour ce qui est des effets un petit peu plus poussés, il n'y en a pas, la seule chose que l'on fait, dans toutes ces scènes de l'Everest, il y a une grande partie qui a été tournée au Ladakh, d'autres que nous avons tournés dans les Alpes, et une autre équipe réduite est parti tourner au Tibet, il faut que toutes ces images soient raccords, comme sur le film de Nicolas.

**Damien PACCELLIERI** : En termes de planning, comment vous êtes-vous organisés ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Mon idée de départ était que le film se passe sur quatre-cinq ans, une première partie hivernale, qui se passe à Chamonix, une deuxième partie qui se passe beaucoup plus tard, printanière, sur des pentes très dures, et une partie qui se passe normalement en septembre, en Himalaya, donc l'idée était de tourner en hivers, au printemps, et en septembre. Cela n'est pas passé auprès du producteur, donc nous avons organisé un tournage en février, jusqu'à mi-mars, pour la partie hivernale, fin-mars et début avril, au moment où nous faisons les expéditions en Himalaya sans neige, que nous avons casée le mois de « septembre », et je suis revenu au mois de mai, pour la partie printanière en France.

**Damien PACCELLIERI** : Quand avez-vous prévu la sortie du film ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Le film est censé sortir le 20 décembre 2017, pour Noël.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que vous constatez aussi, une tendance avec des films reliés à la montagne ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Je ne sais pas s'il y a une tendance, je ne me considère pas comme un réalisateur, mais j'aime raconter des histoires, je pense que ce sont les derniers espaces où il y a un vrai sentiment de liberté, et puis il y a ce que le matériel permet aujourd'hui, qui n'était pas accessible aujourd'hui, la légèreté des camera, tout ce que l'on peut faire en VFX. Cependant, ce sont des films compliqués a montés, donc il n'y a pas de grande tradition de films de montagne, qui sont souvent des films catastrophes, d'ailleurs, ce film raconte un peu plus des parcours de personnages, donc un peu plus léger. Il y a beaucoup de films de montagne qui ont été faits par des nazis, à cause du blanc et de la pureté, il y avait beaucoup de film trappeurs dans les années 1930, et cela s'est arrêté, et je pense que les nazis ont fait beaucoup de mal aux films des montagnes.

**Damien PACCELLIERI** : Je vous remercie de ce partage d'expériences, nous avons hâte de le voir, mais avant de terminer il y a des questions du public.

**PUBLIC 1** : Plus tôt, vous évoquiez l'enseignement du cinéma en Inde, est-ce que vous pouvez nous en parler ? Aussi, avez-vous eu des difficultés administratives pour tourner, avec la Chine ?

**Serge HAZANAVICIUS** : Il s'agissait d'un premier film, avec beaucoup de risques physiques, donc je me suis pas mal protégé de choses administratives, je sais que l'organisation du voyage au Tibet a était compliquée, pendant plus de deux ans, pendant l'écriture, j'ai mis la pression à la production. Comme le film n'est pas du tout politique, je pensais que ce serait facile de tourner en Chine, mais il se trouve que pour le Tibet, cela a été très compliqué, nous avons été obligés de faire croire que nous avons fait des documentaires. En Inde, il y a eu des problèmes administratifs, mais nous avons toujours trouvé des solutions, et en France, nous avons besoin d'hélicoptères, et cela est très règlementé, mais nous y sommes y arrivés.

**Rémy CHEVRIN** : Au niveau des autorisations en Inde, cela n'a jamais été compliqué, tout passe par un organisme, nous avons pu tourner là où on voulait et on pouvait faire ce que l'on voulait, sauf là où il y a l'armée, ils nous ont aussi interdit de faire voler des drones. Sur la question de la formation, je ne peux pas vous dire grand-chose, parce que nous n'avons pas eu le temps de creuser cela avec l'équipe. Je sais qu'ils ont fait des écoles de cinéma à Bombay, la tradition est assez encrée dans les familles de cinéma, il faudrait approfondir cela.

**Serge HAZANAVICIUS** : Je peux dire que j'ai trouvé l'organisation du plateau très proche des plateaux anglo-saxons, et pour les autorisations, ce n'est pas possible de tourner à Cachemire.

**Damien PACCELLIERI** : Merci pour cet échange, et ce partage d'expérience.

# MASTERCLASS AVEC ANNE SEIBEL, CHEF DÉCORATRICE (A.D.C.), AUTOUR DE SON EXPÉRIENCE AVEC L'INDE

VENDREDI 27 JANVIER 2017 — CHRISTINE 21, PARIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain

INTERVENANTS

**Anne SEIBEL**, chef décoratrice (A.D.C.)

**Damien PACCELLIERI** : Nous sommes ici à L'Industrie du Rêve, et nous avons la chance d'avoir l'une des plus belles bâtisseuses françaises de rêve, Anne, si tu veux bien appeler ton équipe.

**Anne SEIBEL** : Emmanuelle qui m'a gentiment aidé sur ce film, Christelle Maisonneuve, qui est ensemblière, mais aussi notre super accessoiriste de plateau.

**Damien PACCELLIERI** : Ce que je vous propose, c'est que l'on fasse un petit jeu : je vais dire des mots, des idées, des noms, et Anne va nous répondre à quoi cela lui fait penser. Nous allons faire un peu le film de ta vie, et je me suis dit que nous allons commencer par ta jeunesse, donc si je te dis : Philippe Gohn.

**Anne SEIBEL** : Tout a commencé avec mon cousin germain, quand on faisait des spectacles de marionnettes dans le garage de ma tante, après, on faisait des spectacles de famille. C'était le début de cette carrière, mais je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite, c'est plus tard que j'ai compris que cela venait de mon enfance, et de mon amitié avec mon cousin, grâce à mes parents qui m'ont appris le bricolage et la couture.

**Damien PACCELLIERI** : Tu as continué cela dans l'adolescence, c'était une vocation que tu construisais petit à petit.

**Anne SEIBEL** : J'ai continué cela à l'adolescence, c'était une vocation, à 13 ans, je dansais et je faisais aussi les décors des spectacles de danse. J'ai fait architecture, j'ai voulu suivre mon cousin en

médecine, mais après avoir raté mon bac, je me suis tournée naturellement vers une voie qui ressemblait à ce que je faisais étant petite. Puis, après 3 ans d'architecture, un monsieur m'a invité sur un tournage de Michel Lang, et je me suis rendu compte que les techniciens faisaient ce que je voulais faire : ils bricolaient. D'ailleurs, je crois que dans la salle, il y a un des acteurs principaux de ce film, c'est grâce à ce film que j'ai décidé de faire du cinéma.

**Damien PACCELLIERI** : Comment passe-t-on d'une école d'architecture au cinéma ? Ce n'est pas forcément la même trajectoire.

**Anne SEIBEL** : Il y en a de plus en plus qui viennent de l'architecture. J'ai fait comme tout le monde, je suis rentré par la petite porte comme stagiaire, et comme je dessinais des plans, je suis rentré un peu plus vite. J'ai dessiné des plans, des portes, des moulures, pour beaucoup de décorateurs, avoir fait de l'architecture m'a donné un autre regard sur l'espace et la lumière.

**Damien PACCELLIERI** : Serge Douy, cela te fait penser à quoi ?

**Anne SEIBEL** : Avant Serge Douy, j'ai travaillé pour Moviebox et Graphishort, je faisais une pub pour Vogue Sport, on faisait des décors avec des tissus dans les studios de Boulogne. Comme je n'avais pas d'expérience familiale, nous avons fait un bateau avec des ficelles avec mes copains d'architecture, et Serge m'a demandé au bar si je parlais anglais, je lui ai dit oui, j'en avais fait 3 ans. Il cherchait une assistante pour doubler une équipe anglaise, c'était payé 2 500 francs par semaines, c'était énorme par rapport à ce que je gagnais. Je lui ai demandé quel était le film en question, il me répond *James Bond*, j'ai cru qu'il se moquait de moi, mais je n'ai rien osé lui dire. J'ai commencé sur ce *James Bond*, et comme je me suis bien entendu avec la personne que j'aidais, j'ai bossé sur un autre *James Bond* au Maroc, car il fallait parler anglais et français, de fil en aiguille je suis restée dans cette catégorie d'assistante qui parlait anglais, j'ai fait des films anglais, australiens, des pubs japonaises avec des décorateurs variés.

**Damien PACCELLIERI** : Y avait-il beaucoup de femmes décoratrices ?

**Anne SEIBEL** : Non, très peu, et encore moins qui parlait anglais. J'ai rencontré Françoise Deleu, sur un film avec Gérard Dall, *La Révolution Française*, j'étais attendue au tournant par les menuisiers avec les plans, car il y avait pas mal de portes et de moulures, et ils m'ont trouvé pas trop mal, ainsi, pour mon anniversaire, ils m'ont offert toutes mes portes et mes moulures que j'avais dessinées en petit, c'était leur façon à eux de dire : « tu fais partie désormais partie des nôtres ». J'ai rencontré mon chef constructeur à cette époque-là, il était en bas de l'échelle comme moi.

**Damien PACCELLIERI** : Maintenant si je te dis : Gainsbourg.

**Anne SEIBEL** : J'ai débuté avec cela, c'est vrai... J'étais deuxième assistante avec Raoul Albert sur *Stan the Flasher* (1990), c'était très impressionnant, une sacrée expérience, même si je ne m'en suis pas rendu compte sur le moment, Gainsbourg était très touchant. Il y avait un décor unique, ce que j'ai beaucoup aimé, c'était d'avoir tout dessiné.

**Damien PACCELLIERI** : Si je te donne un autre nom : Rick Carter.

**Anne SEIBEL** : Il est mon mentor, je l'ai rencontré pour *Munich*, il m'a engagé, car nous avions une

connaissance en commun, il fallait recréer Paris à Budapest, il m'a laissé faire tout qui est français. Nous avions des décors en France, il m'a laissé carte blanche, tout gérer et créer pour lui, il m'a aidé et transmis tout ce qu'il savait, avec une générosité que je n'ai jamais rencontrée plus tard. C'est le décorateur de Spielberg, Zemeckezis, d'*Avatar*, de *Star Wars*. Quand j'ai passé le casting pour Woody Allen, il m'a appuyé énormément, je ne l'ai su qu'après, c'est quelqu'un que j'aime beaucoup.

**Damien PACCELLIERI** : *Marie-Antoinette*.

**Anne SEIBEL** : Une expérience extraordinaire aussi, le producteur, Ross Katz était un amour, tout comme Sofia, toute l'équipe était comme une famille, c'était un tournage zen, j'ai géré tout le film pour le *production designer*, car il avait peu tourné en France et peu en studio, j'étais donc *art supervisor* et *art director*. J'ai vraiment apprécié de faire ce film, c'était la première fois que je devais constituer une équipe avant d'être chef décoratrice, et j'ai repris ceux que j'avais rencontrés sur la *Révolution Française*, en 1989. Ils ont tous suivi, et nous avons tous continué ensemble.

**Damien PACCELLIERI** : *Gl Joe*.

Anne SEIBEL : J'avais fait un bout de film avec Ed Verro, un disciple de Rick Carter, et qui m'avait beaucoup touché, car c'est lui qui a dessiné le personnage de *ET*. Sur *Rush Hour 3*, à Paris, on s'était bien entendu, et il devait faire *Gl Joe*, avec 200 millions de dollars de budget, il devait recréer Paris à Prague, et m'a gentiment demandé de l'aider. Je suis partie avec mon équipe et nous avons préparé les décors, 42 en studio au total, toutes les rues à retravailler, nous avons eu une dizaine de millions de dollars de budget, c'était une expérience très enrichissante.

**Damien PACCELLIERI** : *Road, Movie*.

**Anne SEIBEL** : C'est un film de Dev Benegal, un réalisateur indien très talentueux, produit par les producteurs de *Marie-Antoinette*, Ross Katz et Fred Berger, qui m'ont dit que je devais me lancer toute seule. Comme j'adorais l'Inde, ils m'ont branché sur ce film à petit budget, qui raconte l'histoire d'un camion. Je suis parti faire ce joli film, et j'ai fait des planches pour communiquer avec mon équipe qui ne parlait pas anglais, une expérience inoubliable, très enrichissante, une autre manière de travailler où il faut complètement lâcher prise, j'ai fait des *boards*, et je les ai laissé faire, tout s'est bien passé.

**Damien PACCELLIERI** : Clint Eastwood.

**Anne SEIBEL** : C'était encore avec Consula, c'était un petit morceau... C'est pareil que Woody Allen et Spielberg, ce sont des grands maîtres, j'ai travaillé avec un décorateur qui continue son métier de chef décorateur à 85 ans, et c'était une petite partie, mais très enrichissante, mais nous avons eu des petits décors sympas à créer.

**Damien PACCELLIERI** : Woody Allen, *Midnight in Paris*, et *To Rome With Love*.

**Anne SEIBEL** : Ce film, je le dois à Raphaël Benoliel. Il a réussi à faire venir ce film en France, à sa demande, j'ai chiffré le scénario et j'ai fait un devis avec mon équipe, ensuite, j'ai passé le casting face à quatre grands décorateurs français, plusieurs fois primés. Ce que j'avais en ma faveur, c'était que je connaissais le scénario, je possédais un CV atypique, comme *art director* et *supervisor*, il y avait des noms qui lui rappelaient quelque chose, avec des chefs décorateurs qu'il connaissait. J'ai bien préparé

cela, Rick Carter m'a briefé, il m'a coaché pour l'entretien et m'a dit que je devais m'habiller en Parisienne. Ayant lu le scénario, je me suis mis dans la peau du décorateur, sur conseil de Rick Carter, j'ai cherché des lieux, j'ai fait des photos, j'ai fait un *book* avec toutes mes expériences, mes dessins, mes plans, mes photos : *Road, Movie, GI Joe*, j'ai tous mis cela dans un portfolio. Je suis arrivé face à sa sœur et sa productrice, j'ai montré avec le *book* que je savais aussi bien faire *GI Joe*, avec 200 millions de dollars de budget, que *Road, Movie*, avec un ou deux millions de dollars de budget. Rick Carter avait dit beaucoup de bien de moi, Raphaël, plus Rick cela a beaucoup joué. Après, je me suis dit : « maintenant que je l'ai eu, il fallait que je me débrouille ». J'ai pu rencontrer Woody Allen quarante-cinq minutes dans son bureau à New York, qui ressemble à celui d'un détective privé des années 1950, on m'a dit qu'au bout de trente minutes, il me demanderait mon prénom, cela n'a pas raté, que je devais me mettre sur la gauche, car il est sourd de l'oreille droite. J'avais apporté des photos de repérages, et il me dit : « Well, it's promising, let's see each other in Cannes. ». À Cannes, entre 120 interviews, il m'a consacré vingt minutes, et après nous avons préparé plein de choses trois semaines avant dans le début du tournage, j'avais prévu des *boards* pour lui expliquer, car on ne s'était pas beaucoup vu, nous sommes partis en repérage, j'avais carte blanche, c'est bien, mais cela fout la trouille, quand on est assistante, on se planque derrière le chef décorateur, on est responsable d'une autre manière, quand on est chef décorateur, on assume tout, les problèmes et les succès.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que tu as pu l'influencer ?

**Anne SEIBEL** : Woody Allen était assez ouvert sur *Midnight in Paris*, Antonin Depardieu, notre repéreur, m'a parlé du musée des arts forains, dans le scénario, il y avait beaucoup d'appartements des années 1920 avec des fêtes, c'est difficile de trouver des appartements à réaménager à moindre coût. En voyant ce lieu, j'ai cherché à le convaincre d'y filmer, j'ai demandé au propriétaire du lieu de faire marcher les manèges et automates, Woody Allen a adoré les lieux, il a changé le scénario pour y filmer la fête de Fitzgerald, et sur *To Rome With Love*, il m'a dit qu'il changerait le scénario si je trouvais quelque chose d'intéressant. Sur les trois films que nous avons faits ensemble, il m'a laissé trouver des lieux. Pour *Magic in the Moonlight*, la scène la plus romantique du film, et qui a donné l'affiche, est une scène qui se déroule à l'observatoire de Nice. Nous avons réussi à tourner dans des lieux qui n'avaient pas été encore utilisés, il m'a laissé trouver des idées de lieux. Quand j'ai fait le premier film de Woody Allen, le directeur de la photographie, Darius Khondji, qui ne savait pas du tout qui j'étais, s'étonnait auprès du producteur que l'on donne les décors d'un film de Woody Allen à une personne inconnue. Or, j'ai besoin pour travailler, d'avoir une histoire forte esthétiquement et amicalement avec le directeur de la photographie, je lui ai donc écrit un mail pour déjeuner avec lui pour mieux se connaître et le « séduire », à la fin du repas il m'a dit qu'il avait hâte de travailler avec moi, et il m'a plusieurs fois recommandé pour certains films après.

**Damien PACCELLIERI** : Oscar.

**Anne SEIBEL** : En plus, pour un premier film, pratiquement ! Je ne m'y attendais pas, ce qui était génial, c'est que j'y suis allée avec Rick Carter, mon mentor, mais aussi, Stuart Grey, qui avait fait *Harry Potter*, et Dante Ferretti, et le décorateur de *The Artist*, c'est une expérience inoubliable, cela fait du bien de sentir que l'on fait partie des cinq meilleurs de l'année, au moment où l'on annonce les personnes sélectionnées.



**Damien PACCELLIERI** : La FEMIS.

Anne SEIBEL : C'est la meilleure école du monde, je le pense vraiment. Un grand honneur que Marc Nicolas m'ait demandé de diriger le département décor. Comme Rick, et beaucoup de décorateurs m'ont transmis beaucoup de choses, je me suis dit que je devais faire la même chose et le mieux possible. Je voulais donner une boîte à outils complète aux élèves : nous avons remanié les programmes, réintroduit le dessin à la main, nous avons introduit les nouvelles technologies de représentation, les a ouvert à l'étranger, nous les avons initiés au story-board et à plein de disciplines, car il est difficile d'exprimer sa créativité avec des budgets de plus en plus réduits.

**Damien PACCELLIERI** : Bourdon.

Anne SEIBEL : J'ai un ami directeur de la photographie, avec qui j'ai fait un pari : je dois mettre un bourdon dans chaque film que je fais, et à chaque fois, il doit me payer un repas. Cela fait plusieurs années que dans mes films, il y a un bourdon. Dans *Marie-Antoinette*, il est en or sur les moulures, dans *Around the World*, sur un mur de 13 mètres, Jackie Chan saute juste devant, avec marqué Jean-Philippe Bourdon, il a eu droit à une agence de voyages, une marque de confiture, dans *Befikre*, il est une marque de bière.

**Damien PACCELLIERI** : *Befikre*.

**Anne SEIBEL** : Avant le numérique, nous étions un trio : le réalisateur, le directeur de la photographie, et le chef décorateur, maintenant, il y a toujours un fond vert et des effets numériques qui se généralisent sur les films que je fais. Il y a donc une quatrième personne, très importante qui regarde sur ce qui va être fait en image numérique et qui contrôle tout en post-production, sur *Gl Joe*, ils ne l'ont pas fait, on voit bien que l'on est à Prague, et pas à Paris. Il y a deux familles qui travaillent avec moi : les assistants qui gèrent tout ce qui est dessins et constructions, les ensembliers qui sont une sorte de décorateur d'intérieur et les staffeurs, ils font du plâtre, de la résine, des moulures, sur *Marie-Antoinette*, ils ont fait des kilomètres de moulures, puis, il y a les illustrateurs, les graphistes, les assistants-régisseurs d'extérieur, qui font les courses, et enfin, les ripeurs : ils passent de décor en décor, bougent tout ce que les autres achètent, c'est un métier très méticuleux il faut être très rapide.

**Damien PACCELLIERI** : Il est vrai que dans la décoration d'un film, on ne se rend pas compte du champ de compétence dont nous avons besoin.

**Anne SEIBEL** : Il y a une personne très douée dans mon équipe qui est la graphiste, car tout devient de plus en plus compliqué avec les droits à l'image, on refait des étiquettes de vin, de bière, c'est quelqu'un qui est toujours dans l'ombre et qui est pourtant important dans notre équipe, qui fait un travail formidable.

**Damien PACCELLIERI** : Merci à Anne, et à toute son équipe pour votre travail.

ACTES 18

RENCONTRES PROFESSIONNELLES  
ART ET TECHNIQUE  
LA FRENCH TOUCH DANS LE  
MONDE

ÉCHANGES ÉCONOMIQUES,  
APPORTS TECHNIQUES ET  
INFLUENCES ARTISTIQUES

COLLOQUE  
PARIS

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE  
18<sup>È</sup> ÉDITION  
2018

# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

395. LES INTERVENANTS

396. INTRODUCTION PAR ANNE BOURGEOIS ET AURÉLIE GROS

398. TABLE RONDE 1

« LES FONDATEURS ET LES BÂTISSEURS DE LA VITALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE DU MODÈLE FRANÇAIS »  
MODÉRATEURS : ANNE BOURGEOIS ET DAMIEN PACCELLIERI

414. TABLE RONDE 2

« LES ÉCLAIREURS ET LES AMBASSADEURS DE LA FRENCH TOUCH DANS LE MONDE »  
MODÉRATEURS : ANNE BOURGEOIS ET DAMIEN PACCELLIERI

422. TABLE RONDE 3

« LES MAGICIENS ET LES ORFÈVRES DES FILMS MONDIAUX — TROIS RETOURS D'EXPÉRIENCES »  
MODÉRATEURS : ANNE BOURGEOIS ET DAMIEN PACCELLIERI

448. TABLE RONDE 4

« LES INVENTEURS FRANÇAIS AU CŒUR DE L'INNOVATION MONDIALE »  
MODÉRATEURS : ANNE BOURGEOIS ET DAMIEN PACCELLIERI

456. MASTERCLASS AVEC JEAN-PAUL MUGEL, INGÉNIEUR DU SON

MODÉRATEUR : ANNE BOURGEOIS

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

ANNE SEIBEL (CHEF DÉCORATRICE)

AURÉLIE GROS (VICE-PRÉSIDENTE DE LA COMMISSION DES AFFAIRES EUROPÉENNES & INTERNATIONALES DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE)

LOÏC WONG (DIRECTEUR DES AFFAIRES EUROPÉENNES ET INTERNATIONALES, CNC)

JÉRÔME PAILLARD (DIRECTEUR DÉLÉGUÉ DU MARCHÉ DU FILM, FESTIVAL DE CANNES)

JEAN-BAPTISTE BABIN (CEO BACK UP FILMS)

AUDE HESBERT (DIRECTRICE DU SERVICE DES FESTIVALS, UNIFRANCE)

JEAN-BAPTISTE SOUCHIER (DIRECTEUR GÉNÉRAL DE COFILOISIRS)

VALÉRIE LÉPINE-KARNIK (DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE, FILM France)

NATHALIE COSTE-CERDAN (DIRECTRICE DE LA FÉMIS)

MOÏRA MARGUIN (RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT ANIMATION, GOBELINS)

SOPHIE DULAC (PRÉSIDENTE DU CHAMPS-ÉLYSÉES FILM FESTIVAL)

GABRIEL YARED (COMPOSITEUR)

OLIVIER MEGATON (RÉALISATEUR)

RAPHAËL BENOLIEL (PRODUCTEUR – FIRSTSTEP)

ANTONIN DEPARDIEU (DIRECTEUR DE PRODUCTION/REPÉREUR)

JEAN MIZRAHI (PRÉSIDENT D'YMAGIS GROUP/ÉCLAIR)

PIERRE ZANDROWICZ (PRODUCTEUR ET RÉALISATEUR, ATLAS V)

NICOLAS BONNELL (HEAD OF PRODUCTION, BUF COMPAGNIE)

JEAN-PAUL MUGEL (INGÉNIEUR DU SON)

# INTRODUCTION

Par Anne Bourgeois, déléguée générale de L'industrie du rêve et Aurélie Gros, vice-présidente de la Commission des affaires Européennes et International de la Région Île-De-France

**Anne BOURGEOIS :** C'est sur cette musique magnifique de Gabriel YARED, qui va bientôt nous rejoindre sur scène, que j'ai le plaisir d'accueillir à nos côtés Aurélie GROS, un soutien indéfectible à l'Industrie du Rêve. Elle est à la fois vice-présidente culture du département de l'Essonne, vice-présidente de la Commission des Affaires Européennes et Internationales de la région Île-de-France, en charge de la francophonie et Présidente du mouvement citoyen La France Vraiment. Je vous prie de la saluer. Elle va nous dire quelques mots sur sa vision de la French Touch.

**Aurélie GROS :** Merci beaucoup chère Anne ! Bonjour à toutes et à tous, je suis ravie d'être ici parmi vous aujourd'hui pour célébrer l'excellence française, cette French Touch, qui est chère à Anne BOURGEOIS et Emmanuel SCHLUMBERGER. Je souhaite d'abord vous remercier tous les deux, de cette invitation. C'était un plaisir d'échanger sur ce qui fait rayonner notre pays, l'excellence du cinéma français que vous célébrez par ce magnifique festival qu'est l'Industrie du Rêve. Cette œuvre collective qu'est le cinéma français, on le doit à tous ces professionnels au quotidien, qui font rayonner notre cinéma sur tous les continents. J'ai la création artistique et la culture chevillé au cœur, je suis ce que l'on appelle une élue de terrain, c'est une expression un peu galvaudée, mais cela ne veut pas dire que l'on ne s'intéresse qu'aux sujets du quotidien des Franciliens, ou que les Franciliens ne s'intéressent pas à vos actions au quotidien, bien au contraire. Dans le territoire de l'Île-de-France, se préparent les talents de demain, ceux qui vont vous épauler au quotidien. Il faut que nous maintenions vivaces toutes vos filières et l'attractivité de notre pays pour les tournages, mais aussi l'excellence des formations, ainsi que notre système de production, qui nous permet de préserver votre écosystème, qui fait notre spécificité. Vous le savez, la région Île-de-France est numéro un en Europe pour la filière image, et je pense que les collectivités territoriales doivent se rendre compte que la filière cinéma est l'une de celle qui fait le plus vivre notre territoire. J'ai un deuxième message, je suis vice-présidente de l'Essonne en charge de la culture, et vice-présidente de la Commission des Affaires européennes et Internationales de la Région en Île-de-France, en charge de la francophonie. Au niveau de la Région, nous avons augmenté le budget de la culture de 12 %, en Essonne de 3 %, et dans les contraintes actuelles des collectivités territoriales, c'est un excellent signe. Je pense que l'on peut saluer en tout cas la reconnaissance que peuvent avoir nos collectivités pour le cinéma, et la culture en général. Il faut qu'aujourd'hui les élus reconnaissent la culture comme bien d'intérêt général, donc avec mon mouvement citoyen, La France Vraiment, nous nous battons et nous avons déposé un appel au président de la République sur la culture et la création, et notamment le mécénat populaire et citoyen. Le cinéma connaît bien les fonds publics-privés qui se mélangent, il est précurseur dans ce domaine, il faudrait l'étendre à tout notre secteur culturel, ce sont mes trois engagements sur la culture. Je voudrais adresser un message personnel à mes deux amis qui se battent au quotidien pour faire vivre le

cinéma, car c'est votre passion, et un festival comme le vôtre, au nom magnifique doit perdurer et en tant que conseillère régionale Île-de-France, je me battraï pour que cela continue et que l'on puisse continuer à travailler ensemble. En tant qu'élue de l'Essonne, j'apporterai mon soutien pour que l'on bâtisse un projet cohérent, car mettre en valeur les métiers du cinéma, c'est essentiel pour la région Ile-de-France et la culture. Vous avez raison de vous battre et j'aimerais bien qu'on les applaudisse. Bravo, Anne, car c'est l'engagement des citoyens comme toi qui font vivre l'Île-de-France et vivre notre pays aujourd'hui.

**Anne BOURGEOIS :** Aurélie, je te remercie beaucoup de ce message sincère. Quand elle dit les choses, elle le fait, elle nous a en effet énormément soutenu dans des moments difficiles, notamment pour l'attribution de subventions pour des événements comme le nôtre. Sur le mécénat citoyen, je pense que les festivals sont à même de trouver des financements de ce côté-là. Quant à nous, nous allons continuer le combat et développer l'Industrie du Rêve et de creuser cette question-là de la French Touch, qui n'était pas très à la mode il y a deux ans, mais il faut croire que les Français ont fini de se tirer des balles dans le pied. Ce qui est important, c'est de valoriser notre excellence et notre nouvelle génération, qui est formidable et qui développe tellement de technologie, avec un sens artistique très développé, donc merci beaucoup, Aurélie, pour ce message.

# TABLE RONDE 1 — LES FONDATEURS ET LES BÂTISSEURS DE LA VITALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE DU MODÈLE FRANÇAIS

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain et **Anne BOURGEOIS**, déléguée générale de L'industrie du rêve.

## INTERVENANTS

**Loïc WONG**, directeur des affaires européennes et internationales, CNC, **Jérôme PAILLARD**, directeur délégué du marché du film, Festival de Cannes, **Jean-Baptiste BABIN**, CEO BACK UP FILMS, **Aude HESBERT**, directrice du service des festivals, UNIFRANCE, **Jean-Baptiste SOUCHIER**, directeur général de Cofiloisirs.

**Anne BOURGEOIS** : Bonjour, nous sommes ravis de vous accueillir pour cette journée qui va s'annoncer très studieuse, car nous allons commencer par une présentation de la French Touch, puis nous débiterons par deux tables rondes, il y aura une coupure de deux heures avant de reprendre avec deux autres tables rondes et la master class de Jean-Paul MUGEL, et la projection de *The Sorcerer*. L'Industrie du Rêve fait partie d'un conglomérat qui s'appelle le PITS, nous venons juste après le Salon des Tournages. Comme vous avez pu le remarquer, nous avons depuis 5 ans initié un cycle autour des pays invités. Or, cette année nous avons décidé de consacrer cette journée entièrement à la French Touch dans le monde. En quelques mots, le pays invité cette année par le PITS est les États-Unis. Si nous avons choisi de parler de la French Touch, c'est parce que nous avons en effet des talents qui s'exportent à l'international, et notamment la collaboration était évidente avec les États-Unis, même si l'Asie, l'Inde compris, nous sollicitent de plus en plus. Il n'est pas évident de définir la French Touch, nous avons essayé de le faire, je vais vous donner quelques définitions : en réfléchissant, c'est tout à la fois notre histoire centenaire, nous avons créé le cinéma en France, il ne faudrait pas l'oublier, nous n'avons pas cessé d'être la terre nourricière du cinéma depuis 1895. Nous avons un rôle unique dans le monde avec notre créativité, mêlée à notre technicité, nous pouvons remarquer que notre cinéma est un acteur majeur dans le rayonnement culturel de la France, et que cela fait partie de son identité, en effet, lorsque l'on parle au spectateur étranger, à l'acteur hollywoodien ou au réalisateur du monde entier, la France est synonyme de caractéristique positive et qualitative, on parle beaucoup de Méliès, de la Nouvelle Vague, Truffaut et Godard sont encore nos ambassadeurs, mais aussi la nouvelle

génération de réalisateurs et de réalisatrices portés par des producteurs comme Charles Gillibert, Carole Scotta, qui n'hésitent pas à lancer des coproductions avec les États-Unis, notamment. Je dirais que la French Touch est notre rapport très singulier avec nos créateurs : nous avons un modèle de soutien unique à la création fondé sur la croyance en la vertu d'une politique publique ambitieuse, incarnée par le CNC, sans lui, rien ne serait possible. Pourquoi ? Tout à la fois, car cela incarne notre culture, c'est un modèle de mutualisation et c'est aussi un organisme qui permet de ne pas se soumettre aux seules lois du marché, contrairement à d'autres pays où le marché dicte beaucoup la création. Nous sommes le 1er producteur du continent européen et la 2e cinématographie la plus récompensée dans le monde. La French, c'est aussi des écoles parmi les meilleures du monde : La FEMIS, Les Gobelins, qui seront présents à la deuxième table ronde, des savoir-faire, des innovations entrepreneuriales, technologiques, commerciales dans l'animation, le jeu vidéo ou la réalité virtuelle et augmentée. C'est aussi une vision du monde qui combine réussite économique avec exigence artistique, l'idée que le cinéma est un art, mais aussi une industrie, c'est enfin l'excellence de nos talents qui s'exportent aux quatre coins du monde et qui attire les cinématographies étrangères sur notre territoire pour les tournages. Nous avons une excellence, du savoir-faire, des hommes, des femmes, des institutions, des entreprises, 150 000 personnes qui fabriquent le cinéma quotidiennement, et cela constitue un atout majeur artistiquement et économiquement. Nous sommes une vigie pour le cinéma mondial que nous irriguons, en effet 90 % des films d'auteurs étrangers ont une coproduction avec la France. Je définirai la French Touch qui sera aussi définie toute la journée par nos intervenants, par une citation de Pedro Almodovar : « La France est le seul pays d'Europe inspiré par une véritable volonté politique d'aider le secteur cinématographique, sans pour autant l'inféoder au pouvoir en place, elle a su créer un système personnel, solvable et original, le résultat de cette volonté est net : l'industrie française du cinéma est la plus prospère d'Europe, la seule à ne pas être menacée par l'incertitude, à ne pas douter. Au bout du compte, tous les pays regardent la France comme une espèce de rêve improbable, et pourtant, je voudrais applaudir l'intérêt que le système français porte aux cinéastes réputés difficiles en provenance d'autres cultures. » Quoi de mieux qu'un réalisateur étranger tel qu'Almodovar pour parler de la French Touch. Avant d'être une journée, « Le cinéma — La FRENCH TOUCH », est un livre que nous avons écrit et conçu avec Damien sous l'égide du CNC, qui fait le portrait de 50 personnes, institutions et entreprises qui font notre excellence dans le monde.

**Damien PACCELLIERI :** Quand nous avons eu l'idée du livre nous nous sommes rendu compte que, nous, les Français, nous correspondions vraiment à la phrase de Talleyrand : « Quand on se regarde, on s'inquiète et quand on se compare, on se rassure ». Nous sommes très critiques sur nous-mêmes, et en même temps, nous avons du génie, nous sommes audacieux. Sur le cinéma, on broie du noir, alors que l'on devrait être fier de tout ce que nous avons : industries, talents, cinématographie. On s'est rendu compte que l'on ne valorisait pas assez nos compétences, notre savoir-faire et nous avons pensé qu'il était très important de le faire. Il y a un cinéma « Made by France » qui irrigue le monde, nous soutenons énormément les cinématographies étrangères, il y a dans notre cinéma une force, un souffle, et souvent ce point-là est trop minimisé vis-à-vis d'autres pays comme les États-Unis. Nous allons pouvoir débiter avec quelques chiffres qui ont marqué l'année 2017, au niveau de l'industrie cinématographique, ces chiffres sont issus d'UniFrance : nous sommes en très forte progression à l'international par rapport à 2016, à plus de 80 millions d'entrées pour 468 millions d'euros de recettes à l'étranger, donc on se rend compte que l'année 2017 est une année de reprise pour le cinéma



français ; nous avons fait plus d'entrées dans le monde qu'en France pour la 4e fois en six ans. Nous avons sept films français qui rassemblent 1 million de spectateurs à l'étranger, 76 films français qui réunissent plus de 100 000 spectateurs à l'étranger, et petite nouveauté, c'est que la Chine est devenue le nouveau territoire en nombre de spectateurs pour les films français devant les États-Unis et la Russie. L'Asie est donc un territoire à prendre en considération de manières plus intensives, en première place, c'est *Valérian* de Luc Besson qui a fait 30 millions d'entrées et 170 millions de recettes, en deuxième place, *Demain Tout Commence* avec 4,8 millions d'entrées et recettes cumulées 33,8 millions d'euros, ensuite *Overdrive*, *Les As de la Jungle*, *ELLE*, *Miss Sloane*, *Raid Dingue*, *Santa et Compagnie* et *Radin*. On se rend compte que le fantastique, la science-fiction et l'horreur sont très importants dans nos recettes internationales, cela peut donner l'idée à des producteurs de produire des films qui auraient tous les atouts pour réussir à l'international. La France pourrait développer le nombre de films de genre ; l'animation en est une part très importante : 18,4 %, il y a une universalité qui fait que cela touche beaucoup de gens. La Chine fait 13 millions d'entrées sur les films français, cela représente +816 %, les États-Unis et le Canada font 10 millions, donc +80 %, une très bonne performance, la Russie un peu plus de 6 millions d'entrées, donc plus de 306 % ce qui est énorme aussi, le Mexique +121 %, et l'Allemagne +43 %. L'évolution du nombre d'entrées des films en langue française sur les cinq dernières années, nous avons eu une année exceptionnelle en 2015, une baisse en 2016 et une reprise en 2017, il y a une progression constante depuis 2013 du nombre de films exploités à l'international. C'était un petit état des lieux du marché du cinéma français à l'international en 2017. Nous allons commencer par la première table ronde, je propose aux différents invités de venir, je vais vous les présenter, nous avons donc Loïc, directeur des affaires européennes et internationales du CNC, Aude HESBERT, directrice du service des festivals d'UniFrance, Jérôme PAILLARD, directeur du Marché du Film du Festival de Cannes, Jean-Baptiste SOUCHIER, directeur général de Cofiloisirs et Jean-Baptiste BABIN, directeur de BackUp Films. Ce que nous avons voulu faire sur la Table ronde, « Bâtisseurs et fondateurs de la vitalité du modèle français » est de prendre ce que nous avons fait autour du livre *la French Touch*, nous allons essayer d'éditorialiser l'ensemble des portraits selon des éléments qui nous paraissaient communs. Nous avons ici des institutions et des entreprises qui sont le ciment de notre industrie cinématographique française, dont le CNC, UniFrance, le Marché du Film, la production avec BackUp et Cofiloisirs pour le service au financement des films. Nous voulions montrer que la France a des institutions et des entreprises fortes, sur lesquelles on peut s'appuyer pour avoir une cinématographie tournée vers l'international.

**Anne BOURGEOIS :** Nous allons commencer par le directeur des affaires européennes et internationales du CNC, je propose que l'on vous pose la première question : qu'est-ce qui fait que le CNC est si unique dans le monde ?

**Loïc WONG :** Bonjour à tous, merci de nous accueillir ce matin, j'ai pris ses fonctions il y a un peu plus de trois mois, après une longue expérience à l'étranger en tant qu'attaché audiovisuel à Hong-Kong, à Taïwan et en Asie du Sud-Est. Qu'est-ce qui fait que le CNC est si unique dans le monde ? Je crois d'abord que c'est parce que c'est la première institution de ce genre au sortir de la guerre, au moment où l'industrie française est menacée, et qu'elle faisait face à une menace importante de développement et de croissance du cinéma américain sur le territoire. La particularité de cette action à ce moment-là, est de créer une entité spécifique et de véritablement dresser le tableau de ce que peut

être un écosystème où il y a une indépendance de l'industrie cinématographique, ce qui n'était pas le cas d'avant la guerre et dans les autres pays. La spécificité incroyable du CNC est d'avoir créé un écosystème très complet, nous avons un système de taxe parafiscale particulier, nous avons un système d'autorisation et de déduction fiscale spécifique, nous redistribuons vers la totalité des activités du secteur, nous taxons les entrées, les fournisseurs d'accès, alors que nos concurrents ou homologues étrangers choisissent les quotas. Le budget du CNC a été conséquent depuis très longtemps, et permet une implication complète. Cela veut dire qu'en termes de coproduction internationale, notre système est très développé et permet de nous mettre au centre de la cinématographie mondiale. Nous sommes au cœur de la création internationale. Nous avons un certain nombre de chiffres : d'abord c'est le fait que le public français aime ce cinéma du monde, sur les 700 sorties de films en France en 2017, le tiers est français, le tiers est américain et le dernier tiers sont des sorties de films internationaux. Depuis plus de 70 ans, la France a signé plus de 57 accords de coproductions cinématographiques, sans compter les nouveaux accords de coproductions audiovisuelles, sur l'année 2016, il y a eu 124 coproductions parmi les films agréés par le CNC. Une grande partie de notre production nationale a une partie internationale dans son fonctionnement, que ce soit sur des coproductions financières ou artistiques. Aujourd'hui, le CNC, sur la coproduction internationale, est mobilisé sur trois types de dispositifs qui sont gérés par la direction des affaires européennes et internationales. D'abord, il y a l'Aide au cinéma du monde qui date de 2012, elle permet de produire un nombre conséquent de films, 384 depuis sa mise en œuvre, et nous déployons pour cela plus de 5 millions d'euros en partenariat avec les instituts françaises pour encourager, accompagner et financer les meilleurs films internationaux. Il y a le dispositif Eurimages, dans lequel nous déployons 4,5 millions d'euros par an, c'est un dispositif de coproduction européenne intégré au Conseil de l'Europe, par lequel nous arrivons à réinjecter quasiment chaque année les 4,5 millions d'euros dans la production française, car au travers de quelques commissions par an, nous allons défendre des projets français pour faire en sorte que cette contribution française nous profite totalement. Le troisième dispositif est l'ensemble des fonds de coproductions et des fonds de développement bilatéraux, nous déployons 3,5 millions d'euros par an. Au-delà de l'investissement public du CNC, il y a l'investissement privé des sociétés françaises, des investissements encouragés par les traités de coproductions : 15 millions d'euros annuels d'investissement des chaînes de télé française dans les coproductions internationales. 20 millions d'euros de l'écosystème cinématographique producteurs, exportateurs qui eux aussi, investissent l'argent privé français dans ces coproductions, et 2 millions d'euros des SOFICAS. Le succès est important, rien qu'au Festival de Cannes, nous avons 25 coproductions dans les différentes sélections officielles.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que le CNC est un modèle pour d'autres pays ?

**Loïc WONG** : Évidemment, le système du CNC est un modèle, mais aucun pays n'a réussi à le mettre en place complètement, car nous sommes déployés sur tous les secteurs. Quand nous présentons le système, le CNC apporte cette expertise sur les politiques publiques en faveur du cinéma dans le monde. Nous sommes sollicités en permanence par nos partenaires pour expliquer notre système fiscal, notre système de redistribution et on peut évidemment constater que beaucoup de pays s'en inspirent. La réalité c'est qu'en termes de politiques publiques et de rayonnement international pour le cinéma, nous pouvons, de mon point de vue, compter deux autres activités de rayonnement originales et qui

ont du succès : une politique de rayonnement américain très capitaliste et fondée sur la force des studios, la Corée du Sud qui a déployé un système extrêmement performant, fondé sur une action publique très forte commencée par des quotas et de soutiens locaux très forts. L'industrie cinématographique coréenne est organisée et représente ses intérêts auprès du gouvernement, ce qui est un point commun avec nous. La particularité qu'ils ont est qu'ils sont capables de faire des investissements privés très importants dans le développement de l'industrie cinématographique, dans leur zone d'influence, ils ont des groupes de médias soutenus par des conglomérats industriels. Dans le reste des autres pays, en général, ils choisissent un dispositif inspiré de la France et ils le mettent en place avec différents succès.

**Damien PACCELLIERI** : Quelle serait notre zone d'influence ? Les pays francophones ?

**Loïc WONG** : Oui, c'est très important, nous avons un avantage à essayer d'agir et de développer le cinéma et son industrie en Afrique francophone, nous le faisons, et j'ai pu voir là-bas des investissements français qui vont permettre la consommation de cinéma en Afrique francophone. Le développent d'une industrie de production locale qui aura accès à des salles, et qui pourra s'adresser à son propre public. Du côté public, nous avons créé un fonds pour la création francophone lancée à Yaoundé, aux Trophées Francophones du Cinéma et qui s'adresse à la jeune production audiovisuelle africaine. Imposons la présence d'un producteur français pour être éligibles à ces aides. Nous avons complètement une sphère d'intérêt et de voisinage qui est très forte en là-bas.

**Damien PACCELLIERI** : Comment définiriez-vous la French Touch ?

**Loïc WONG** : Après toute cette expérience en Asie, ce qui me frappe, c'est cette implication forte de l'état, c'est ce qui impressionne nos partenaires étrangers le plus souvent. C'est la présence dans la totalité des segments de notre industrie et cette relation de confiance, il y a énormément de concertations, de discussions et c'est cela la particularité française selon moi.

**Anne BOURGEOIS** : Merci Loïc, pour ce témoignage, nous allons désormais passer à UniFrance, représenté par Aude HESBERT, je vous propose qu'on projette deux extraits sur l'organisation et que nous posions ensuite poser nos questions à Aude.

BANDE-ANNONCE

**Anne BOURGEOIS** : Nous pouvons voir, en effet, que vous voyagez beaucoup. Quand on voit 200 festivals, on se dit que vous êtes partout, peut-être que vous pouvez expliquer de ce que vous faites au sein d'UniFrance, et notamment, comment vous faites progresser la cinématographie française dans le monde.

**Aude HESBERT** : Merci à tous de m'accueillir, c'est intéressant de voir les images, cela permet d'incarner les chiffres que vous avez évoqués précédemment sur le cinéma français dans le monde. Il y a une extrême diversité entre les comédies, les films d'action et le cinéma d'auteur. UniFrance a été créé en 1949 pour résister à l'invasion américaine, qui se profilait après une absence pendant l'occupation.

UniFrance a fêté ses 65 ans il n'y a pas longtemps, c'est une institution unique au monde, il n'y a pas d'équivalent au niveau budgétaire, c'est aussi le reflet de la production française. UniFrance est financé à la fois par le CNC et le ministère Affaires étrangères, nos adhérents sont les exportateurs, les producteurs et les artistes et la nécessité de se tourner vers des financements privés. Cela nous permet de dérouler plusieurs actions : de veille, d'analyse des marchés mondiaux pour adapter nos actions en conséquence, il y a un soutien à l'export avec une présence sur tous les marchés les plus importants du monde, que ce soit l'AFM, Cannes, Berlin, et puis une aide aux distributeurs étrangers, qui peut aller de 1000 à 40 000 euros, pour aider les plans de communication des distributeurs. Nous soutenons près de 200 festivals, nous faisons voyager plus de 300 artistes tous les ans. Dans un contexte qui est celui de contraintes budgétaires, nous essayons d'optimiser tous les déplacements des artistes, d'accompagner les distributeurs locaux pour faire rayonner les films français, trouver toute une stratégie de marketing et de communication, pour faire de la visibilité aux talents et aux films qui se déplacent. Mais c'est un marché réduit, c'est un combat de tous les jours, nous avons aux États-Unis, 60 films distribués par an, ce qui représente 2 % du marché américain, c'est un travail de fourmi, l'enjeu actuel est le numérique, il y a tellement d'endroits où l'on parle de public « empêché », car il y a tellement d'endroits où il n'y a plus de salles de cinéma et pas de distributeurs. L'enjeu est de travailler avec les nouvelles plateformes qui émergent, c'est pour cela que l'on a créé, il y a quelques années, My French Film Festival, dont on vient de lancer la 8e édition, qui est un véritable succès, et qui est unique au monde, c'est dix longs-métrages, dix courts-métrages, nous couvrons 200 territoires dans le monde, et plus de 50 plateformes numériques.

**Damien PACCELLIERI** : Comment participe-t-on à My French Film Festival pour quelqu'un qui vit dans un territoire à l'étranger ?

**Aude HESBERT** : Il y accède par les plateformes partenaires, soit par la plateforme My French Festival, tous les courts-métrages sont gratuits, les prix pour les longs varient entre 1 et 7 euros, et le public est amené à voter, il y a un jury international, comme Brillante Mendoza, ou Paolo Sorrentino, il y a des conférences de presse lancées dans le monde entier. Nous avons un partenariat avec Facebook, on fait connaître le festival via les réseaux sociaux, les médias partenaires de chaque pays, les plateformes pour que le public connaisse et accède au festival facilement.

**Anne BOURGEOIS** : On parlait des artistes qui vous accompagnent, vous en avez un nombre important qui se déplace dans le monde entier pour présenter leur travail, pouvez-vous nous en dire plus de la nouvelle génération de réalisateurs et réalisatrices, comme Julia Ducourneau et Houda Benyamina ? Joue-t-elle le jeu de la promotion du cinéma français à l'étranger ?

**Aude HESBERT** : Le déplacement d'artiste est un enjeu important, et fait partie d'une réflexion menée sur le renouvellement de l'image du cinéma français, puisque quand Isabelle Giordano est arrivée à UniFrance, nous avons lancé une étude sur l'image du cinéma français, et on s'est rendu compte que le cinéma français était connu dans le monde à travers des personnalités comme Alain Delon, Catherine Deneuve et des personnalités pas très jeunes. Il y avait donc un vrai enjeu du renouvellement des vedettes, de la connaissance du milieu du jeune cinéma français. Nous avons eu la chance d'avoir de grand succès, et Cannes joue un rôle essentiel à ce niveau-là, au service festival, quand on fait le top 10

des réalisateurs qui voyagent le plus dans le monde, ce sont en général des réalisateurs qui ont eu un film à Cannes : à la Quinzaine, un Certain Regard, ou en Compétition. On ne fait pas voyager tout le monde partout de la même manière. Évidemment, en Europe on sait que ce sont les comédies qui marchent le mieux, en Allemagne par exemple, c'est un territoire très stratégique pour nous pour les comédies, les films commerciaux. Un exemple très intéressant est celui du *Goût des Merveilles*, qui en France est passé inaperçu et qui a fait beaucoup plus d'entrées en Allemagne, grâce à une tournée dans une trentaine de villes et de provinces avec l'équipe du film, c'est déterminant dans certains territoires. Dany Boon qui a joué la carte de l'international, quand il se déplace on peut doubler, tripler la fréquentation des salles et cela c'est un travail main dans la main avec les distributeurs. Sur des territoires comme les États-Unis en revanche, le cinéma d'auteur cannois est la carte à jouer avec des campagnes Oscars qui sont très importantes pour nous, car comme vous l'avez vu, Agnès Varda a été retenue dans la section documentaire, nous avons eu de belles campagnes, même si nous n'avons pas été sélectionnés, avec *Divines*, d'Houda Benyamina, qui est un cas d'école, puisque c'est un des premiers films achetés mondialement par Netflix, et qui a fait une belle campagne jusqu'aux Golden Globes, puis comme *Divines* n'a pas été le film retenu pour la France, Netflix a stoppé directement sa campagne, donc c'est intéressant de voir quel est l'enjeu pour un film français quand il est acheté par un distributeur traditionnel ou un distributeur numérique. Nous avons un festival aux États-Unis qui se passe au Lincoln Center à Washington, c'est une vitrine où l'on fait connaître les jeunes réalisateurs, on essaie de diffuser auprès de la presse le visage de cette nouvelle génération de cinéastes français.

**Damien PACCELLIERI** : À quel moment une production fait-elle appel à vous ?

**Aude HESBERT** : Notre travail commence assez tôt, dès qu'un film est terminé on le propose aux sélectionneurs des grands festivals du monde entier, que soit ce sont les producteurs qui nous contactent ou les vendeurs internationaux, ce qui est assez bon signe parce qu'en général, c'est bon d'avoir un vendeur pour travailler sur l'international. Dans le meilleur des cas, ils sont sélectionnés dans les plus grands festivals internationaux, les producteurs et vendeurs, s'ils sont adhérents à Unifrance, peuvent bénéficier d'une aide au voyage, il y a une aide quasi automatique pour les déplacements des films qui ont un distributeur, on prend en charge 70 % du billet business ou éco, si on nous en fait la demande.

**Damien PACCELLIERI** : Comment font les autres pays pour promouvoir leur cinéma ?

**Aude HESBERT** : On est très envié, Hollywood a un impact incomparable, mais en revanche, les jeunes réalisateurs américains nous envient énormément, car ils n'ont pas toutes ces aides à la production et au voyage. D'autres pays ont des systèmes assez forts et équivalents, comme la Belgique et le Canada. Pour des films français qui n'ont pas de distributeurs, nous avons un partenariat avec Téléfilm Canada, on essaie d'aller avec la Belgique et le Canada ensemble sur les marchés et les festivals pour être plus fort. Mais le système français est exceptionnel et unique en termes d'action et de budget.

**Anne BOURGEOIS** : Vous parliez des marchés, donc nous allons passer la parole à Jérôme Paillard, directeur du Marché du Film du Festival de Cannes.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que vous pouvez un peu expliquer ce que fait le Marché du Film ?

**Jérôme PAILLARD** : On ne peut dissocier le Marché du Film du Festival de Cannes, si on parle de la comparaison avec d'autres événements. Ce qui a fait le succès de Cannes justement, c'est cette synergie développée à ce point-là entre un festival et un marché du film. Un marché traditionnel qui a été la base de Cannes, c'est un salon professionnel où d'un côté, il y a des vendeurs, les exportateurs vont proposer des films à des acheteurs qui étaient essentiellement des distributeurs, mais le modèle est en train de changer, car de plus en plus d'acheteurs sont des plateformes VOD. Autour de cette activité de base, nous avons été amenés à élargir tout ce qui concerne les échanges internationaux, il ne s'agit pas que la vente des films, mais ce qui concerne la coproduction et la production en général, par exemple, la découverte de nouveaux lieux de tournage ou de nouveaux dispositifs fiscaux, par rapport à cette table ronde, il est vrai que nous ne sommes pas dédiés à la promotion du cinéma français. On fait très attention à cela, et j'évite de me trouver dans une table ronde qui parle de cinéma français, car il est très important que le festival garde l'image d'un festival qui assure la promotion de l'art cinématographique en général. Par rapport aux autres événements et festivals, la France est souvent un modèle, et c'est difficile de dire ce qui fait que Cannes est le plus gros festival et le plus gros marché du film. Alors il y a cette synergie entre les deux événements, puis il y a des choses très factuelles, comme la ville de Cannes, qui a une caractéristique particulière : grande, bien équipée logistiquement, les infrastructures et limitée par la mer et la montagne, donc sa croissance est limitée, le festival est limité au centre de la ville. Il y a aussi la stabilité politique et de gouvernance qui a permis la qualité de sélection, il y a aussi la qualité de l'accueil, l'innovation. Au fond la taille du festival est immense, en même temps on essaie, nous avons réussi en grande partie à nous adresser à chaque cible de façon à ce que tout le monde trouve sa place, et ce dont il a besoin au milieu de ce gigantisme. Encore autre chose qui n'existe pas dans les autres festivals : le village international en parallèle du marché, et la présence internationale dans des pavillons, comme une espèce d'Exposition Universelle, avec beaucoup de pays qui viennent mettre en avant leur image et leur politique, par rapport au cinéma, mais leurs commissions du film et leurs festivals. Cette année, nous sommes très fiers d'accueillir pour la première fois l'Arabie Saoudite, qui commence à ouvrir des salles de cinéma et qui va nous montrer ses premières productions.

**Anne BOURGEOIS** : Sur l'innovation, vous nous aviez parlé de la réalité virtuelle.

**Jérôme PAILLARD** : C'est difficile d'être en position de leader, car on essaie de nous rattraper sans cesse, donc il faut passer à autre chose. Je ne vais pas dire qu'avec la virtual reality, que l'on est passé à autre chose. Cette année, on avait 85 films en virtual reality, cela pose à nouveau la question : qu'est-ce que le cinéma, qu'est-ce qu'un film ? Il y a de tout en virtual reality, de la fiction, du documentaire, il y a beaucoup d'animation. La 3D a changé la façon de tourner, alors que la virtual reality change la narration et l'approche que l'on a du sujet, on se retrouve dans la situation du spectateur devant : « l'arrivée du train à la Gare de la Ciotat ». On avait une salle de cinéma avec des espaces et du matériel VR. Beaucoup de gens du cinéma n'ont jamais vu de films en virtual reality, on essaie de le rendre accessible. 30 % des gens interrogés par le marché du film ont déclaré vouloir intégrer la virtual reality dans son Business Plan.

**Damien PACCELLIERI** : Quels sont les outils que vous mettez à disposition pour l'ensemble des acteurs sur le marché ? Est-ce qu'il y a une évolution de ses outils avec le numérique ?

**Jérôme PAILLARD** : Oui, bien sûr, il y a deux types d'outils : informatiques, et des programmes de rencontres de networking, sur l'information, nous sommes les leader absolus de ce domaine par rapport à nos concurrents. Quand je suis arrivé en 1995, après avoir été directeur général d'Hérato Film, avec Daniel Toscan du Plantier, Gilles Jacob m'avait confié la mission de développer le marché, à ce moment-là, le côté mercantile était peu valorisé, voire méprisé, c'était le début des industries culturelles de langue. C'était compliqué, car le marché se passait uniquement sur le palais, alors que les entreprises avaient quitté le marché pour s'installer sur la Croisette, il fallait trouver quelque chose à donner aux gens pour les attirer, et ce que l'on pouvait leur donner, c'était l'information qui n'existait pas, puisque les publications ne parlaient que des sociétés qui étaient dans le palais, et que des projections organisées là-bas, donc cela a été le début des outils d'information, donc dès la 1ère année, avec un guide, avec les photos des gens et on publiait des informations sur toutes les projections, même celles que l'on n'organisait pas, très rapidement les gens se sont dit que c'était intéressant d'avoir une documentation centralisée, dès 1997 nous avons fait une base de données sur CD-ROM, puis en 1999, nous avons sorti la base de données en ligne, cela s'est développé, nous avons eu des gros partenaires américains pendant deux ans, qui nous ont permis de dépasser le stade de Cannes, puis nous avons commencé à avoir des problèmes avec l'AFM et Berlin, car ils voyaient d'un mauvais œil que l'unique base de données en ligne s'appelle Cannesmarket.com, donc nous l'avons changé en Cinando, puis nous l'avons offert aux professionnels moyennant un abonnement annuel, aujourd'hui sur Cinando, il y a 60 000 personnes, alors que Cannes, c'est 12 000. Nous avons fait des accords avec les autres marchés, concernant des échanges de données. IMDB pro est plus centré sur l'Amérique, n'est pas tellement sur les contacts et ne vit pas au rythme des marchés. On reçoit des subventions européennes, on est soutenu par la commission média, la première année, nous avons été retoqués, car ils souhaitaient que nous ne nous occupions que des films européens, mais on leur a expliqué que s'il n'y avait que des films européens, les achats n'iront jamais sur notre base de données, car lorsqu'ils achètent un film, ils ne disent pas : « j'achète un film européen, mais j'achète un film ». Cela a été l'une des raisons principales à l'inscription des gens aux marchés, ils avaient vraiment besoin que nous les aidions à trouver l'information, on fait aussi pas mal de publications avec différents partenaires sur l'état actuel du marché, sur les fonds financiers présents à Cannes, le genre de film qu'ils financent. Il y a toute la partie networking, car tout le monde est là, donc il faut arriver à trouver les partenaires ou les contacts utiles, alors c'est beaucoup pour les producteurs, mais on fait cela aussi pour d'autres catégories, nous faisons aussi des programmes thématiques pour que les gens intéressés par la même chose se retrouvent, et on flirte avec la formation : il y a des programmes pour les producteurs moins expérimentés avec l'international, on commence le festival par 3 jours de conférence, matin-après-midi sur les clés de Cannes : le financement, le marketing, le pitch. Cela nous a emmené à faire de la formation en dehors de Cannes, où l'on accompagne des producteurs comme au Brésil, puis on fait cela sur le film de genre depuis 17 ans avec le festival Fantasia de Montréal, nous avons lancé un programme qui s'appelle Frontières, où on sélectionne douze projets, six américains, six européens, on les amène à résidence à Londres pendant quatre jours avec des experts : producteurs, vendeurs, financiers qui viennent travailler avec le réalisateur et le producteur, sur leurs projets et les aider à amener leurs projets à un niveau de totalement packagé. Ensuite, ses projets sont venus à Cannes et ils

ont pu être pitchés, le projet étant devenu mûr. Grave était dans Frontières, mais avant que l'on y soit associé. L'Europe est très privilégiée, les mécanismes qui existent en France et en Europe ont permis de structurer la production, l'idée du producteur créatif est assez française, ce qui fait que les producteurs en Europe jouent complètement leur rôle dans la création du film, en Afrique, en Amérique Latine et en Asie, le producteur est assez secondaire, le réalisateur est souvent son propre producteur, et puis dans des modèles de financement différents : c'est souvent presque tout public ou tout privé, en Argentine, le public peut financer jusqu'à 120 % du film, c'est-à-dire le financement du film, plus le salaire du réalisateur, en Chine, le financement, c'est beaucoup de sponsoring, ce qui veut dire que le réalisateur est très seul, il n'a pas le miroir du producteur tel que nous le concevons. On essaie d'aller un peu partout dans différents aspects d'innovations, on propose d'inscrire des contrats de cinéma, notamment pour les festivals et les sous-titres dans des blocks chains.

**Damien PACCELLIERI** : Quelle est pour vous l'évolution du marché du cinéma avec l'arrivée des nouveaux acteurs ?

**Jérôme PAILLARD** : Mon opinion personnelle est qu'il ne faut pas mélanger les problématiques franco-françaises et les problématiques globales, la problématique Canal+ concerne uniquement la production France, Netflix ou la VOD, c'est une autre évolution, je pense que c'est une folie de faire entrer dans le même moule l'exploitation, que cela soit les gros films américains et les comédies françaises pour lesquels il y a une vraie logique dans la chronologie des médias, pour les autres films cela n'a aucun sens, ils sortent en salle trois jours, puis, on les oublie quand il va pouvoir ressortir en VOD, il sera toujours oublié. Il y a un tas de films de ce genre qui sont à Cannes. Pour beaucoup de films, le salut en salle est l'événementiel, il faut qu'il sorte sur toutes les plateformes, en même temps, il n'aura jamais autant de communication qu'à ce moment-là. Le vrai problème entre Netflix et les réalisateurs et producteurs, c'est que cela ne l'intéresse pas que le film aille en festival, au contraire du réalisateur et du producteur, qui ont envie de faire vivre le film à travers le monde. Pour ce qui est des vendeurs, il est vrai qu'avec l'arrivée de Netflix, on se dit que le producteur traite directement avec eux, en réalité ce n'est pas comme cela que ça se passe, en fait, Netflix parle plutôt avec les vendeurs, ils sont capables de proposer des packages à Netflix qui sont aussi dans une logique de catalogue, donc ce travail éditorial du vendeur Netflix y est sensible. Pour que Netflix sauvegarde les vendeurs, il faut qu'ils y voient leur intérêt. Netflix et Amazon ont envoyé chacun une délégation de 30 personnes sur le marché pour voir les films et rencontrer des gens. Après, il faut parler des vendeurs français, je crois qu'il y a quinze ans quand je suis arrivé à Cannes, on parlait des Anglais comme bons vendeurs, maintenant, c'est Paris qui est la place de la vente internationale, donc c'est quelque chose d'important à soutenir.

**Damien PACCELLIERI** : Merci pour ce témoignage, nous allons vous montrer à présent ce que Cofiloisirs soutient comme films, et ensuite, nous poserons les questions à Jean-Baptiste SOUCHIER.

BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : Merci. Jean-Baptiste, j'ai l'habitude de voir de plus en plus le logo de Cofiloisirs dans les génériques d'excellents films, est-ce que vous pourriez nous résumer l'activité de



Cofiloisirs ?

**Jean-Baptiste SOUCHIER** : Merci de m'avoir invité, il est vrai que l'on est très souvent dans les génériques, car nous sommes un petit maillon d'un grand ensemble, mais l'objectif de cette journée « French Touch », c'est de montrer l'étendu de la gamme des activités qui permet au cinéma français d'exister et rayonner ! Cofiloisirs a été créé au départ il y a 54 ans, pour le financement des salles de cinéma, au début des années 1970, il y a eu ce que l'on appelle la première vague de modernisation des salles de cinéma, qui était la transformation des mono-salles dans les villes en complexe, c'est ce mouvement-là qui a nécessité que le financement de cette activité qui demandait beaucoup de fonds soit accompagné par des établissements de crédit. Cela part de ce constat, à l'époque cela a été lancé par UGC, qui est toujours un de nos actionnaires et deux banques, la Société Générale et Stern. Au début des années 1980, sous la houlette du président de Cofiloisirs et d'OBC a été lancée l'activité principale de Cofiloisirs, le financement de la production cinéma et téléfilms et de la distribution, depuis 35 ans on fait exclusivement du financement de producteurs et de distributeurs ciné et télé, et nous avons redéveloppé depuis deux ans au financement de l'exploitation de salles, modernisation et extension des salles. Pourquoi nous faisons cela et les banques non ? En France, au niveau de la production, cela reste une économie de prototype, une activité très spécialisée, ce sont des montants qui ne sont pas astronomiques, les banques classiques ne sont pas outillées pour ce type de financement. Les banques BNP, etc. financent les mêmes clients que nous, mais sur des critères d'analyse classiques, ils vont regarder vos bilans. Nous ne les regardons pas en priorité, ce qui compte pour nous, c'est le projet, il faut savoir qu'en France 90 % en volume des films français est produit par des PME/TPE, les producteurs indépendants ce ne sont pas la même structure de marché qu'aux États-Unis, avec les majors qui sont énormes et qui font des films avec 200 millions. Toute l'économie du secteur en France est orientée autour de ce qu'on appelle le préfinancement, les producteurs actionnent les différents leviers de financement : Soficas, préachat des chaînes de TV, fonds de soutien, il arrive et dit qu'il a sur le papier réuni le budget pour son film auprès de ses partenaires, qui le paieront une fois le film fini, puisque 80 % du financement est payé à la livraison, donc les producteurs viennent nous voir, car nous sommes suffisamment fous pour le faire confiance, et leur prêter l'argent pour qu'il fasse leur film, et nous serons remboursé un an ou 18 mois plus tard, quand leur partenaire nous paieront directement. Cofiloisirs est un établissement de crédit, donc on prête de l'argent avec un taux d'intérêt, on fait le cash-flow de la production.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce que Cofiloisirs est un modèle unique au monde ?

Jean-Baptiste SOUCHIER : D'une certaine façon oui, c'est une particularité de l'écosystème français, dans le sens que l'existence d'un établissement comme le nôtre est une exception dans le monde. Je pense que parmi les éléments que les autres cinémas nous envient, il y a l'existence d'un établissement dédié au financement du cinéma. Dans les autres pays, il y a des banques qui s'essaient au cinéma, mais qui repartent. Nous nous sommes totalement dédiés, donc il y a une forme de continuité qui dure depuis 40 ans. À tel point que l'on finance des producteurs du monde entier au travers des coproductions, mais depuis 20 ans, nous finançons directement des films de producteurs étrangers qui viennent en France chercher des interlocuteurs capables de les accompagner sur des projets.

**Damien PACCELLIERI** : À quel moment les producteurs viennent vous voir ? Y a-t-il des critères ?

Jean-Baptiste SOUCHIER : On se demande à propos du projet : qui est le producteur, le réalisateur, et le directeur de production, quel est le budget prévu, il y a-t-il eut des dépassements se part ou de celle du réalisateur, et on analyse qui sont les partenaires. Le premier risque que l'on prend, c'est la livraison effective du film. Si le film n'est pas livré, on ne sera jamais remboursé, en France les producteurs prennent des assurances pour assurer les acteurs pour les sinistres, mais il n'y a pas d'assurance pour couvrir la non-livraison d'un film. Dans le monde anglo-saxon, c'est couvert par des garanties de bonnes fins, qui sont des assureurs spécifiques qui assurent la livraison du film aux partenaires dans les délais et les budgets, donc si le film coûte plus cher ce sont eux qui prennent le risque de dépassement, quand cela coûte plus cher, c'est le producteur qui prend en charge le dépassement, mais quand je dis le producteur c'est moi, quand un film coûte plus cher, j'allonge ce qui manque pour finir le film, le risque de dépassement est plus courant que celui de non-livraison. Il y a de plus en plus de films qui partent avec peu ou pas d'imprévus financés, le producteur vient nous voir avec un début de solution pour obtenir une rallonge. Le troisième risque qui est de plus en plus important dans ce métier, malgré le fait qu'il était quasi inexistant il y a deux ans, et c'est pour cela que j'évoquais les partenaires du film, c'est le risque de contrepartie aujourd'hui, il y a une réduction des financements traditionnels, car ils sont liés à des obligations réglementaires corrélées à leur chiffre d'affaires, à un moment où le nombre de films produits commence à être important, les distributeurs font face à une rotation des films en salle d'autant plus rapide, il y a donc un côté beaucoup plus volatile dans la vie d'un film en salle, on se retrouve à chercher différents moyens de financement : les préventes, l'interne, mais qui oblige à des contreparties financières. Nous faisons beaucoup de nos crédits avec un établissement qui s'appelle l'IPSIC, qui garantit une partie des risques que prend l'établissement, et c'est ce mariage entre l'économie de marché et les réglementations mises en place par l'État qui permet de maintenir la vitalité et le renouvellement de la production française. La plupart des personnes en relation avec les réalisateurs et producteurs sont là depuis 15 ans, donc ils ont développé une vraie expertise impersonnelle qui permet de sélectionner les projets. Nous avons une équipe commerciale composée de quatre directeurs de clientèle et trois analystes, ils gèrent leur portefeuille de clients, ici, on lit les scénarios par plaisir, car ce n'est pas un élément d'analyse d'intervention, nous n'avons pas de ligne éditoriale, on fait des films au budget de 800 000 euros, ou 60 millions d'euros, je fais des films d'auteur comme *Holy Motors*, à des films comme *Qu'est-ce Qu'on a Fait au Bon Dieu*?

**Damien PACCELLIERI** : Comment voyez-vous l'arrivée des nouveaux arrivants comme Netflix ?

Jean-Baptiste SOUCHIER : Une des particularités de financement de Netflix, c'est qu'il finance l'intégralité du budget d'un film, mais ils ne mettent pas un kopeck au début de la fabrication du film, donc le producteur sera obligé de faire appel à un établissement de crédit qui acceptera de prendre le risque de fabriquer un film qui sera ensuite livré à Netflix, qui nous paiera sur une période quatre ans, étalée dans le temps. Après, il y a deux sujets : est-ce que l'arrivée de Netflix est une menace, ou une opportunité pour le cinéma ? Quel est l'impact sur le financement du cinéma français ? Comment le modèle éco du financement européen peut coexister avec l'existence des plateformes ? C'est une opportunité de revenus pour les producteurs. Par rapport à la façon de travailler traditionnelle des producteurs français, c'est un changement de modèle économique : un producteur reste propriétaire

de son œuvre, qui prend le risque de dépassement, mais qui a des partenaires qui lui permettent de préfinancer sur le marché national, donc il constitue progressivement un catalogue, un patrimoine. Quand on travaille pour Netflix, il vous paie tout, un beau salaire de producteur, mais là vous fabriquez une œuvre, mais vous n'êtes pas propriétaire, c'est un modèle de production exécutive. Dans quelle mesure le modèle Netflix met en péril, ou pas, les modèles économiques traditionnels existants dans des environnements nationaux. Il y a des modèles intermédiaires : Amazon accepte des sorties salles, même s'il finançait le film pour la plateforme. Comment s'adapter à cela ? Tout simplement en intégrant dans les plans de financement que nous présentent nos clients producteurs, la présence de ces nouvelles contreparties. Netflix aussi, emprunte des milliards grâce à leur capitalisation boursière pour boucler ses années et donc cela pose des questions sur la signature Netflix, parce que si dans trois ans, ils arrêtent de prêter à Netflix, comment assureront-ils le paiement de leurs livraisons ? Au niveau international, nous sommes la première puissance cinématographique d'Europe, il n'y a pas photo, puis nous sommes dans les cinq premiers au niveau mondial, c'est une de celle qui rayonne à l'international, celle où il y a le premier festival du monde, un deal sur trois se fait au moment de Cannes, c'est un endroit qui soutient beaucoup les coproductions : beaucoup de productions d'origines étrangères arrivent à se financer parce qu'il y a une coproduction avec la France à travers différents mécanismes, les accords bilatéraux, l'Aide au cinéma du monde, le fonds sud, l'intelligence du système de financement à s'adapter aux différentes vagues : l'intégration des chaînes de télé dans le système avec la contrepartie d'investir dans la production française tandis, qu'en Italie, en Angleterre, l'avènement des chaînes de télé privées a complètement tué le cinéma. À l'international, le cinéma français arrive à se financer de manière extrêmement domestique, les recours à l'interne sont plus marginaux. Les quotes-parts internes dans le financement d'un film, c'est 85 pour cent. On travaille beaucoup en Angleterre, où les films se financent avec 30-40-60 pour cent du budget porté par des préventes sur la valeur internationale du film. Il y a quelques années, l'excuse était là, que langue française ne s'exporte pas, c'était vrai dans la mesure où l'on produisait du 90 min quand le monde demande du 52 min, et on fabriquait des produits pas destinés à se vendre à l'international, et il y a eu un premier mouvement, il y a sept ou huit ans, où nous nous sommes rendu compte que les séries européennes, notamment nordiques se vendaient très bien à l'interne, qu'Israël qui est beaucoup plus petit que la France, fait beaucoup en export, l'excuse de la langue était un peu facile et que si on produisait un programme à vocation interne... *Les Revenants*, *Braquo*, se vendent bien à l'interne, les Dardenne et Audiard se vendent bien aussi, car ce sont des marques. Nous pouvons faire des projets depuis la France qui paraissent américains, mais moins chers destinés à l'interne, c'est ce qu'a fait Luc Besson, quand il fait *Lucy*, il fait cela pour l'interne, et il fait d'énormes niveaux de ventes, car il y a une vraie qualité de production en France en restant dans le cinéma d'auteur, il y a énormément de réalisateurs étrangers et notamment Anglo-saxons qui ne trouvent plus de financement aux États-Unis, qui viennent chercher des producteurs français capables de financer en Europe des talents internationaux, en capitalisant sur des éléments européens, en allant chercher des ressources que l'Europe offre en France ou en Allemagne, comme le crédit d'impôt, l'aide des Länder en Allemagne. On avait une production très nationale et qui s'ouvre à l'internationale, un peu par contrainte, parce qu'il y a moins de financement en France, le mouvement que nous avons vu la télé qui attire de très bonnes écritures, des réalisateurs de cinéma qui vont vers la télé, alors qu'avant c'était un gros mot, pousse les gens à se dire qu'ils peuvent faire au cinéma un produit plus interne, substantiellement. Depuis la fin des années 1990, on finance les producteurs anglais, le BFI gère de l'argent de la loterie

anglaise, il y a 20 ans la loterie a donné des enveloppes d'argent à des franchises, ils ont fait des appels d'offres et nous allons donner aux producteurs des fonds pour un nombre de films donné, trois franchises ont été retenues et devaient montrer pour déposer leurs appels d'offres qu'ils avaient de l'argent au-delà de la loterie, qu'ils avaient un partenaire financier, bancaire, capable de faire leur cash-flow de production, et nous étions un partenaire d'une des trois franchises retenues The film Consortium, depuis 15 ans, nous finançons des films de producteurs allemands, nous sommes présents en Irlande, en Pologne. Ces producteurs à l'étranger ne rencontrent pas des acteurs tels que nous. En Angleterre, il y a une vieille banque qui a un département cinéma, mais qui investissait de manière très prudente, mais là-bas ce sont des fonds d'investissement qui financent les producteurs, en Allemagne, deux banques ont un département cinéma : DZBank et KommerzBank, et ils demandent aux producteurs des cautions personnelles, alors les producteurs allemands viennent vers nous, car on ne demande pas au producteur de mettre sa maison en garantie. En Angleterre, ce sont des fonds d'investissement, ils font la partie risk-equity : le film n'est pas totalement préfinancé, et il y a un risque sur les ventes pas encore faites, mais que l'on tente de rattraper sur l'international, c'est donc un risque pour le vendeur interne qui n'est pas pris par de la dette, par un risque qui est pris par des gens qui demandent des parts de l'actif : ce sont des investisseurs, mais ce sont quasiment des coproducteurs en contrepartie, ils veulent un rendement de 15 %. La boîte paie chaque trimestre, quand la production construit son budget il y a une ligne « frais financiers », cela, c'est nous. Mon taux varie en fonction des risques, la banque ne prend pas une partie du risque sur l'exploitation, mais nous ne prenons pas de rémunération sur l'exploitation.

**Anne BOURGEOIS** : Merci beaucoup, nous allons passer à un autre Jean-Baptiste qui lui aussi, aime le goût du risque, Jean-Baptiste BABIN de BackUp films, à qui nous poserons les questions après avoir vu des extraits de films soutenus par sa société.

## BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : Un des films, *Brimstone*, est soutenu par Cofiloisirs. Jean-Baptiste Babin, est-ce que vous pouvez faire une brève explication de ce que vous faites ?

**Jean-Baptiste BABIN** : Il y a 15 ans, nous avons monté une boîte qui se voulait spécialiste dans le financement du cinéma et de la télé, un pont entre l'argent et le talent. Nous avons commencé avec un business model de broker de financement, il y avait un constat simple : les producteurs n'allaient plus pouvoir financer leurs films en quatre coups de téléphone sur leur propre territoire, et qu'ils allaient devoir chercher des compléments de financement de plus en plus importants, c'était de la science-fiction pour les producteurs français, pour eux pas besoin d'aller chercher ailleurs, il y avait Canal +, donc nous avons eu quelques mois de solitudes, car on n'avait pas l'attention des producteurs à la mode, donc nous avons commencé avec des projets ultra-indépendants, et la moitié de nos clients étaient étrangers, car ils n'étaient pas aussi gâtés que les producteurs français. On faisait un métier de broker de financement, on représentait des producteurs pour aller soulever des fonds et on prenait des commissions. Nous avons fait plus de la moitié de notre activité avec des films étrangers. Un de nos premiers films est, *Pas de Repos Pour les Braves*, d'Alain Guiraudie, nous avons continué avec *Tropical Malady*, l'idée était de durer, donc de s'inscrire dans un gage de qualité artistique, ou en tout cas,

d'ambition artistique. Au bout de six, sept ans, nous avons fait évoluer ce business model, on approchait pas mal de fonds d'investissement qui investissaient dans des films, dans des conditions et des approches et différentes, on s'est dit que l'on était capable de le faire aussi et nous avons fait évoluer notre business model, en ajoutant à notre cœur de métier historique une facette de gestion d'actifs pour le compte de tiers. Pour parler simplement, nous allons voir des riches avec des problèmes de riches, et on les fait investir dans des films avec l'espoir de faire revenir au bout de quelques années de l'argent aux investisseurs initiaux. Cette activité nous a beaucoup plu et nous avons passé à un rythme de croisière de 50 à 60 films par an, c'était trop, donc on s'est désengagé de certain de nos fonds pour consacrer notre temps à moins de films, mais les faire de manière plus investie. Aujourd'hui, notre cœur de métier est de faire une quinzaine de films par an, ambitieux et dont le centre de gravité dépasse leur territoire domestique, c'est le seul dénominateur commun. Dans notre line-up, c'est d'avoir des films dont le potentiel fondamental commercial et rayonnement culturel sont en dehors de leur territoire en plus de continuer de financer les ventes et les distributions de films ambitieux.

**Anne BOURGEOIS :** Backup, vous avez reçu un Oscar pour *Still Alice*, quelles sont les conséquences ? Est-ce que cela a permis à des réalisateurs confirmés comme De Palma, Ari Folman de venir vers vous ?

**Jean-Baptiste BABIN :** Je ne voudrais pas me vanter. C'est Julianne Moore qui a reçu l'Oscar, c'est donc celui que je peux le moins légitimer personnellement, notre pari était qu'elle allait l'avoir, et c'est une des raisons de notre investissement dans ce film. Avant même le succès du film et le l'Oscar, on travaillait avec des réalisateurs très établis, on se voit comme un producteur particulier à dominante essentiellement financière, on ne développe pas un film, notre business model repose sur le fait que l'on n'en finance pas les films à 100 %, et que nos talents sont les producteurs créatifs qui viennent nous voir, car ils pensent avoir un package satisfaisant à ce stade-là du film, et nous intervient pour catalyser l'argent. Mais l'argent ne peut pas tout acheter dans le cinéma, c'est encore plus vrai, donc c'est aussi réunir l'énergie des gens qui fabriquent le film, mais aussi ceux qui vont le porter vers le public vendeurs internationaux, distributeurs, puisqu'à un moment tout le monde arrive dans le même timing dans une fenêtre pour faire en sorte que le film rencontre le marché de la manière la plus violente possible.

**Damien PACCELLIERI :** Vous avez une particularité vous avez développé votre propre logiciel, Movie Chainer, est-ce que vous pouvez nous en parler ?

**Jean-Baptiste BABIN :** Quand on s'est mis à réfléchir à un nouveau business, nous avons développé un outil de gestion interne, Movie Chainer, c'est une application capable d'être utile quelle que soit sa position dans la chaîne de valeur : producteurs, distributeurs, vendeurs internationaux, le logiciel est breveté et utilisé par 300 clients des agences américaines, nous avons des groupes comme Endemol, MK2, le groupe BackUp, bien entendu, Fintage, le plus grand collecteur de recettes, UTA. Cela fonctionne par abonnement. L'idée est d'avoir un outil dédié aux professionnels de notre industrie, et qui peut professionnaliser les démarches qui peuvent s'avérer fastidieuses.

**Anne BOURGEOIS :** Comment définiriez-vous la French Touch ? Et comment la préserver face à la

révolution en cours avec l'arrivée des nouvelles plateformes numériques ?

**Jean-Baptiste BABIN** : Depuis trois ans, je vends un film sur deux à Netflix. Notre coup de chance sur la série c'est *Les Revenants*, c'est passé en prime time sur Channel Four, en français sous-titré. Notre optique se place dans la logique de continuer. Pour la French Touch, c'est la culture, c'est la spécificité de la culture française, de s'ouvrir à toutes les autres cultures et d'adopter, ou s'appropriier les autres cultures, c'est ce qui fait qu'en France on peut faire *Projet X* et *La Beuze*, comme Truffaut, c'est ce qui fait que l'on peut avoir dans le centre de Paris dix films asiatiques différents. La French Touch, c'est être les antennes déployées sur tout ce qui fait dans le monde, ici à Backup, mais partout, cela ne laisse pas indifférent les autres pays. Les investisseurs étrangers viennent nous voir, car notre discours les touche. Nous avons un rapport direct avec nos investisseurs, tout est géré par Backup. Si vous regardez notre historique de gestion de compte de tiers, on s'est mis très peu de fois à la merci d'un investisseur, nous avons toujours gardé notre indépendance, même vis-à-vis de l'argent. On continue de prendre des risques, nous avons un rapport avec les banques et la rentabilité très brute de décoffrage. Pour moi, la French Touch, c'est d'un point de vue pragmatique, c'est que l'on peut s'appuyer sur un CNC, sur le plus grand festival du monde, sur un organisme dédié à la promotion de nos films, c'est aussi l'audace de pouvoir de sortir de ce système-là, car nous avons envie d'apporter quelque chose de nouveau ce système. Vous parliez tout à l'heure d'Agnès Varda retenue aux Oscars pour la section documentaire, je suis plus fier de *Call Me By Your Name*, qui est un film 100 % américain, produit 100 % en France, c'est cela aussi la French Touch : être là où on ne nous attend pas.

**Damien PACCELLIERI** : C'est une très belle conclusion ! On peut les applaudir !

**Anne BOURGEOIS** : Merci beaucoup pour votre présence et vos témoignages ! Nous allons entamer la deuxième table ronde !

# TABLE RONDE 2 — LES ÉCLAIREURS ET LES AMBASSADEURS DE LA FRENCH TOUCH DANS LE MONDE

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain et **Anne BOURGEOIS**, déléguée générale de L'industrie du rêve.

## INTERVENANTS

**Valérie LÉPINE-KARNIK**, déléguée générale, FILM France, **Natalie COSTE-CERDAN**, directrice de la FÉMIS, **Anne SEIBEL**, chef décoratrice, ADC, **Moira MARGUIN**, responsable du département animation, GOBELINS, **Sophie DULAC**, présidente du CHAMPS-ÉLYSÉES FILM FESTIVAL.

**Damien PACCELLIERI** : Nous avons décidé d'appeler cette table ronde : « LES ÉCLAIREURS ET LES AMBASSADEURS DE LA FRENCH TOUCH DANS LE MONDE », en suivant le livre, car l'ensemble des participants irriguent le cinéma mondial de leur savoir, et de leurs productions de différents éléments. Nous allons commencer par poser la première question de cette table ronde.

**Anne BOURGEOIS** : Nous allons commencer par projeter une bande-annonce qui présente Film France, nous poserons à la directrice générale, Valérie Lépine-Karnik la première question.

## BANDE-ANNONCE

**Damien PACCELLIERI** : Vous avez donc pu voir un panel impressionnant, des lieux de tournages utilisés par des productions étrangères, ou bien des compétences comme les VFX et l'animation.

**Anne BOURGEOIS** : Valérie, aux vues de ces extraits, est-ce que l'on peut dire que la France est bel et bien un pays d'accueil des tournages ?

**Valérie LÉPINE-KARNIK** : Là, vous avez vu *Jacky*, *Idriss Elba*, *Bastille's Day*, des effets spéciaux, *Befikre*, un film indien, le film *Dunkerque*, *Moi Moche et Méchant*, ce qu'il y a de commun avec tous ces éléments, c'est qu'ils ont obtenu le crédit d'impôt international créé en 2009 par le CNC et Bercy, qui a fait ses preuves en attirant des films qui ne seraient absolument jamais venus tourner en France, s'il n'y avait pas eu cet incitatif fiscal. Et puis, il y a eu un bouleversement en 2016 où le dispositif a été rendu plus attractif en passant de 20 % d'incitatifs fiscaux, à 30 %, et là, en deux ans, nous avons

doublé le nombre de projets tournés en France, qu'il s'agisse de films, en prise de vues réelles, d'animation ou de projets de VF, vous avez vu le logo de BUF à la fin de notre présentation. Nous sommes évidemment très heureux d'accueillir tous ces projets.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que l'on peut comparer la structure de FilmFrance avec d'autres organismes de pays limitrophes ou européens ?

**Valérie LÉPINE-KARNIK** : FilmFrance a été créé il y a une vingtaine d'années. Il existe dans d'autres pays des commissions nationales destinées à accueillir des tournages la spécificité française est la chance d'avoir le CNC qui permet à ces agences de promotion d'exister dans des conditions budgétaires intéressantes. Il n'existe pas de CNC équivalent au nôtre dans le monde. FilmFrance est une agence de promotion indépendante, soutenue par le CNC, qui met les moyens pour que cette structure existe. Les outils que nous avons pu développer sont la base des lieux de décors, complètement remaniée cette année, 17 000 décors sur toute la France, gérés et validés par les bureaux d'accueil. L'intérêt d'avoir des gens sur tout le territoire est d'avoir une fine connaissance du territoire et des différents lieux, il y a 40 bureaux locaux. Nous allons être amenés à repenser la notion de bureau d'accueil avec la réforme des territoires. Comment bien connaître ses décors et ses talents, les ressources humaines disponibles, en quoi le bureau d'accueil va pouvoir donner une valeur ajoutée à sa région ? Les professionnels vont avoir un accès plus facile aux informations sur les décors, simplifier aussi pour les propriétaires des lieux de décors. La région PACA accueille une série, *SKY*, diffusée sur SFR avec beaucoup de jours de tournage, la Guadeloupe accueille une série de BBC, *Meurtre au Paradis*, qui remporte un gros succès. Cela est quelque chose qui est fait, grâce aux engagements du CNC en matière de crédit d'impôt, de FilmFrance et des bureaux locaux, qui accueillent les tournages. *Dunkerque*, par exemple, tourné avec du crédit d'impôt international, et le soutien logistique de la région, a fait tourner 1 500 figurants, donc il y a beaucoup besoin de l'équipe locale.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce qu'il y a des caractéristiques particulières des productions étrangères, lorsqu'ils viennent tourner en France ?

**Valérie LÉPINE-KARNIK** : On vient en France pour des territoires en général, c'est le scénario qui induit le lieu où les productions étrangères choisissent la France. Il y a des talents, les équipes techniques, dont on sait qu'elles sont opérationnelles et polyvalentes. Pour cela, les producteurs étrangers viendront en France, ils viennent aussi pour cet incitatif fiscal. Quand on va à Los Angeles, les majors nous rappellent toujours le montant de notre crédit d'impôt.

**Anne BOURGEOIS** : En même temps, vous développez énormément de nouveaux dispositifs, comme faire venir des étrangers pendant dix jours, et leur faire visiter les régions, le cinéma tourisme ?

**Valérie LÉPINE-KARNIK** : Merci de le rappeler, nous avons ces dernières années développé l'attractivité du territoire au travers des images qui sont tournées, on considère que c'est un dispositif global. Faire venir des films tournés en France est une chose, mais il faut garder à l'esprit que ces films vont rayonner dans le monde. *Dunkerque* est distribué sous le nom « *Dunkerque* », et non pas d'« Opération Dynamo », résultat, aujourd'hui, *Dunkerque* existe sur la carte mondiale, nous avons un



producteur américain qui est venu nous voir pour chercher un front de mer, nous lui avons proposé Dunkerque, et il a accepté. L'attractivité et les images qui circulent sont un savoir-faire, c'est un talent français. Il est sûr que les décors et la contribution d'Anne SEIBEL aux films étrangers de Woody Allen vont circuler et contribuer à la visibilité de la France, et Nathalie COSTE-CERDAN, ces talents dont je parlais sont formés dans nos écoles d'excellences, comme la FEMIS, et quand nous avons besoin de plus de 5 000 techniciens sur le tournage de *Mission Impossible*, il faut bien les chercher quelque part, et ils sont déjà bien formés. Je me tourne à présent vers mon autre voisine, Moïra MARGUIN, bien évidemment les Gobelins, MacGuffin, Illumination, c'est 800 créatifs qui travaillent dans le centre de Paris à développer des *Minions*. Tout cela, c'est la French Touch, c'est du crédit d'impôt international et nous sommes dans une logique globale.

**Anne BOURGEOIS :** Bravo pour cet hommage à la French Touch. J'ai envie de rebondir sur Anne SEIBEL, qui arrive de Moscou et de Belgrade, car elle travaille sur le film de Ralph Fiennes, *The White Crow*. Anne SEIBEL est certainement la plus internationale des chefs décoratrices françaises, et nous avons pour le prouver quelques extraits de films à vous montrer.

#### EXTRAITS

**Anne BOURGEOIS :** Vous pouvez applaudir ! C'est un tout petit panel de toute la filmographie d'Anne, dont je rappelle qu'elle a quand même été nommée aux Oscars en 2012 pour *Midnight in Paris*. Son aventure continue, cela fait maintenant des années que les grands réalisateurs étrangers font appel à elle. Anne, est-ce que le fait d'être française est une plus-value, en quelque sorte, dans ce milieu international ? Qu'est-ce que l'on aurait de plus que les autres ?

**Anne SEIBEL :** Je ne peux parler que de mon expérience. Je crois que cela dépend du scénario, et pour moi, je suis rentré dans ce milieu par la petite porte, j'ai fait tout mon apprentissage avec de grands metteurs en scène américains, parce que je crois ce que m'a dit le réalisateur indien, Dev Benegal, c'est que notre culture et notre sensibilité, sur un film comme le sien, qui était entièrement indien, pouvaient apporter quelque chose de plus, une autre touche, une autre sensibilité qui, alliée à la leur, donnerait quelque chose de différent. Je suis arrivé dans une culture que je ne connaissais pas, j'avais des idées préconçues. J'ai mis ma propre culture et sensibilité pendant les recherches de décors, et cela a donné quelque chose d'autre par rapport aux films indiens. Je pense que notre sensibilité et notre culture jouent. Sur le film que je suis en train de faire, dès qu'il y a des décors français, ou en France, il est plus simple de prendre une cheffe décoratrice française, parce que nous avons cette culture. Pour *Marie-Antoinette*, il y avait un chef décorateur américain qui ne connaissait pas la culture française et le travail en studio, donc j'ai dirigé une énorme équipe de décorateurs parce que l'on avait aussi ce savoir-faire, et que l'on était capable de mener à bien un projet, et nous avons recréé le château de Versailles dans un studio.

**Anne BOURGEOIS :** Ce qui est très intéressant dans ce que tu dis, c'est que tu as aussi travaillé sur des blockbusters : *Munich*, *Gl Joe*...

**Anne SEIBEL :** Pour *Munich*, j'étais Art director, le bras droit de Rick Carter, qui est un peu mon

mentor, il m'a demandé de venir recréer la France à Budapest, car étant française, j'étais la plus à même de faire les choses de manière juste, et que je pouvais rendre français une ville qui n'était pas Paris. Pour le film que je fais en ce moment, je recrée la France en Serbie et en Russie, nous tournons quelques extérieurs à Paris pour le crédit d'impôt.

**Damien PACCELLIERI** : Comment se passe ton travail avec les réalisateurs ? Arrives-tu à les influencer ?

**Anne SEIBEL** : En fait, cela fait plusieurs films que j'arrive à faire ce genre de chose, c'est que tu changes le scénario en changeant le lieu, ou l'ambiance. Cela a commencé sur *Midnight in Paris*, je commençais à être à court d'appartements d'années 1920 pour les fêtes et les dîners, donc avec Antonin DEPARDIEU, nous avons eu l'idée de faire visiter à Woody Allen le musée des Arts Forains pour la fête qui se passe chez Fitzgerald, au lieu de refaire encore un appartement. Le challenge d'Antonin était de faire entrer Woody dans le lieu, car il est claustrophobe, ensuite c'était à moi de lui vendre le lieu. Nous l'avons emmené en fin de repérage dans le lieu, il a dit : « Let me think about it. », et le lendemain, c'était bon. Le film d'après, était à Rome, il m'a dit que si j'avais une idée, il changerait le scénario. Dans le sud de la France, nous avons trouvé l'Observatoire de Nice, et c'est l'une des plus belles scènes du film. On peut être décorateur et influencer, ou proposer des idées.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que tu vois des différences professionnelles entre un chef décorateur étranger et un chef décorateur français ?

**Anne SEIBEL** : C'est pratiquement la même chose, seulement, il y a des films tellement gros, qu'il y a un poste intermédiaire, que j'avais sur *Marie Antoinette*, où j'étais un sous-chef décorateur qui gère toute l'équipe. Aux États-Unis, ils ont des *prop master*, c'est un département à part entière, en France, les accessoiristes de plateau sont dans le département décor, alimentés par les ensembliers et les régisseurs extérieurs. Sinon, pour avoir travaillé avec des chefs décorateurs étrangers, c'est le même travail.

**Damien PACCELLIERI** : Comment un réalisateur te contacte, comment a-t-il entendu parler de toi ? Comment travailles-tu ton réseau ?

**Anne SEIBEL** : J'ai beaucoup de chance, on m'appelle tout le temps, depuis des années. J'ai commencé dans le métier, car je parlais anglais. Je lui ai demandé quel était le film en question, il me répond, *James Bond*, j'ai cru qu'il se moquait de moi, mais je n'ai rien osé lui dire, j'ai commencé sur ce *James Bond*, et comme je me suis bien entendu avec la personne que j'aidais, j'ai travaillé sur un autre *James Bond*, au Maroc, car il fallait parler anglais et français, de fil en aiguille, je suis restée dans cette catégorie d'assistante qui parlait anglais, j'ai fait des films anglais, australiens, des pubs japonaises avec des décorateurs variés. Après ce sont mes relations avec Firststep, si les réalisateurs étrangers viennent sans chefs décorateurs, Raphaël BENOLIEL m'appelle, et je passe des castings. C'est par Raphaël que j'ai fait les Woody Allen et Befikre.

**Anne BOURGEOIS** : Anne, tu es aussi directrice du département décor de la FEMIS, c'est une bonne

transition pour nous tourner vers Nathalie COSTE-CERDAN, directrice de la FEMIS, qui nous fait l'honneur d'être présente aujourd'hui. Je vous propose de vous montrer quelques extraits des films de fin d'études de la FEMIS, et nous parlerons de la formation avec Nathalie et Moïra, avant de passer à Sophie DULAC, pour parler de tout ce qui est exploitation, diffusion et valorisation du cinéma indépendant de tous les pays du monde.

## EXTRAITS

**Anne BOURGEOIS** : Nathalie COSTE-CERDAN, merci d'être présente avec nous, ce film d'extraits montre bien la diversité des étudiants qui sont à la FEMIS, et notamment, ce que vous développez aussi au niveau international avec des échanges universitaires.

**Nathalie COSTE-CERDAN** : La FEMIS est une école nationale d'enseignement supérieur des métiers de l'image et du son, mais évidemment, la question internationale traverse toute sa pédagogie, et c'est un vrai enjeu économique pour nous, car on forme également à tous les métiers économiques, donc l'enjeu d'inciter nos étudiants à aller chercher des financements partout, mais aussi artistique, dans la mesure où l'ouverture au monde est pour nous un enjeu décisif pour la création. Vous l'avez vu, dans notre petit film qui vient d'être diffusé, nous accueillons des étudiants étrangers depuis la création de l'école après un concours international, avec deux premières épreuves spécifiques, mais dont la dernière est commune au concours général. L'enjeu est qu'à travers ce concours, nous intégrons des étudiants étrangers dans des filières d'image ou de réalisation, qui viennent apporter leur regard. À côté de cette filière internationale, il y a la filière des étudiants non francophones, mais provenant de l'Union européenne, donc chaque année, nous avons à peu près 10 % d'étudiants étrangers, auxquels nous tenons beaucoup. Nous cherchons à accueillir d'autres étudiants pour qu'ils nous apportent la richesse de leur regard. Nous faisons en sorte que chaque étudiant voit comment le cinéma est enseigné ailleurs, à les intégrer à des équipes de formation et d'enseignement dans d'autres écoles. Depuis dix ans, l'école a mis en place des partenariats avec des écoles de cinéma étrangères. Il y a une sensibilisation générale à l'interne, à travers l'organisation de ces échanges, qui sont généralement très symétriques, car chaque département a un partenariat avec une école à l'étranger, un échange constructif prend du temps, puisqu'il faut que les deux écoles partagent une vision commune en termes de pédagogie et une coïncidence, en termes d'emploi du temps, la FEMIS envoie une promotion d'un département, d'un pays et l'école hôte, nous envoie sa promotion dans un nombre identique et ils sont associés à des travaux qui sont une ouverture à la fois, à la manière dont on apprend le cinéma dans ses pays, une ouverture à l'environnement à la culture. Les treize pays sont très variés : francophones, comme la Belgique, pour les scriptes, la Suisse, pour les monteurs avec un partenariat avec l'ECAL, il y a l'Allemagne, pour l'image, il y a la Chine pour les réalisateurs, le Japon, la Corée et l'Inde pour les décors, il y a l'Argentine et les États-Unis pour les scénaristes. À chaque fois, l'idée est de tirer la pédagogie de ces pays et que l'étudiant teste ses capacités d'adaptation à un environnement différent, tout le monde part, et c'est pris en charge par la FEMIS. Ils partent pour un mois et demi, à leur retour, il y a un rapport de stage et une présentation des travaux réalisés à l'étranger. L'autre spécificité de la FEMIS est que c'est une école d'art, la préoccupation artistique est importante en production, on apprend ce qu'est le rapport à l'artiste, la fidélité entre un producteur et un réalisateur, il y a un supplément d'âme à la FEMIS du fait que cela soit une école d'art. L'idée de ces

treize échanges est l'opportunité d'une ouverture vers ces cinématographies étrangères, c'est très important dans la formation, même si c'est complexe, l'enjeu est d'aller plus loin, la maîtrise des langues étrangères et des coproductions internationales, et pour un certain cinéma d'auteur qui va être un peu plus difficile à faire en France, avec les moyens traditionnels mis en œuvre, grâce à l'exception culturelle française, c'est-à-dire un financement public et télé. Les montages de films de type vont passer nécessairement par des coproductions, l'enjeu est d'actualiser les modes de financement avec les pratiques de cinéma qui sont susceptibles de faire assez vite. Parmi nos relations à l'étranger, il y a des ateliers où la formation est continue, l'idée est que des jeunes ayant déjà des expériences professionnelles sont mélangés avec des étudiants étrangers : un tiers de Français, un tiers d'Allemands et un tiers d'étrangers, pour obtenir en un an une formation sur la production et la distribution. La particularité est qu'ils font tous un court-métrage, donc ce qui leur permet de comprendre en tant que producteur et distributeur comment on travaille avec des scénaristes, ils sont contraints dans le temps. Il y a l'université d'été élaboré avec le concours des affaires étrangères des instituts français : quinze jeunes, plutôt réalisateurs ou documentaristes, et suivent pendant neuf semaines une introduction au cinéma, ce sont des jeunes venus de pays qui n'ont pas d'école de cinéma, ils viennent à Paris avec un cahier des charges pour découvrir le cinéma français, avec des critiques, et par ailleurs, la réalisation d'un documentaire souvent très impressionnants. L'école est pleinement consciente qu'elle ne peut pas vivre dans une bulle à travers les échanges la présence d'étudiants étrangers, nous essayons de les accompagner au mieux dans le rayonnement du cinéma français à l'international. Ce qui marche beaucoup, c'est qu'à l'étranger, tous savent que le cinéma français est une terre d'élection pour des cinéastes étrangers. En réalisation, ils vont à Beijing, à Pékin l'idée est qu'ils accompagnent de jeunes Chinois pour réaliser des documentaires, ces jeunes Chinois sont venus, et nous avons vu ce qu'ils avaient fait là-bas était effectivement très riche, car il y a eu une change entre les réalisateurs français et le jeune documentariste chinois, ils ont traité des sujets qui sont des pépites, car nous avons l'impression de voir des pans de la société chinoise que nous n'avons jamais découverte, il y a deux ans, il y a eu un travail sur un riche propriétaire qui a fait venir des chevaux de Mongolie, pour organiser des courses virtuelles, car les paris sont interdits là-bas, le réalisateur français ne parlait pas la langue, mais il a amassé beaucoup d'images, il a fait un documentaire avec un point de vue sur cette situation décalée, ou l'on parle de gens déracinés, dans le cadre de son stage de troisième année. Ils sont jeunes, ils arrivent deux ans après le Bac, et pour nourrir un imaginaire, il faut des choses qui marquent.

**Anne BOURGEOIS** : Nous sommes un peu pressés par le temps malheureusement, nous allons juste vous diffuser des extraits d'un film d'animation des étudiants des Gobelins.

**Damien PACCELLIERI** : Les Gobelins sont considérés comme la première et la meilleure école d'animation au monde, qu'est-ce qui fait que cette école ait ce titre-là ?

**Moïra MARGUIN** : Je dirais que c'est d'abord historique, nous avons été la première école à enseigner le cinéma d'animation en France, donc depuis 1974, ensuite c'est que justement, grâce à ce facteur historique, nous avons un réseau d'anciens qui sont partout. L'école est rattachée à la Chambre de Commerce, donc notre première préoccupation est l'insertion professionnelle, donc nous sommes en permanence en lien avec l'industrie, et l'ensemble de nos enseignants sont des personnes issues du

monde professionnel, car nous avons 90 % d'entre eux qui sont vacataires, et enseignent leur savoir-faire qu'ils pratiquent tous les jours. Nous donnons aussi beaucoup d'importance entre l'équilibre de l'artistique et de la technique. Ce sont des enjeux importants pour nous et la France, car ce qui caractérise l'industrie française est que nous ne sommes pas seulement une industrie de prestataire, mais nous portons aussi beaucoup de projets originaux, et pour cela, il faut que nos talents sortants de notre école soient capables de porter des projets et de créer. C'est donc ce mélange de savoir-faire technique et de créativité qui est au cœur de notre enseignement, qui fait la force de l'école, et comme la FEMIS, l'international est un enjeu important. Il n'y a pas un projet d'animation, que ce soit un long-métrage ou une série, sans financement étranger. Ce paramètre international n'est pas seulement l'exportation des talents, mais aussi travailler avec les talents du monde entier venant en France. Un film d'animation se fera peut-être fait en France, mais en anglais, pour justement atteindre le public international. L'industrie en France, c'est beaucoup de petits studios, même si nous en avons quelques gros, comme Illumination, donc une production peut être parfois quinze studios qui travaillent sur un même projet, donc ce savoir-faire interculturel est très important pour nos étudiants. C'est le mélange de tout cela qui fait que notre école est renommée.

**Anne BOURGEOIS :** Les étudiants étrangers qui viennent en France se former aux Gobelins, que viennent-ils chercher ? La 2D, qui serait la touche française ?

**Moïra MARGUIN :** Ce n'est pas seulement la technique qu'ils viennent chercher, mais aussi cette capacité d'injecter une identité à un projet et de sortir du *mainstream*. Depuis deux ans, nous avons dupliqué notre partie master en formation anglophone, donc même contenu pédagogique, mais avec des étudiants qui viennent de partout. Nous avons entre quinze et dix-sept nationalités dans notre promotion internationale, ils sont mélangés à nos étudiants francophones, avec lesquels ils vont apprendre notre savoir-faire, cette French Touch qui se construit autour de cette diversité culturelle, et de comment mettre en avant cette identité dans un projet.

**Anne BOURGEOIS :** Nous avons la chance d'avoir une ambassadrice du cinéma indépendant français et étranger, qui est Sophie DULAC, qui est tout à la fois productrice, distributrice, exploitante et présidente du Champs-Élysées Film Festival, qui existe depuis sept ans. Je propose que l'on regarde la bande-annonce de son dernier film sortie salle, avant de lui poser quelques questions.

BANDE-ANNONCE

**Anne BOURGEOIS :** Le film est toujours en salle, donc vous pouvez aller le voir.

**Damien PACCELLIERI :** Qu'est-ce qui caractérise dans vos différentes casquettes le fait d'être française ? Est-ce que cela apporte quelque chose de particulier ?

**Sophie DULAC :** Je ne sais pas, oui. Je pense que les étrangers adorent la langue française, qu'ils la trouvent très romantique. Je ne crois pas que l'on soit tellement différent des autres, nous avons des petits plus qui peuvent être le goût du romantisme, une certaine créativité. En même temps, nous sommes assez courageux dans le cinéma français, car nous prenons des risques. Un film comme celui-

là est un peu risqué, quand nous avons choisi de distribuer ce film-là, on savait que l'on n'allait pas exploser le box-office, en même temps, nous avons envie, lorsque nous travaillons en France, de faire partager une autre cinématographie que le cinéma français. Je mets beaucoup de premiers films dans ma programmation. Il y a une envie de montrer, de faire partager une cinématographie différente.

**Anne BOURGEOIS :** Vous avez tout à la fois toujours produit, distribué, exploité des films étrangers : israélien, chinois, allemand. Comment définiriez — vous notre French Touch, par rapport à ce que l'on apporte au cinéma du monde ?

**Sophie DULAC :** D'abord, je ne produis pas tous les films que je distribue, parce que je suis plus coproductrice que productrice, et je distribue plus que je ne produis. La French Touch, cela veut tout et rien dire. Dans le cinéma ce qui m'intéresse, ce n'est pas la French Touch, c'est comment le public français va appréhender des films différents, difficiles et pointus que nous allons leur montrer. Cette French Touch, c'est une forme de générique, soit on l'a, soit on ne l'a pas, et ce n'est pas parce que nous sommes français que nous l'avons. Cela dépend aussi de la façon dont nous faisons notre métier, des gens que l'on rencontre, de l'envie que nous avons de montrer aux autres ce que c'est que le cinéma français. Je fais beaucoup de films étrangers, mais aussi français, dans la recherche de films que j'ai envie de distribuer, il y a cette French Touch, quand je travaille avec Nicolas Klotz ou Christophe Honoré, qui sont aujourd'hui des réalisateurs connus, il y a cette French Touch que l'on montre, une cinématographie difficile, différente, où il y a un scénario, une histoire, en tout cas une culture du patrimoine français, ce qui n'est pas toujours le cas d'une certaine forme de cinématographie, je pense, notamment aux États-Unis.

**Anne BOURGEOIS :** Justement, pour rebondir sur les États-Unis, vous avez créé Le Champs-Élysées Film festival, quelle était l'idée ?

**Sophie DULAC :** C'était d'abord de redorer un peu l'image de marque des Champs-Élysées, qui, sur le plan culturel, est totalement vide, il ne reste plus que sept écrans contre une trentaine il y a quinze ans. Il s'agissait de faire travailler les cinémas indépendants et les circuits ensemble, ce qui est un peu compliqué. Surtout faire revenir du public qui a déserté les Champs-Élysées, donc à travers toute cette ambition-là, il s'agissait pour moi de montrer un cinéma que l'on voit très peu en France, qui est le cinéma américain indépendant, pour plein de raisons. Il y a d'ailleurs beaucoup de producteurs indépendants qui viennent en France pour se faire produire. Je voulais que le public français découvre parfois de vraies pépites du cinéma indépendant américain que j'adore, et qui n'ont pas de distributeurs en France, pour que la profession puisse venir regarder et acheter des films pour les distribuer en France, et parce que j'aime cela, et que je trouvais bien que c'était le seul endroit pour moi de faire un festival à Paris, c'est-à-dire les Champs-Élysées, un festival international.

**Damien PACCELLIERI :** Nous sommes pris par le temps, donc je pense que nous allons conclure sur cette question, et nous allons nous retrouver pour la prochaine table ronde, je vous prie de remercier encore les participants.

# TABLE RONDE 3 – LES MAGICIENS ET LES ORFÈVRES DES FILMS MONDIAUX//TROIS RETOURS D'EXPÉRIENCES

## LA FRANCE ET LES MUSIQUES DE FILMS DU MONDE : GABRIEL YARED, COMPOSITEUR, Oscar pour Le Patient Anglais

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain et **Anne BOURGEOIS**, déléguée générale de L'industrie du rêve.

**Anne BOURGEOIS** : Je vais appeler Gabriel YARED à monter sur scène. Nous avons hâte qu'il vienne partager son expérience de compositeur de musique, mais aussi de compositeur pour des réalisateurs, je crois que ce sont deux axes qui sont importants. Damien, je te laisse poser la première question.

**Damien PACCELLIERI** : Comment êtes-vous passé de compositeur, arrangeur, producteur pour la musique française et la variété française, à compositeur de musiques de films ?

**Gabriel YARED** : Je pense que l'on ne devient pas compositeur de musique de film, on est compositeur et on fait de la musique, on écrit pour le cinéma, mais cette formation d'autodidacte que j'ai eu m'a permis, à travers la chanson, de faire une chose essentielle pour le cinéma, savoir composer des thèmes, car dans la chanson, il y a forcément un thème, faire des arrangements c'est aussi une très bonne chose, car on maîtrise petit à petit l'orchestration, mais encore une fois, je suis rentré dans ce monde par hasard. Ce n'était pas mon but de devenir orchestrateur, arrangeur, ou producteur, tout ce que je voulais quand j'étais petit, je voulais faire de la musique. Mais comme j'étais contré dans ma famille, j'ai attendu ma deuxième année de droit pour me lancer à fond dans la musique, en partant au Brésil d'abord, où je pensais vivre, et puis en passant par la France, et c'est tout à fait par hasard que je suis devenu orchestrateur, puis compositeur de chansons. Je crois que je suis né compositeur, j'ai mis beaucoup de temps à brider mon instinct jusqu'à l'âge de 29 ans, et là, j'ai décidé d'arrêter les orchestrations et la composition de chanson, et de prendre des cours de contrepoint. Je voudrais juste dire que je ne suis pas un cas unique d'un compositeur, arrangeur de variété, j'ai orchestré pour des Brésiliens, et des Italiens, j'ai orchestré pour la chanteuse *Mina*. Dans la musique de film, il y a Henri Mancini qui a commencé comme arrangeur de Glenn Miller, il y a Quincy Jones, en France, il y a Michel

Legrand. Si vous voulez, ce début dans un domaine qui est considéré comme mineur, et que je considère comme un grand domaine, le domaine de la chanson a été presque une bénédiction pour moi, car j'ai pris mes marques et j'ai appris. On reçoit un thème d'en haut, une chanson, c'est une ritournelle et après nous apprenons la structure, à en faire quelque chose qui reste. J'ai commencé dans la musique de film tout à fait par hasard, comme je produisais Françoise Hardy, pour laquelle j'écrivais des chansons avec Michel Jonasz, j'ai connu Jacques Dutronc qui aimait beaucoup ce que je faisais pour Hardy, et qui un jour a parlé de moi à Jean-Luc Godard. Donc, j'ai débarqué dans le cinéma avec un personnage particulièrement intéressant, mais qui est complètement hors-norme, et le premier film que j'ai fait est *Sauve Qui Peut (La Vie)*, de Jean-Luc Godard, voilà comment cela a commencé. J'ai rencontré Jean-Luc Godard en 1979 avec Marin Karmitz, dans un bistrot à Saint-Cloud, il m'a raconté l'histoire du film : « Je voudrais que vous orchestriez l'ouverture du deuxième acte de *La Gioconda*, de Ponchielli, qui est un compositeur vériste. » Moi qui sortais de huit ans d'orchestration, je me suis permis de lui dire qu'il fallait qu'il trouve un orchestrateur qui a envie de faire cela, car ça ne m'intéressait pas, ce qui m'intéressait, c'était de composer de la musique et nous nous sommes quittés de cette manière. Puis, il m'a écrit en me disant qu'il aimait bien notre première approche, et que je pouvais composer de la musique, à condition que je finisse le film avec le thème de *La Gioconda*, de Ponchielli. J'ai demandé à voir des images, il m'a dit : « Je vais vous parler du film, pas vous donner des images. », donc ma première expérience a été l'imagination, quelqu'un me raconte ces images à venir, et j'imagine. Ma première fois au cinéma était sans voir les images, j'ai donc composé, Jean-Luc est venu au studio, il n'y avait pratiquement pas de budget, il y avait juste un clavier, et à l'époque des synthétiseurs des années 1980, j'ai enregistré la musique, il n'a pas parlé pendant les séances, il a pris la musique et il a monté les images dessus. Voici ma première expérience, pour quelqu'un qui au départ n'est pas cinéphile, car quand je vivais au Liban, je n'avais pas l'occasion d'aller au cinéma. J'ai vu deux films au cinéma là-bas, l'un qui m'a énormément marqué, *Pas de Printemps pour Marnie*, d'Hitchcock, et un péplum, *La Chute de l'Empire Romain*. Je continue à dire que je ne suis pas un grand cinéphile, mais Thierry Frémaux m'a contredit, puisqu'il m'a invité à faire partie du jury du Festival de Cannes, et qu'il voulait l'avis d'un artiste sur un ensemble que l'on appelle un film. Je suis rentré petit à petit dans le cinéma, mais au départ, je n'étais pas du tout prêt à travailler sur des images. Toute la première partie de ma carrière dans le cinéma, j'ai envahi l'image avec des musiques très recherchées, mais dont les images n'avaient pas tant besoin, elles avaient besoin de choses ponctuelles, alors j'ai continué à travailler avec ce souvenir de Godard dans la tête. Je me suis dit que je n'étais pas un homme d'image, il fallait que je trouve un moyen de collaborer, aussi simplement que la musique qui provoque des images, alors que les images ne provoquent pas de musique. Alors il y a des images très musicales à voir dans Bergman, ou d'autres grands réalisateurs, j'ai trouvé une approche pas du tout orthodoxe et que je continue à appliquer, ce n'est pas une méthode, car il m'est arrivé de travailler sur des images déjà terminées. Mon approche est la suivante : comme dans nos pays, on considère que le compositeur est un co-auteur, je pense que pour être un co-auteur dans un film, sachant qu'un réalisateur passe deux ans trois ans à passer à monter son film, à écrire, réécrire, à faire un casting, à aller dans plusieurs endroits pour faire des repérages. Nous, compositeurs, nous sommes souvent appelés à la fin, nous arrivons à trois mois avant le mixage, les images terminées et nous devons faire la musique. J'ai trouvé quelque chose de cynique là-dedans, qui ne correspondait pas à mon éthique et j'ai essayé à chaque fois que je travaillais sur un film, de passer du temps. Je demande au réalisateur à lire le scénario et après, je veux imaginer la musique même s'il y



a une grande différence entre le scénario écrit et plus tard les images. Cette recherche que je commence à faire sur l'écriture me permet aussi d'approfondir, de creuser un peu plus, elle me permet aussi quelque chose de très utile dans toute démarche artistique, de me tromper. De ne pas viser simplement juste, viser juste n'est pas intéressant. Je me suis dit que j'allais accompagner ce processus, c'est-à-dire rencontrer le réalisateur qui me parle de son film, comme Godard l'a fait, aller sur le tournage, rencontrer les acteurs, les actrices, et accompagner le processus entier du film, quitte à faire autre chose pendant le tournage. La majorité des films que je pense avoir réussi l'harmonie de la musique, avec celle des images et du film, sont des projets sur lesquels j'ai passé huit à dix mois. Sur 37,2 °, avec Jean-Jacques Beineix, la musique était entièrement écrite avant le tournage, les avantages de cette approche sont nombreux : les acteurs qui ne sont jamais au courant de la musique, parce que quand ils ont fini de tourner c'est là que l'on commence à monter et que l'on appelle un compositeur, les acteurs connaissent la musique et même si c'est inconscient, subliminal, le fait de connaître la musique influe sur leur manière de jouer, de bouger, c'est Depardieu qui m'a dit cela pour *La Lune Dans le Caniveau*. La deuxième chose qui est une plaie en ce moment, beaucoup de réalisateurs ne pensent à leur compositeur qu'à la fin, mais comme de nos jours, il faut toujours faire des projections publiques pour revoir un film, pour en connaître l'impact à venir, on utilise des musiques temporaires, qui sont prises dans toutes les musiques de films, qui existent. Souvent, les monteurs montent sur les musiques à l'envers, ce qui est très étrange, et c'est après que l'on appelle un compositeur, qui se débat comme un damné pour essayer de sortir le réalisateur et le monteur de cette musique temporaire, donc habiter déjà le film. Le dernier avantage est que l'on ne peut pas pénétrer un film si on arrive à la fin. Tout ce que j'ai essayé de faire est de m'impliquer autant que je pouvais, quitte à me tromper. Parfois, les actrices m'ont inspiré, Béatrice Dalle, du fait qu'elle ne savait pas jouer de piano, m'a inspiré le thème de 37,2 ° *le matin*. C'est pourquoi il m'est toujours difficile de parler de mon approche, parce qu'il est vrai qu'elle n'est pas du tout orthodoxe, mais en tant que compositeur, et en tant que fou de musique, je m'y retrouve, car je donne la fleur de mon inspiration. Je préfère faire moins de films, et composer des musiques honorables pour la musique et pour le film. J'ai reçu un Oscar, et bien d'autres récompenses Je crois que ce que les Américains ont apprécié dans *Le Patient Anglais*, c'est que la musique ne s'inscrivait pas dans la tradition « hollywoodienne » : il y avait un hommage à Jean-Sébastien Bach, il y avait l'influence de l'Orient. Est-ce que je fais partie de la French Touch ? Je sais qu'il y a une chose qui est intéressante, la musique de film a commencé avec la Austrian Touch, avec un élève de Mahler qui est parti à Hollywood, exilé à cause des nazis, et qui est un des premiers à avoir donné le ton de la musique de films, suivi par Max Steiner, encore un autre étranger, c'était les Autrichiens, les Allemands, puis sont venus les Hongrois, comme Miklós Rózsa, après les Russes, comme Dimitri Tiomkin, donc la musique de film n'a pas été vraiment américaine, et n'a pas eu une American Touch. Après il y en a eu une avec Alfred Newman, John Williams, etc. Je pense que la French Touch a apporté quelque chose dans la musique de films, en tous les cas inégalable, c'est-à-dire que je prends l'exemple typique de la French Touch, pour moi il y en a deux : c'est Maurice Jarre et Michel Legrand, il y en a bien d'autres, puisqu'il y a Alexandre Desplat, Georges Delerue, évidemment, mais disons que Maurice Jarre était là bien avant et Michel Legrand ont apporté quelque chose d'unique, il y a d'abord une chose que l'on ne trouve pas dans la musique de film normalement, une thématique. Il y a des thèmes qui sont lisibles, audibles, mémorisables et cela n'est pas fait exprès, mais ces gens-là savaient faire des thèmes qui sont mémorisables, qui subliment les images, qui restent dans nos oreilles et qui épousent complètement chaque film, ils ont le sens de la mélodie. Il m'arrive par instinct

de trouver des mélodies, mais je les retaille, les retravaille, il y a un sens de l'harmonie, la couleur, le timbre, il y a le grandiose, sans que cela soit pompeux, il y a l'économie de moyen et il y a la pudeur. Je peux définir la French Touch de cette manière-là, c'est-à-dire quelque chose qui ne suit pas un flux normal, qui ne suit pas une mode, qui n'est jamais grandiloquente, toujours sur la pointe des pieds, mais quand elle se déchaîne, vous prend complètement le cœur et l'âme.

**Anne BOURGEOIS** : Je voudrais juste rebondir sur ce que vous venez de dire sur la French Touch, est-ce que la musique française comme Debussy, Ravel, Fauré, ont inspiré votre travail ?

**Gabriel YARED** : Moins Debussy, qui était peut-être un grand mélodiste, mais qui s'est toujours échappé de la mélodie tonale. Certainement les mélodistes comme Fauré ou Chausson, qui sont de grands mélodistes. Lorsque l'on écoute *L'Adagio du Concerto en Sol* de Ravel, ou le *Boléro*, il y a une mélodie, mais tout m'influence. Ce qu'il m'a le plus influencé en musique, et qui continue encore, c'est Bach et sa structure, cela n'est pas vraiment français, mais quand je parle de Maurice Jarre, Michel Legrand, Georges Delerue, il y a cette touche française qui est de ne pas arriver avec de grands sabots, c'est toujours fait avec une grande finesse, une grande pudeur, et je le dis encore une fois, cela peut être grandiose, lorsque l'on écoute la partition de *Lawrence d'Arabie*, mais c'est un grandiose retenu, élégant. Chez moi, il y a certainement cette fréquentation de Debussy, Ravel et Fauré, mais il y aussi tout mon passé, je suis né dans un pays du Moyen-Orient, j'ai eu une passion pour le Brésil, c'est cet ensemble de choses. Nous avons une culture qui est large, et plus elle est large, plus nous avons écouté de choses, et plus ces choses reviennent dans nos compositions.

**Anne BOURGEOIS** : Comment êtes-vous passé de Jean-Jacques Beineix, à Anthony Minghella, comment a débuté cette carrière internationale ?

**GABRIEL YARED** : C'est grâce à Jean-Jacques Beineix, puisqu'Anthony Minghella était un grand amateur de la musique que j'avais composée pour lui, il avait envie de me rencontrer. La première rencontre avec lui a été surréaliste, il m'a appelé pour une publicité, nous nous sommes rencontrés avec tous les publicitaires autour d'une table, au fond il y avait un homme souriant, avec des yeux rieurs, qui était Anthony Minghella. Il s'agissait de faire une publicité pour les téléphones portables de l'époque des Panzers, j'ai fait cette publicité avec lui, et il m'a dit : « c'est comme cela, finalement, que l'on s'est fiancé avant de nous marier. », en faisant quelque chose qui n'a rien à voir avec ce à quoi il me destinait. Après cela, deux ans plus tard, il m'a appelé pour *Le Patient Anglais*, et je sais qu'il s'est battu pour m'avoir, non pas que j'étais très pris, mais il s'est battu avec son producteur qui ne voulait pas d'un compositeur français. Il m'a demandé de composer les thèmes avant le tournage, et je suis parti à San Francisco pour les jouer devant le producteur, au piano. C'est comme cela que j'ai été engagé sur *Le Patient Anglais*. Pour l'aventure du *Patient Anglais*, j'étais tout à fait inconscient de l'impact que cela pouvait avoir. Quand j'étais à la cérémonie des Oscars, le film avait été nommé neuf ou dix fois, je ne pensais pas l'avoir, et puis mon nom est tombé, je l'ai eu, très bien, formidable, j'étais très heureux, j'ai trouvé cela incroyable. Après, j'ai eu des propositions de films américains, et ces films étaient tous pendant quatre-cinq ans des ersatz du *Patient anglais*, c'est-à-dire que j'ai été mis dans une case qui était : « spécialiste de musique dramatico lyrique, avec de préférence, un des personnages qui meurent à la fin. ». La première proposition que j'ai eue était *City of Angels*, avec Nicolas Cage et

Meg Ryan, après ce film, mon agent américain me dit : « J'ai un film pour toi. », *Message in a Bottle*, avec Kevin Costner, puis il y en a eu trois ou quatre comme cela, puis je me suis dit que ce n'est pas cela que je voulais. Je veux l'éclectisme, faire une comédie, j'ai envie de faire un film d'animation, de faire des choses différentes. Je suis rentré à Paris et je me suis dit que j'allais m'intéresser beaucoup plus au cinéma européen, et c'est ce qui est arrivé, je suis là aujourd'hui, je m'intéresse aux jeunes réalisateurs, de préférence parce que ceux-là sont encore vierges d'habitudes, et ils ne sont pas déterminés à avoir tel type de musique, ils sont encore ouverts. Me voilà ici, où je travaille d'une manière qui me plaît et qui m'intéresse, je découvre des jeunes talents. Récemment, j'ai fait un film de Johann Chemla, qui s'appelle *Si Tu Voyais son Cœur*, qui a été un peu vilipendé par les critiques, mais pour un premier film, c'est vraiment très bien, j'ai rencontré, sans vraiment le rencontrer, Xavier Dolan. Quand Anthony Minghella est mort en 2008, j'ai arrêté la musique de film pendant un an, je ne voulais plus, parce que je considérais que travailler avec un réalisateur pouvait être que cela, une empathie totale, une vue d'esprit très similaire, d'amitié très forte. C'est ce qui a produit mes musiques, c'est cette amitié et ce respect que j'ai pour lui, les quatre films que nous avons faits ne se ressemblent pas du tout, car chaque fois nous ne nous sommes pas assis sur nos habitudes, nous sommes allés défricher des terres nouvelles, que ce soit dans *Le Talentueux Monsieur Ripley*, et *Retour à Cold Mountain*, etc. On me propose, il y a trois ans, un film d'un jeune dont je ne connaissais pas le nom : Xavier Dolan. On m'a envoyé le film qui était déjà tourné, et j'ai acheté les films qu'il avait faits, j'ai trouvé qu'il y avait un foisonnement d'idées incroyables, c'est très mouvementé, mais en dépit de tous les petits manques ou petits défauts, il y avait une vraie personnalité derrière. J'ai dit à l'entremetteur que je voulais le rencontrer, c'était impossible, il était déjà en train de tourner un autre film. Nous nous sommes donc parlés au téléphone, puis j'ai enregistré la musique, il n'est pas venu à l'enregistrement. Je lui ai envoyé et il m'a écrit une longue lettre pour dire qu'il adorait la musique, qu'il avait redécouvert son film à travers elle. Le temps a passé et nous ne nous sommes pas rencontrés avant Cannes de l'année d'après, où lui présentait son film, *Mommy*. Je lui ai dit à ce moment-là comment j'aimerais travailler, j'aimerais vraiment connaître le scénario, que l'on parle du film à l'avance, composer des choses, quitte à ce qu'on les rejette après. Le problème n'est pas de finir un travail, mais de commencer un travail, de trouver la thématique et après, si la thématique colle avec le film et son esprit, c'est de ciseler toutes ces trouvailles sur les images, c'est là que je rentre dans le détail de l'orchestration, de la structure même des musiques. Il m'a dit que cela l'intéressait et nous avons fait ensemble *Juste la Fin du Monde*, où j'ai écrit la plupart des musiques avant le tournage. Ce qui lui a permis, lui qui aime beaucoup travailler en musique, de monter sur ces musiques-là. Le troisième projet que nous avons fait ensemble n'est pas encore sorti, j'ai enregistré deux heures de musique cette année, en juillet, et il est encore en train de monter son film.

**Damien PACCELLIERI** : Quel est le processus de création d'une composition, par exemple Xavier Dolan, comment avez-vous commencé ? Est-ce qu'il y a des rythmiques que l'on puisse associer facilement à certains types de scènes, de sentiments ?

**Gabriel YARED** : Le procédé change d'un film à l'autre. Pour le dire simplement, mon approche n'est pas une approche que je revendique tout le temps. Une des seules musiques que je me permets d'écouter de moi, car je n'écoute pas mes musiques, est celle pour un film où je n'étais pas du tout investi au départ, qui s'appelle *Camille Claudel*. Isabelle Adjani et Bruno Nuytten m'ont dit : « Nous

avons le film, un ours de quatre heures, qu'est-ce que tu vas faire ? ». Donc je n'avais pas du tout préparé les choses avant, je ne sais pas comment cela démarre, parfois, cela part le détour d'une page, je lis, je demande, je parle beaucoup avec le réalisateur, nous écoutons des musiques ensemble, je lui fais des propositions, nous vivons un peu ensemble, ce processus de travail n'est pas possible s'il n'y a pas une sorte de cohabitation. Je sais simplement que j'ai des idées que je note, ces idées, je les développe, je les varie, j'en change l'harmonie, je crée des contrechamps, qui eux-mêmes deviennent des thèmes, etc. Si vous voulez, je donne toujours cet exemple qui est très prosaïque : un cuisinier pour faire son plat prépare d'abord les ingrédients, une fois qu'il a les ingrédients, il peut préparer son plat. Moi je prépare mes ingrédients en composant, je vis en composant, je respire en composant, tous les jours je compose, même si je n'ai aucun projet, c'est un acte normal, évident. Je compose, je crée dans l'absolu sans finalité, la finalité étant le film, car j'ai été inspiré par le scénario ou parce que le réalisateur m'a raconté ce qu'il va faire. Une fois que j'ai tout cela, je suis, disons, non pas face à l'image, mais je regarde le film, plusieurs fois, jusqu'à ce que je l'ai vraiment dans le cœur et la tête, je travaille avec le souvenir de l'image et je confronte ce que j'ai trouvé avec la scène en question, et je réajuste. Je ne veux pas travailler avec les images qui déroulent devant moi, j'en suis incapable, sinon je fais ce que l'on appelle du *underscore*, on tapisse d'une certaine manière. Il n'y a pas de méthode, il y a juste à aller vers l'autre, essayer d'épouser ses idées, son projet, ses acteurs, ses couleurs, les mouvements de la caméra, ce sont toutes ces choses sur lesquelles je m'attèle après avoir composé la thématique, et toutes les thématiques possibles. Je rends à la musique ce qu'elle m'a donné, et je donne au cinéma tout ce que je peux, avec ce que j'ai trouvé.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce que le cinéma est suffisant ? Vous venez de donner deux magnifiques soirées à la philharmonie de Paris, avec un orchestre symphonique.

**Gabriel YARED** : Le London Symphonic Orchestra.

**Anne BOURGEOIS** : D'une certaine façon, vous êtes un compositeur de musique avant tout...

**Gabriel YARED** : Le fait d'être compositeur en soi ne peut que servir le cinéma. Au contraire, je sais que durant le concert, beaucoup de mes œuvres étaient jouées sans images, elles ont du sens, mais avec les images, elles en ont encore plus. L'image est sublimée par ces musiques-là, donc j'agis comme un compositeur sans me dire que j'ai un rapport avec l'image qui est différentes. Je me suis rendu compte que je pouvais beaucoup mieux la servir quand je m'éloigne d'elle, et que je reviens vers elle pour faire ce travail de bijoutier, pour faire sortir les perles et de les sortir à l'image et au dialogue près, au personnage, à tout ce qui se dégage de l'image. Que ma musique existe sans les images, tant mieux pour la musique, mais je n'enlève rien au cinéma, au contraire, je donne au cinéma, tout ce que je sais faire de mieux.

**Anne BOURGEOIS** : Vous venez de finir la composition du premier film de Rupert Everett, qui est sur Oscar Wilde, *The Happy Prince*, qui est sélectionné à Sundance. Comment avez-vous travaillé sur ce premier film étranger, spécifiquement avec Rupert Everett ?

**Gabriel YARED** : Je vais vous étonner encore une fois, je n'ai aucune méthode. Rupert Everett avait

déjà son film, et il voulait à tout prix que j'en compose la musique, mais il s'est réveillé un peu tard, il ne m'a pas appelé avant, et tant mieux d'ailleurs, parce qu'il y a des cas où il vaut mieux être directement dans la chair et réagir. Il m'a donné son film et j'avais du temps. C'était très délicat, car ce sont les derniers jours d'Oscar Wilde en France, donc c'est déjà assez tragique, tout en ayant de l'humour. Il ne fallait pas être lourd, ni mélo, ni grandiloquent, et là, j'ai travaillé pendant trois mois, il venait souvent à Paris, il écoutait, on en parlait, il y a même des citations de Tchaïkovski, il y a une citation de Wagner, il y a tout ceux qu'Oscar Wilde aimait. J'ai écrit cette musique petit à petit, tout le temps, en la confrontant à son goût et à son désir. Cette musique est très sobre et simple, c'est une musique de chambre, ce n'est pas du grand orchestre. Sur ce film, nous avons atteint l'osmose, cette harmonie entre nous deux, mais entre ma musique et son image, son film, je pense que nous y sommes arrivés.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que les évolutions technologiques ont apporté quelque chose en plus ?

**Gabriel YARED** : Je me suis intéressé à ces outils très tôt, aux débuts des années 1980, parce que j'ai pensé que ces outils nous permettaient de créer une sorte d'instrumentarium en plus de l'orchestre, il ne s'agit pas de remplacer l'orchestre, mais j'ai été le premier à expérimenter un appareil qui s'appelait le *fair light*, c'était un échantillonneur, j'ai essayé de créer des instruments, j'ai même sélectionné des oiseaux sur des disques de fond sonore, et j'ai essayé d'écrire pour ces instruments, c'est fascinant de combiner les deux, mais il faut une approche presque rigoureuse. C'est pour cela que les compositeurs devaient s'approcher de ces instruments, ils devaient s'en servir de temps à autre, car ils apportent une couleur qui est très intéressante. Deuxième point, c'est qu'aujourd'hui, contrairement à avant, quand David Lean demande un thème à Maurice Jarre pour *Jivago*, Maurice Jarre s'est assis au piano et a joué le thème de Lara, et David Lean a dû lui dire : « c'est formidable ». À l'époque, il n'y avait pas de maquette, aujourd'hui, aucun réalisateur ne rentre en studio, si je ne lui ai pas fait une maquette qui restitue exactement ce que sera l'enregistrement, donc cela m'oblige à jouer tous les instruments sur un clavier avec des échantillons, et à réaliser des maquettes pour que cela sonne comme un orchestre. Il y a de moins en moins de pouvoir d'extrapolation, d'imagination musicale, et cela tient très souvent au manque de culture, c'est-à-dire que dans nos écoles, on enseigne tout sur le cadrage, sur l'utilisation des lentilles, de la mise en scène, mais très peu de choses sur la musique. J'ai dit aux professeurs de l'IDHEC, à l'époque, qu'ils devaient donner un cours de musique, ne serait-ce qu'un cours d'instrument. Prenons une image lambda, nous allons mettre dessus Bartók, regardez le pouvoir de l'image, le pouvoir de Bartók sur votre image, maintenant nous allons mettre de la musique ethnique, voyez le pouvoir de la musique sur l'image, voyez le pouvoir des instruments pour pouvoir petit à petit avoir un dialogue. Souvent les dialogues avec les réalisateurs sont difficiles à cause du manque de connaissances, et aussi parce que souvent, les réalisateurs n'écoutent que de la musique de film, or la musique de film n'est rien, car elle provient de tout ce qui a précédé, il faudrait connaître ce qui a précédé. Tout cela nous conduit à une sorte de difficulté de dialogue, que ce soit en France ou aux États-Unis. Il y a des réalisateurs éclairés comme Leone, Lean, Hitchcock, étrangement dans ces tandems le réalisateur, offre au compositeur une plage qui lui est réservée, c'est-à-dire que dans *Il Était Une Fois dans l'Ouest*, tout d'un coup, il n'y a plus que la caméra et l'orchestre, il n'y a plus de dialogues, même plus de bruitage. Les gens se disent que c'est beau, parce que le réalisateur a fait de la place à la musique. Dans le cinéma américain, on ne fait pas beaucoup de place à la musique, en

France, nous avons tendance à plus aller vers cela. Tout cela pour revenir aux synthétiseurs, c'est intéressant à condition de ne pas en faire un abus, et ne pas penser qu'avec ces machines on peut remplacer le vivant.

**PUBLIC 1 :** Je voudrais savoir comment vous travaillez pour un film comme *Désordre*, d'Olivier Assayas ?

**Gabriel YARED :** Ah ! Écoutez, sur *Désordre*, j'ai dû travailler comme je travaille sur les films d'animation, c'est-à-dire qu'il doit y avoir une musique faite avant. Je ne me souviens plus de la musique, mais je me souviens qu'il y avait un violoncelle, cela s'est fait après l'image, je crois. Vous savez, il faut pouvoir travailler avant l'image obligatoirement pour les films d'animation. Pour *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, la musique était composée avant, car le film a besoin de la musique pour animer. *Désordre*, je regrette je ne me souviens pas très bien, je me souviens d'avoir écrit un thème pour violoncelle solo, comme dans les suites de Bach.

**PUBLIC 2 :** Est-ce que cela vous est arrivé de faire comme Miles Davis, d'improviser directement face à l'image ?

**Gabriel YARED :** Je rêve de pouvoir faire cela, mais il faut avoir l'aplomb de Louis Malle, et me laisser essayer. Avant le cinéma, c'était comme cela, il y avait au temps du cinéma muet, un organiste ou un pianiste qui jouait en même temps que l'image, c'était une musique un peu redondante qui soulignait chaque passage. J'adorerai faire cela, c'est bizarre qu'aucun réalisateur n'ait songé à le faire, mais il faut vraiment avoir le soliste, ce soliste qui a une musicalité et une sensibilité extraordinaire. Ce qui me tente, c'est qu'un réalisateur tourne un film, m'en parle un peu pour que je me prépare, et que l'on fasse un enregistrement live où nous aurons trois, quatre jours pour le faire, cela ne coûte pas cher, et cela peut être incroyable, et peut être surprenant. Je voudrais terminer par dire que je suis entier, que je donne mon cœur et mes connaissances, mais que le cœur, ça compte, donc voilà, je m'engage que par le cœur.

**Anne BOURGEOIS :** Nous allons conclure par cette magnifique phrase. Merci beaucoup Gabriel.

# TABLE RONDE 3 – LES MAGICIENS ET LES ORFÈVRES DES FILMS MONDIAUX//TROIS RETOURS D'EXPÉRIENCES

TOURNER AUX ÉTATS-UNIS :  
OLIVIER MEGATON, RÉALISATEUR DE *TAKEN 2 & 3*,  
*COLOMBIANA*, *TRANSPORTEUR 3*

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain et **Anne BOURGEOIS**, déléguée générale de l'industrie du rêve.

**Anne BOURGEOIS** : Nous accueillons aujourd'hui Olivier Megaton, réalisateur très important pour le rayonnement du cinéma français à l'international, puisqu'il cumule à lui tout seul avec *Taken 2 et 3*, 85 millions d'entrées/monde et 700 millions de \$ de recettes/monde. C'est aussi un réalisateur qui a fait des films d'auteur magnifiques, comme *La Sirène Rouge*, pour ceux qui ne l'auraient pas vu, je le recommande vivement et un artiste plasticien. C'est une personnalité forte, nous avons la chance de l'accueillir et d'évoquer avec lui sa vie. Nous allons parler également de son prochain projet qui va se tourner en Chine.

**Damien PACCELLIERI** : C'est doublement un plaisir, car il a été l'un de nos premiers à accepter de nous rencontrer pour notre ouvrage, ce dont nous le remercions encore.

**Anne BOURGEOIS** : Je me souviens que nous sommes allés le voir au mois de décembre, à Issy-les-Moulineaux, dans sa maison emplies de ses peintures, et il nous a consacré cinq à six heures. C'était la première interview du livre *La French Touch*. On voulait te remercier, Olivier, de ta confiance.

**Olivier MEGATON** : C'est un plaisir, je ne fais pas beaucoup d'interview, encore moins dans ce pays, mais quand j'en fais, j'essaie de donner du temps aux gens avec qui je veux en passer. C'est un plaisir et une fierté, rien que pour le titre, car nous parlons peu du cinéma français à l'international. Globalement, ce que nous faisons n'intéresse pas beaucoup notre industrie, et je vais dire en toute franchise que pour une fois, c'est intéressant d'en parler, et de vous donner toutes les ramifications possibles. J'ai une expérience, et il y en a plein d'autres, mais c'est intéressant de croiser les retours d'expériences à l'étranger, d'autres metteurs en scène, car on vit la même chose, et à la fois

des expériences différentes, puisque ce ne sont pas les mêmes films.

**Anne BOURGEOIS** : Je propose que l'on passe quelques bandes-annonces de tes films, pour nous mettre tout de suite dans l'ambiance.

## BANDES-ANNONCES

**Damien PACCELLIERI** : C'est intéressant, car il s'agit des bandes-annonces américaines, il y a à chaque fois une différence de traitement entre les bandes-annonces françaises et les bandes américaines.

**Olivier MEGATON** : Cela dépend des films et du marketing, sur les *Taken*, par exemple, la Fox détenait pas mal de territoires en ventes, donc la logique a été de garder un marketing commun pour quasiment tous les pays. Sur les gros films tels que *Taken*, en général, il y a plein de *teasers* en fonction, du support, et du moment où cela arrive, sur les *Taken 2* et *3*, ce sont les mêmes aux États-Unis et en France. Un *teaser*, c'est un coût énorme en marketing.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que le réalisateur a un droit de regard sur les *teasers* ?

**Olivier MEGATON** : Par exemple, Sony a vendu sur une plateforme, *Colombiana*, et me demande pour chaque version une autorisation de mettre de la pub à divers moments du film. Donc nous recevons les copies, ils m'ont communiqué une version de huit minutes du film. Nous sommes systématiquement dans les boucles de tout : les *teasers*, nous en recevons beaucoup, même les affiches. Comme on fait des films qui rapportent de l'argent, ils partent du principe que l'on doit avoir un œil là-dessus.

**Damien PACCELLIERI** : Tu as un parcours très singulier, est-ce que tu pourrais nous l'expliquer ?

**Olivier MEGATON** : Je viens de banlieue, à la base, je ne suis pas du tout prédisposé à faire du cinéma, puisque je n'ai jamais voulu en faire. J'étais peintre, je viens du graffiti, puis petit à petit, cela m'a permis de vivre, de peindre un peu partout dans le monde. J'ai toujours eu une petite culpabilité de là où je venais, je suis donc revenu en banlieue, où j'ai fait beaucoup d'ateliers avec les enfants, un peu partout en France, et pas que. Puis, à la fin des années 1980, j'ai rencontré Jean-Baptiste Mondino et Philippe Dupuy, et ils montaient une production qui s'appelait *Bandits*, avec uniquement des gens qui ne viennent pas du monde du cinéma. Ils m'ont demandé des idées de courts-métrages, j'ai eu une idée qui est tirée d'un fait divers, qui m'a touché, puisque c'était un de mes amis qui s'était fait assassiner dans le métro, donc j'ai écrit là-dessus. Ils ont déposé le scénario au CNC, voilà comment j'ai fait mon premier court-métrage, puis j'en ai fait un autre, puis un encore autre, etc. J'en ai fait une quinzaine, j'ai fait des clips plus tard, car mon premier et troisième court ont été interdits au moins de 16 ans. Après on m'a contacté en 1995 pour *La Sirène Rouge*, UGC avait des droits à l'époque, nous avons commencé à écrire le film, cela a été compliqué, car c'était un film de genre, il n'y avait pas beaucoup d'argent à l'époque. 1997 arrive, avec Jan Kounen et *Doberman* qui nous a bien savonné la planche, et a fait que le cinéma de genre a été sinistré, avec le départ de Roland Girard de chez France 3. France 2, et France 3 ont réduit considérablement toutes leurs participations dans des films de



genre ; *La Sirène Rouge* était toujours là, et suite à une rencontre avec TPS, en 1999, ils m'ont demandé si j'avais un sujet, ils voulaient faire mon premier film, donc je leur ai montré mon premier court. Ils ont adhéré et c'est comme cela que j'ai fait mon premier film, qui était *Exit*, avec 600 000 euros à l'époque, puis j'ai enchaîné avec *La Sirène Rouge*, avec un petit budget, on avait un peu moins d'un million d'euros. C'était typiquement du genre, des thrillers, mais je pense être l'un des derniers à avoir fait un thriller avec cet argent-là. Pendant quelques années, j'ai été sur des projets américains, car j'ai eu la chance de faire *La Sirène Rouge* en anglais, et j'ai rencontré Luc Besson. Dès mon deuxième court-métrage, j'avais refusé de travailler avec lui, parce que je ne voyais pas l'intérêt, il voulait que je fasse partie de la seconde équipe sur *Léon*, et je n'avais jamais fait cela. Pendant très longtemps, on ne s'est pas vu, il a entendu que j'avais fait mon premier long-métrage, et il a voulu le voir, sans me le dire. À partir de là, il a décidé de distribuer le film à l'international et de le vendre, et c'est comme cela que nous avons commencé à travailler ensemble, pendant longtemps pour Europa. J'étais un peu trop agité, jusqu'au jour où j'ai fini par faire une deuxième équipe sur *Hitman*, c'était pour rendre service au metteur en scène et à Luc, à partir de là, la Fox m'a retenu pour faire des films pour eux. C'est comme cela que j'ai fini par faire *Transporteur 3*.

**Anne BOURGEOIS** : Cette rencontre avec Besson a été quand même très importante dans ta vie, il a lui aussi son équipe de réalisateurs dont la spécificité est d'être des réalisateurs artistes, et en même temps de très bons techniciens.

**Olivier MEGATON** : On dit souvent : « l'écurie Besson », mais nous avons chacun nos différences : Louis LeTerrier était technicien, moi, je n'ai jamais été assistant, j'ai juste fait plein de courts-métrages, mais à un moment, il n'était plus possible de faire des films de genre, des thrillers. Il est très long de faire des films aux États-Unis, donc Luc était le seul à pouvoir nous proposer de faire des films. Je pense être le seul à en être arrivé de cette façon-là, Morel est arrivé, il était chef opérateur, et il est devenu réalisateur un peu par hasard. Je ne suis pas technicien à la base, j'étais réalisateur dès le début, j'ai un parcours très particulier, d'où la relation que j'ai avec Luc, qui est très particulière aussi, parce que j'ai toujours été clair et honnête avec lui. Les gens ne connaissent pas Europa, chaque histoire est différente.

**Anne BOURGEOIS** : Tu as aussi adhéré à son envie de faire des films de grande ampleur, qui peuvent se tourner aux États-Unis.

**Olivier MEGATON** : Il a commencé par cela, il est sorti de chez Gaumont en 1999-2000, et il a créé AB2K, avec Kassovitz, mais cela n'a rien donné. Il est venu me voir pour faire des projets, comme la suite de *Léon*, puis la réalité financière est arrivée donc, ils sont partis sur *Taxi*. Après, le chemin a un peu changé, pendant longtemps, il ne s'est rien passé, c'est avec *Hitman* et le fait que tout d'un coup, je puisse faire des films et que dans les films d'action, j'avais cette facilité à tourner, qu'il a pensé à moi, sinon, avant il cherchait des techniciens pour les contrôler complètement. Il avait très peur de notre relation, parce que j'avais dit non une fois, quand il est venu sur *Exit*, je le rejetais, car il voulait remonter le film. Il envisageait notre collaboration difficilement, cela s'est passé avec *Hitman* et *Transporteur*, à la fin des années 2000. J'ai chez Europa une indépendance qui est unique, car j'avais fait des films avant et je ne voulais pas rendre de compte, cela lui allait très bien. Il me donnait le

script, on en parlait, je partais faire mon film et cela s'est très bien passé. C'est loin de ce que les gens imaginent, avec les autres metteurs en scène, il est très présent, moi, pas du tout. Quand il passe me voir 30 minutes sur un tournage, c'est exceptionnel, parce que l'on se connaît depuis très longtemps.

**Anne BOURGEOIS** : Comment c'est passé ta première expérience de tournage aux États-Unis ?

**Olivier MEGATON** : J'étais sur un film en 2003, qui s'était arrêté, car le film était financé par une banque écossaise qui a suspendu sa participation à tous ses films. Ensuite, c'était *Hitman*, produit par la Fox en deuxième équipe, puis, *Transporteur*, avec Lionsgate, mais cela n'a pas été tourné aux États-Unis. Ma première vraie grande expérience a été *Colombiana*, où l'on tournait à Chicago, en Nouvelle-Orléans, Miami, Mexico et la France. Il faut savoir que ce sont des films français, que tous plans en studios se tournent en France obligatoirement, mais que toutes les parties américaines se tournent là-bas. Donc la première fois a été à dans la gare centrale de Chicago, l'antre des Unions, on ne peut pas faire pire comme première journée de tournage, nous allons dire de cette façon-là, aux États-Unis.

**Anne BOURGEOIS** : Et donc tu te retrouves avec un budget de combien ?

**Olivier MEGATON** : Ce sont toujours des films qui sont entre 16 et 17 millions de dollars *below the line*, c'est-à-dire sans compter les salaires des comédiens qui font monter les budgets jusqu'à 20-25 millions. L'avantage et l'inconvénient de ces films, c'est que l'on est sur des budgets encore humains, nous ne sommes pas sur des budgets de 60 à 90 millions de dollars, où il y a une pression différente. Nous sommes plutôt libres de nos mouvements sur des budgets aussi serrés que ceux-là.

**Damien PACCELLIERI** : Comment se passe un tournage aux États-Unis, quelles ont été tes expériences ?

**Olivier MEGATON** : *Colombiana* s'est très bien passé, c'était Ariel Zeitoun qui était le producteur exécutif du film, parce qu'il avait une production au Mexique. Cela avait été un peu compliqué, car il n'avait jamais tourné aux États-Unis, il pensait que nous allions tourner avec une caméra à trois aux États-Unis, je lui ai dit que cela n'allait pas se passer comme cela. De ce fait, nous avons tout créé, et nous avons dû apprendre les uns des autres, nous avons fait une demande de visa pour 22 personnes, car il était hors de question que je tourne avec une équipe américaine pour un mois cumulé, et que je laisse mon équipe française. J'ai un visa O1, et les 22 autres ont un visa O2, c'est-à-dire qu'ils travaillent sous mon visa, nous avons vite compris que dans la mesure que l'équipe française avait un rôle très particulier, ils acceptent les visas. Je pense qu'à partir de là, personne ne pouvait nous refuser des visas à l'avenir, c'est pour cela que sur *Taken 2* et *3*, nous avons réussi aussi facilement à avoir le même nombre de visas. Mon équipe technique est française, dont tous les chefs de poste, je travaille avec eux depuis longtemps, car j'ai vite compris qu'aux États-Unis, la problématique était la communication et la rapidité d'exécution, donc je me suis rendu compte que les Unions contrôlent vraiment tout : ils paient les frais médicaux, les caisses de retraite, etc. Les gens sont tenus par les Unions, donc on ne peut pas tout leur demander, il y a une liste de choses compliquées. Avec une équipe française, nous sommes plus libres, je cadre aux États-Unis ce qui est quasiment impossible pour un réalisateur étranger, mes assistants-opérateurs sont français pour pouvoir communiquer et

gérer nos propres budgets, donc il faut dépenser l'argent de la manière la plus intelligente possible, et pour que ce soit à l'écran, et non pas dans la poche des Unions.

**Damien PACCELLIERI** : Justement, au niveau des producteurs et de la production, acceptent-ils facilement que tu viennes avec ton équipe ?

**Olivier MEGATON** : Non, cela ne se pas aussi facilement, après il y a un poids financier avec lequel vous arrivez, avec un box-office, donc effectivement, si je veux travailler avec mon équipe, c'est marqué dans mon contrat. La production ne peut pas y échapper, le problème est qu'il est très compliqué de travailler aux États-Unis, on peut travailler tout seul, mais dans ces cas-là, on ne fait pas les mêmes films. Nous ne sommes pas sur des budgets énormes. *Jason Bourne* est entre 60 et 80 millions de dollars, nous sommes sur les mêmes cadres, mais pas avec les mêmes moyens, nous sommes obligés d'être plus malins. On ne peut pas faire ces films-là aux États-Unis, avec une équipe américaine de cette façon-là.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce que tu as des exemples de côté plus malin ?

**Olivier MEGATON** : Tous mes techniciens sont responsables financièrement de leur secteur, ils doivent contrôler leur budget, par exemple, quand nous avons fait *Taken 3*, ils nous disent : « Ce n'est pas possible. », pour des raisons d'Unions. Tout est toujours possible, il suffit de déconstruire ce qu'ils nous proposent, et la scène de l'autoroute que nous avons tournée coûtait, sur papier pour les Américains, 2,5 fois plus cher. L'idée était de prendre le budget et de dire : « C'est super, maintenant on vient avec des VFX qui étaient BigBang pour voir si on peut le faire de telle, ou telle façon. », ils avaient prévu deux ou trois semaines de tournage en Californie, ce qui coûtait très cher. Nous leur avons dit que nous la ferons en deux week-ends, et nous l'avons fait. C'est-à-dire que l'on tourne avec trois, quatre, voir, cinq plateaux, nous préparons un plateau, pendant que nous le préparons, on en tourne un autre et ainsi de suite, et nous passons notre temps à tourner comme cela. Ce qui fait que nous avons zéro préparation, car tout a été fait en même temps, et on passe notre vie à tourner, cela fait des journées bien remplies. Le décor est exploité au maximum, c'est très compliqué d'expliquer cela en deux ou trois mouvements.

**Anne BOURGEOIS** : Quand on voit *Taken 2* et *3*, et les films que tu as faits, on ne voit pas à l'écran la différence avec des films américains à 100 millions de dollars.

**Olivier MEGATON** : Tu peux faire un film avec 80 millions, mais les 80 millions ne se voient pas à l'écran, car il y a une lourdeur. À titre d'exemple, les gens chargés des transports : vous avez un camion avec deux personnes allouées au camion, et qui ne font rien, dans une loge vous avez quatre personnes, pour quatre portes à payer. Un chef costumier a un camion, tandis qu'un Américain, il lui en faut plusieurs, cela réduit considérablement leur *input*. Si vous travaillez dans leur logique, cela vous coûte cher, le système s'autoalimente, nous c'est notre argent que l'on laisse là-bas, ce n'est pas pareil. Une journée de tournage à Los Angeles, c'est deux journées de tournage à Atlanta, qui correspond à trois-quatre journées de tournage en France, et je ne parle même pas de New York, qui est encore plus cher que Los Angeles. Vous êtes obligés d'équilibrer, car trois semaines à Los Angeles vous coûtent

plus cher que le reste du film. C'est comme ça, vous rééquilibrez, c'est là où est le talent de mon équipe, de faire passer les éléments d'un côté à l'autre.

**Anne BOURGEOIS** : Quel est ton rapport avec les comédiens américains ? Quelle est la différence avec les acteurs français ?

**Olivier MEGATON** : Dans la mesure où tu parles anglais, déjà, tout se passe mieux. On ne se rend pas compte que la communication, surtout sur les films américains, est importante. Liam Neeson, par exemple, est sensible à comprendre les choses, avec Zoé Saldana, c'est plus simple, car elle parle espagnol, Jason Statham, ce n'est que l'anglais. Toute la communication sur un tournage anglo-saxon doit être parfaite, donc toutes les personnes avec qui je travaille doivent parler anglais. J'ai beaucoup plus tourné avec des acteurs anglo-saxons que français, maintenant, le travail des comédiens en France a beaucoup changé, quand vous travaillez avec Liam Neeson, il y a une facilité, avec Zoé Saldana, il y a deux-trois mois de préparation avant le film, avec Liam, c'est surtout des discussions sur le scénario et les dialogues. C'est variable, maintenant, il y a un niveau de jeu qui est différent, déjà dans les voix, quand vous entendez parler des acteurs américains, ils parlent très bas, car ils font vraiment prévaloir le jeu, et non pas le son. En France, on projette beaucoup plus, nous n'avons pas à rougir du niveau des comédiens. C'est une industrie aux États-Unis, donc il est vrai que les comédiens américains du niveau de Liam ont un respect réel du technicien, nous sommes tous à leur service, c'est la grande différence avec la France. Il y a le côté comédien, qui ne voit pas tout ce qu'il se passe autour, mais cela a tendance à changer, la nouvelle génération de comédien a tendance à connaître la technique, le chef opérateur, etc. Aux États-Unis, le chef opérateur est super important, plus qu'ici, parce que le comédien a un vrai dialogue avec lui, des acteurs comme Liam Neeson, savent comment il ne faut pas les éclairer, il y a une proximité, c'est une industrie. Ici, nous avons des super bons chefs opérateurs, sur un film français, cela reste la technique, on n'en parle pas, le cinéma c'est un tout : ce sont des gens qui font un film, c'est cela qui est compliqué ici, et non pas là-bas.

**Damien PACCELLIERI** : Qu'est-ce qui t'a amené à faire du cadrage ?

**Olivier MEGATON** : J'ai toujours cadré depuis mon premier court-métrage. J'avais un chef opérateur avec qui je travaillais, on tournait à deux caméras, mais comme nous n'avions pas deux cadresurs, j'ai toujours cadré. Il y avait beaucoup de mouvements de caméra particuliers, il n'y avait pas d'argent, donc j'ai cadré par nécessité économique. Je suis peintre à la base, donc j'ai une idée assez précise, très composée, des choses et de l'image. Je suis tous les jours à l'étalonnage, au mixage et au montage son, j'accompagne le film du début, jusqu'à la première copie dans une salle.

**Damien PACCELLIERI** : Lorsque l'on s'est rencontré, tu as souligné que tu portais parfois aussi cette technicité sur un tournage, à des équipes de production qui n'avaient pas forcément cette expertise.

**Olivier MEGATON** : Cela arrive souvent en France, et même et aux États-Unis, car il n'y a pas autant de films d'action. Sur *Jason Bourne*, c'est toujours les mêmes gens qui font les mêmes choses, c'est la même chose chez moi, nous avons une expérience unique. Les films d'action sont très particuliers, il y a de la comédie, ce sont des films compliqués à tourner. Sur *Taken 3*, on devait avoir 380 ou 400

personnes sur le plateau quand on avait des grosses scènes à tourner, puis trois semaines après, on se retrouve à 15, ce n'est pas une logique de film comme les gens ont l'habitude de voir ici, pareil aux États-Unis, ils n'aiment pas voir des équipes accordéons, ils aiment bien que tout soit séparé. Notre équipe peut tourner le matin une scène de cascades, et l'après-midi une scène de comédie pure. C'est très particulier, nous sommes les seuls à savoir faire des films de cette façon-là, c'est pourquoi je suis très sensible quand on parle de French Touch, car on s' imagine toujours Daft Punk, mais aux États-Unis, ils n'arrivent pas à faire cela, comme on le fait nous, car cela passe aussi par une équipe qui a l'habitude, ils essaient de nous piquer nos techniciens de temps en temps, mais ce sont des individus, pas un collectif, pas une équipe, et puis le chef d'orchestre n'est pas le même. Ils aimeraient bien savoir le faire, car cela leur coûterait moins cher.

**Damien PACCELLIERI** : Tu nous as d'ailleurs donné une anecdote sympathique, il y avait une production qui souhaitait faire une explosion de voiture en VFX, alors que tu suggérais une explosion naturelle, et ils ont choisi les VFX, ce qui a coûté plus cher que le naturel.

**Olivier MEGATON** : C'est toujours le même problème, quand il y a un directeur de production en face de vous, il a toujours l'impression de mieux savoir et de vouloir faire le film à votre place. Quand on parle d'un budget de tournage, c'est tout ce qui se dépense sur le tournage, quand on parle de budget VFX, ce n'est pas sur le tournage, donc c'est facile pour un directeur de production de choisir la facilité, il faut bien repérer les dangers, c'est facile pour lui de nous serrer la ceinture. Notamment, sur *Taken 2*, il y a eu une discussion avec le directeur de production sur une explosion qui a duré des semaines, car il ne voulait pas lâcher. Je lui disais qu'une voiture qui explose en VFX, cela ne fonctionne pas et que ça coûtait cher, finalement, je l'ai pris à son propre jeu, c'est-à-dire que je savais ce que coûtait une explosion naturelle avec tous les éléments : 6 000 euros. J'ai accepté de faire en VFX, coût total : 44 000 euros, et le plan est raté. C'est toujours la même chose, il n'y a pas longtemps, sur le projet en Chine, je me suis retrouvé avec un *line producer* américain qui me disait avoir trouvé des solutions : en fait, il faisait tout en fond vert. Je lui ai dit que c'était de la télé, pas du cinéma, nous avons des grands studios, nous n'allons pas coller les gens tout le temps sur fond vert, il n'y a que sur les *chain values* que nous allons avoir à l'écran. Il tenait à son idée, donc on s'est passé de ses services, car cela aurait été un autre film, mais ce n'est pas lui qui est responsable de tout cela à la fin. Le metteur en scène est seul, en cas de succès, nous sommes associés, quand cela ne marche pas, vous endossez tout intégralement.

**Anne BOURGEOIS** : Peux-tu nous en dire plus sur tes prochains projets, sur ce tournage qui va se dérouler en Chine ?

**Olivier MEGATON** : Cela fait six à sept ans que je travaille en Chine, et que je fais de la publicité là-bas. Mes films sont sortis en Chine, il y a une censure et des quotas là-bas, il y a entre 30 et 40 films étrangers qui sortent par an, mes quatre derniers films sont sortis en salle, donc c'est plus facile pour tourner là-bas. Les producteurs chinois qui ont commencé à émerger il y a trois ou quatre ans m'ont contacté, il y a des décors délirants, une méthodologie de travail proche de la nôtre. Les Chinois sont très latins, très débrouillards, c'est assez passionnant de travailler avec eux, ils sont volontaires, passionnés, il y a une technologie qui est en train d'exploser, cela change de tourner dans des pays où

on est obligé de courir après tout. J'ai eu plusieurs propositions de projets, et il y a un an, on m'a proposé un film avec Keanu Reeves, je suis parti en repérage et nous allons tourner un de ces jours en Chine. Le marché chinois est en train de devenir le plus gros marché mondial, devant les États-Unis en box-office, les Chinois ont acheté pas mal de boîtes américaines. Il y a des coproductions sino-américaines très intéressantes, là c'est Fondamental qui produit, Lionsgate qui distribue à l'international et en domestique, cela donne tout ce que l'on aime : des Américains qui connaissent parfaitement ces films et les Chinois qui les développent, car ils connaissent mes propres films là-bas. Une grosse partie de mon équipe sera française, il y a des choses où les Chinois sont à notre niveau, et d'autres pas encore. Il y a déjà des techniciens qui vont faire des films là-bas, mais on ne le sait pas. En Chine, ils font 25 films d'action par an, c'est plus intéressant pour nous qu'ici.

**Damien PACCELLIERI** : Qu'est-ce que l'on peut faire pour améliorer ce ratio de films d'action en France ?

**Olivier MEGATON** : Rien, honnêtement qu'est-ce que vous voulez faire ? Nous avons un public, il va au cinéma, il voit des films, pareil à la télévision, aujourd'hui tout le monde aime Netflix, *Stranger Things*, *Mindhunter* ou *Game of Thrones*. Je vous défie d'aller avec des projets tels que cela voir une chaîne de télévision française, cela ne marche pas, cela ne se fait pas, il y a un problème de développement et de moyens. En termes de fictions pures, si on veut faire un film qui marche à l'international, il faut le faire en anglais, donc nous sommes déjà plus dans la catégorie : « Film français ». Nous avons le label film français, mais pour la majeure partie du cinéma français, on ne fait pas de films français, alors que techniquement, nous le faisons. Il y a une bulle qui s'est installée, nous avons décidé que le film de genre et d'action n'était pas pour nous et notre public. Le problème est qu'il y a peu de financement pour les films de genre.

**Anne BOURGEOIS** : Alors que nous avons vu dans la table ronde de ce matin que les films de genre français, comme *Grave*, se vendaient très bien dans le monde entier.

**Olivier MEGATON** : J'ai des projets de film en France, je vois la réponse des financiers : il y a une vraie frilosité ; si vous faites un film de genre en français, il va vous coûter en 5 et 15 millions d'euros, donc il faut faire entre 1 et 2 millions d'entrées en salle, et en France, cela ne fonctionne pas. Il faut le faire en anglais pour ramener ce genre de chiffres en salle en France. Nous n'allons pas demander à des gens d'investir dans des films qui leur coûtent de l'argent, c'est aussi logique que cela. Aujourd'hui, si on veut faire un film de genre, il ne faut pas qu'il dépasse 3 millions d'euros, et il y a énormément de jeunes réalisateurs qui veulent faire du genre.

**Damien PACCELLIERI** : Quelle serait, selon toi, la définition de la French Touch ?

**Olivier MEGATON** : Du point de vue d'un metteur en scène qui fait des films internationaux, la French Touch, c'est la façon très particulière de faire un film. Les quatre derniers films que j'ai pu faire, avec effectivement avec des recettes qu'ils ne connaissent pas aux États-Unis, et qu'ils ne connaîtront jamais, car culturellement, c'est quasiment impossible. Quand on arrive à les bousculer, que vous

faites un *Taken 2*, et que vous avez sorti un Tim Burton du box-office, vous ne vous en rendez pas compte. C'est pour cela qu'ils nous saluent aujourd'hui, quand vous allez là-bas, ils connaissent les chiffres, quand *Taken 2* a fait 381 millions de dollars à l'international, ils rêvent de faire ces chiffres-là. Ici, nous sommes encore à compter le nombre d'entrées, on ne parle pas d'argent, la French Touch est donc à l'étranger, pas ici. Je suis plus connu à l'étranger qu'en France, car cela ne les intéresse pas, pour eux, ce n'est pas du cinéma. Ce n'est pas très grave, mais quand je fais 3,2 millions d'entrées en France, on ne vous dit pas que c'est bien, on vous dit que c'est normal. Très bien, faites 3 millions d'entrées en France, et on en reparlera ! J'ai fait des films avec peu de moyens, c'était difficile, il y a ce côté franchouillard, jaloux, c'est faire à l'infini les mêmes films ici. J'arrive à faire des films, et en plus, que ces films fonctionnent, c'est normal, il y en a plein qui se sont plantés, mais on ne les voit pas. Avec Luc, nous sommes les deux seuls à avoir réussi à nous être frottés aux Américains, et j'ai eu de la chance de faire mes quatre derniers films. On m'a proposé *The Commuter*, avec Liam Nesson, j'ai vu l'histoire et je n'ai pas trouvé l'histoire mirobolante, je me suis dit que cela n'allait pas intéresser le public. Le film est sorti et a fait 15 ou 16 millions d'entrées le premier week-end, alors que nous avons fait 50 millions avec *Taken*. Quitte à partir sur des films d'action, autant faire des films qui soient des succès à tous les niveaux, sinon, cela n'a aucun intérêt, il faut être pragmatique. En France, on met tout sur le même niveau, ce n'est pas très grave. Les deux fois où j'ai été choqué, c'est quand j'ai été invité aux trophées du FilmFrançais, les deux fois, j'ai fait ces années-là les plus gros chiffres : *Taken 2*, avec 55 millions de spectateurs à l'international, et *Taken 3*, avec 40 millions. Les deux fois, je me suis dit que j'allais recevoir le prix du film français, qui a fait le plus d'entrées à l'international, et à chaque fois, ils trouvaient une reformulation pour le donner à quelqu'un d'autre : *Intouchables* la première fois, et la deuxième fois au *Petit Prince*. Les deux films ont bien marché à l'international, mais ils n'ont pas aussi bien marché que les *Taken*. En France, nous sommes dans une bulle, quand on est jeune metteur en scène, et que l'on veut faire des films à l'international, car c'est l'avenir. Le cinéma français tel qu'il existe aujourd'hui, je ne sais pas s'il existera dans 20 ans, il faut former les gens, leur apprendre à se battre au niveau international, et garder leur identité, leur façon de faire les choses. Comme dirait Alexandre Aja, quand je lis les critiques, j'ai l'impression de faire du cinéma pornographique, et encore, si j'en faisais vraiment, on m'allumerait moins.

**Anne BOURGEOIS** : En tout cas, nous on te décerne le prix de l'Industrie du Rêve, cher Olivier, merci de ton retour d'expérience, on se donne rendez-vous l'an prochain, ou dans deux ans pour ton prochain film avec Keanu Reeves. Tout ce que tu as dit en termes de formation sera entendu et écouté par un certain nombre gens présents aujourd'hui, et qui sont ouverts avec une discussion avec toi.

**Olivier MEGATON** : Ce que j'aimerais, c'est que toute expérience soit bonne, en France. Nous avons la chance d'avoir un cinéma très varié, et le problème est quand on s'adresse aux gens qui sont censés de faire des films d'auteur, là d'où je viens, le cinéma d'action n'est pas considéré, il y a un clivage, alors que l'on participe de la même façon. Quand je sors un film, c'est le même montant qui est pris sur la place que les autres. C'est cela que je n'arrive pas à comprendre, c'est ce fossé que nous avons créé. J'ai déjà vécu cela avec la peinture et l'art contemporain, quand on osait imaginer, que l'on allait pouvoir être acheté par un FRAC, et que l'on nous répondait que l'on faisait du graffiti, pas de la peinture. Je revis la même chose avec le cinéma aujourd'hui, cela ne me chiffonne pas plus que cela, car ça ne m'empêche pas de faire des films, mais je trouve cela dommage de continuer à vivre en

France, payer mes impôts ici et que cela n'évolue pas.

**Anne BOURGEOIS** : Ça va bouger, en tout cas merci Olivier d'être venu pour ce témoignage.

**Olivier MEGATON** : Merci, cela été un plaisir de venir parler et échanger avec vous, et félicitations pour votre manifestation et votre livre.



# TABLE RONDE 3 – LES MAGICIENS ET LES ORFÈVRES DES FILMS MONDIAUX//TROIS RETOURS D'EXPÉRIENCES

## LA FRANCE, TERRE DE TOURNAGES DES FILMS AMÉRICAINS : *MISSION IMPOSSIBLE* RAPHAËL BENOLIEL, PRODUCTEUR FIRST STEP, ANTONIN DEPARDIEU, DIRECTEUR DE PRODUCTION/REPÉREUR

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain et **Anne BOURGEOIS**, déléguée générale de L'industrie du rêve.

### BANDE-ANNONCE MISSION IMPOSSIBLE 6

**Anne BOURGEOIS** : Je vous prie d'accueillir Raphaël BENOLIEL, producteur, et Antonin DEPARDIEU, directeur de production et repéreur, qui ont donc été les chevilles ouvrières et plus que cela encore, du dernier *Mission impossible 6*, tourné à Paris. Nous les remercions d'être présents pour faire un retour d'expérience sur ce tournage, qui a été assez fou. Damien, je te laisse poser la première question.

**Damien PACCELLIERI** : Quels sont vos backgrounds, et comment vous êtes arrivés sur ce projet de *Mission impossible 6* ?

**Antonin DEPARDIEU** : J'ai toujours voulu faire cela, je voulais être réalisateur, après cela a évolué, mais de toute manière, je savais que je voulais travailler dans le cinéma en tant que technicien, cela m'a toujours taradé, cela vient des films que je voyais au ciné-club à la télé. Mes parents n'étaient pas du tout branchés cinéma, moi c'était à l'époque du cinéma italien, donc il m'a beaucoup marqué, avant même le cinéma américain. Évidemment, comme beaucoup d'adolescents, mes parents m'ont calmé sur ma vocation d'artiste, j'ai fait des études d'économie en ayant toujours cette idée en tête, j'ai monté ma petite association à l'époque, on faisait des films en vidéo pour des mairies. J'ai passé une fois le concours de la FEMIS, à 20 ans, j'ai été malheureusement recalé avec en commentaire : « N'est pas fait pour la production. », c'est assez drôle, car aujourd'hui je donne quelques interventions à la

FEMIS. Après, j'ai rencontré un producteur, Jacques Dercours, qui m'a fait faire mon premier film en stagiaire mise en scène, avec Denis Amar, après j'ai fait *La Rencontre*, de Darius Khondji, sur son deuxième ou troisième film, d'Aline Issermann *L'Ombre d'un Doute*, j'étais stagiaire, il était déjà chef opérateur. Après Alain Corneau, Étienne Chatiliez, en mise en scène et régie, mais je n'arrivais pas à évoluer, une fois, il y avait un premier assistant qui m'a demandé si je parlais anglais, et il m'a emmené sur le projet d'une grosse pub américaine, pour des 4x4, et à la fin du premier jour de repérage à Paris, le producteur m'a fait régisseur général, donc à partir de ce moment-là, j'ai dit : « Terminé les films français. ». Après, c'est Kim Keimsher, les Américains donnent une chance aux gens et notamment les jeunes. Comme j'ai mis le pied dans les productions exécutives niçoises, car les studios de la Victorine accueillent traditionnellement beaucoup de films anglo-saxons, dans l'imaginaire c'est Cannes, et c'est ce qui ressemble le plus à Los Angeles, j'ai travaillé très vite pour des sociétés niçoises, Baievista où j'ai rencontré Raphaël BENOLIEL. Tu rentres dans un système de production de long-métrage, pendant dix ans, on ne faisait que des portions de films jusqu'au Woody Allen, car c'était trop cher en France, ils partaient en Europe de l'Est, ou en Angleterre, on faisait nos armes sur ces quelques jours. La vie a fait que j'ai travaillé essentiellement sur des films étrangers, c'est pour cela que petit à petit, l'habitude de travailler avec des étrangers, notamment des Américains, m'a permis de peaufiner mon travail, et d'arriver à *Mission impossible*. Pour parler du repérage par rapport aux Français, les Américains y attachent beaucoup d'importance, les films français ne sont pas bouclés quand ils commencent les repérages.

**Raphaël BENOLIEL :** Par rapport aux repérages, pour le script, il n'y en avait pas vraiment. C'était une source d'inspiration pour le script. On sait qu'Ethan Hunt doit se rendre d'un point A à un point B, et le travail du chef décorateur était de savoir comment, entre quelques scènes dialoguées, il allait pour voir mettre en scène les scènes d'actions qui font le succès de la franchise. Il faut se demander où et comment rendre Tom Cruise, réalisant toutes les cascades, plus fort dans une scène avec des actions jamais vues auparavant dans un autre épisode. Ils avaient envie de tourner à Paris, d'avoir une grande scène d'action. Nous avons étudié les rues pour réfléchir à la scène, mais elle n'a jamais été vraiment écrite.

**Antonin DEPARDIEU :** C'est vrai qu'une course poursuite peut faire une ligne dans le scénario, mais représenter quinze jours de tournage.

**Raphaël BENOLIEL :** Ou sept semaines.

**Damien PACCELLIERI :** Est-ce que ce sont les repérages qui donnent certaines idées de scènes, et tu vas chercher vis-à-vis de ces idées ou tu peux proposer un panel de décors en amont, un ensemblier de lieux de tournage ?

**Raphaël BENOLIEL :** C'est un échange, par exemple, sur le film de Woody Allen, il y a des lieux que nous lui avons proposés, et qui l'ont inspiré, il a changé des scènes pour les transposer dans des lieux qu'on lui avait proposés. Sur *Mission impossible*, là où j'étais content, c'était que l'on avait quelques années auparavant organisé avec FilmFrance, un Eductour. J'avais proposé d'effectuer une scène sur la Seine et sur les quais avec des canaux, car on n'avait jamais vraiment fait de scènes d'actions qui se

situent sur la Seine, ou les canaux. Sur *Mission impossible*, on utilise un peu ce lieu dans ces conditions-là.

**Anne BOURGEOIS** : Raphaël tu as commencé il y a quelques années, et tu t'es très vite trouvé sur l'accueil des tournages étrangers en France, en commençant à Nice, peux-tu nous dire pourquoi tu as fait ce choix-là ?

**Raphaël BENOLIEL** : Je suis né et j'ai grandi à Nice, en 1974, et j'y ai même commencé à travailler, c'est peut-être pour cela que je fais de la production exécutive, où l'on retrouve beaucoup de niçois. Les films américains venaient dans le sud de la France, du fait des studios de La Victorine, les Anglo-saxons venaient faire des longs-métrages, mais aussi de la pub, avec des décors naturels qui se passaient sur la Côte d'Azur. J'ai commencé comme runner dans la publicité, assistant de production, coordinateur, puis directeur de production. Je travaillais pour Baievista, cela m'a fait progresser parallèlement à mes études, j'ai toujours aimé la production pour la double facette : logistique, économique et artistique. Je lis un budget comme un script. J'aime bien les problèmes concrets, soulevés par la production. J'ai fait un IUT, puis j'allais à la FAC de droit, mais dès que j'ai pu, vers 17-18 ans, j'allais travailler. J'ai fait un an à l'ESRA, mais le côté pratique n'était pas au rendez-vous, et j'aime comprendre et faire. Au fil du temps, avec Baievista, en tant que directeur de production, j'allais à Cuba pour former des équipes de pub, je m'occupais sinon du bureau à Nice, et un été, nous avons été contactés par un de nos clients anglais pour le film de Neil Jordan, *L'Homme de la Riviera*. Le producteur ne savait pas s'il tournait sur la Côte d'Azur ou à Deauville, j'ai fait le devis pour Nice, et Neil a choisi Nice. Nous nous sommes vu confier la production de ce film, or le gérant de Baievista a décliné l'offre, car la production exécutive d'un long-métrage ramène moins que la publicité, mais j'avais vraiment envie de faire ce projet, je suis donc parti avec eux. Sur le film, je me suis très bien entendu avec les Anglais, sûrement grâce au fait que je travaillais souvent avec eux pour la publicité, et le directeur de producteur parisien engagé comme garant de bonne fin, pas du tout, car ils avaient une vision très différente. Les producteurs anglais ont donné mon nom à Working Title, et de fil en aiguille je suis devenu leur interlocuteur privilégié en France. J'avais monté ma boîte Firststep, en 2000 pour financer des courts-métrages, j'avais changé les statuts pour que l'on puisse produire du long.

**Anne BOURGEOIS** : Tu as vu finalement évoluer pendant ces années les crédits d'impôt, les dispositions réglementaires. Comment cela se passe-t-il pour *Mission impossible*, alors que nous étions dans une situation compliquée d'un point de vue sécurité : post-attentats et période électorale, les conditions de financement ?

**Raphaël BENOLIEL** : Au niveau du financement, nous ne sommes impliqués qu'une fois que le film est validé par le studio Paramount et Skydance car nous ne sommes pas des producteurs délégués qui cherchent un financement particulier. Ce n'est pas carte blanche, car nous avons toujours une limite, mais on ne se posait pas la question des moyens, mais comment arriver à faire telle scène ? Depuis que le crédit d'impôt existe, et a été augmenté à 30 %, cela incite les productions étrangères à venir et passer plus de temps en France, où s'est passée l'intégralité du tournage. Sur *Mission impossible 6*, nous avons aussi nos limites : comme les coûts de *above the line*, c'est-à-dire le réalisateur, les comédiens ne sont pas éligibles au crédit d'impôt, *Mission impossible 6* coûte moins cher lorsqu'ils

sont à Londres plutôt qu'en France. Nous avons eu la chance d'avoir six à huit semaines de tournage, mais on aurait pu en avoir davantage.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce que c'est un combat à mener pour pouvoir concurrencer Londres ?

**Raphaël BENOLIEL** : Tous les combats sont bons il faut le faire, comme celui avant qu'il y ait un crédit d'impôt, d'ailleurs nous sommes les premiers à en avoir bénéficié avec le film de Woody Allen. Maintenant, tant que les autres pays du monde auront des crédits d'impôt, il faudra toujours se battre face à cela, psychologiquement, nous ne sommes pas prêts à donner 30 % sur le cachet de Tom Cruise, qui dépasse les dizaines de millions d'euros, même si c'est un dispositif qui ramène de l'argent, c'est un incitateur économique. Quand l'état anglais donne 20 % sur le salaire de Tom Cruise, il fait aussi une retenue à la source, donc quelque part, c'est presque une opération blanche qui draine énormément d'argent, car le film s'installe. Les salaires, le matériel technique, les frais de restauration, d'hôtellerie. En France, nous avons dépensé via ma société 23 millions d'euros, en avril nous avons recruté 5 000 techniciens différents pour 40 ou 50 minutes du film qui se déroulent en France, et je pense qu'il y a une bonne scène d'action qui dure un bon petit quart d'heure. Nous avons eu la chance d'avoir des autorisations que d'autres films n'ont pas eue, et qui nous a permis de faire des choses plutôt sympas.

**Damien PACCELLIERI** : Au niveau de la logistique, comment cela s'est-il passé ?

**Raphaël BENOLIEL** : Ce qui fait que l'expérience a été plus plaisante, c'est le coup de fil de la préfecture de Paris, quatre semaines avant le tournage, pour me dire qu'ils me refusaient le tournage en intégralité. Le défi était de les faire changer d'avis et nous avons réussi, j'ai refusé d'entendre le non que l'on m'avait opposé. En janvier, il y a eu une première réunion où il y avait la préfecture, des conseillers du Ministère de la Culture, et de l'Intérieur, je leur ai demandé de me dire au 15 janvier si on avait l'autorisation de tourner en avril, en mai et en juin, et que si on retardait, que la production risquait de partir. On était conscient du contexte et de ce problème-là, mais le tournage en mai, avec ses jours fériés et ses longs week-ends, nous a permis de bloquer des rues entières, car il y avait peu de monde. Je les ai fait changer d'avis en leur disant que c'était une catastrophe industrielle si on refusait ce tournage : on envoyait un message aux Américains en leur disant que si l'on acceptait plus leurs tournages, l'on pouvait tout de suite arrêter le crédit d'impôt, car ils n'allaient plus revenir et que cela détruisait tout ce qui se mettait en place depuis cinq ans. Finalement, tout le monde se félicite d'avoir fait ce tournage, aujourd'hui, nous avons montré un exemple par rapport à d'autres, je pense que ce que nous avons réussi à faire dans le centre de Paris aurait été impossible à faire à Londres. Quand on fait les choses, c'est toujours bancal administrativement, ce n'est pas carré comme les Allemands, ce n'est pas bien expliqué comme les Anglais, mais quand on le fait, on le fait vingt fois mieux et les gens reviennent. Il y a toujours cet aspect artisanal en France, comme nos techniciens, il n'y a pas les Unions, ils ne viennent pas cachetonner, ils sont plus polyvalents, dans la majorité des techniciens une part de passion dans l'exercice de leur métier, ils aiment leur métier, ils aiment le cinéma. En France, ce qui fait que ce côté artistique qui reste quand même, c'est en nous. Quand je me balade en scooter dans Paris, c'est magnifique, nous sommes dans une ville empreinte d'histoire. Je ne vois pas le cinéma comme un business, je fais cela parce que j'aime cela, j'aime travailler, c'est un métier qui me

rend heureux, et du coup je pense que c'est cela pour la majorité de nos techniciens, nos partenaires et clients, car ils le ressentent. Je pense que *Mission Impossible 6* a été un exemple que les producteurs et Tom Cruise ont été exemplaires, c'était important après les attentats de montrer que l'on pouvait venir tourner ici à Paris, et accueillir ici, ou en France, des projets aussi ambitieux. Il y a eu l'attentat sur les Champs-Élysées, mais nous ne l'avons dit qu'après aux producteurs. C'est bien d'avoir plein de petites productions anglo-saxonnes, mais c'est aussi bien de recevoir des projets ambitieux, c'était important de recevoir *Dunkerque* l'année précédente, et c'était important d'avoir *Mission impossible*. En termes de crédit d'impôt, il y a environ 5-6 millions de retour, mais les retombées seront encore plus importantes, la Paramount m'a appelé pour venir faire un film ici.

**Damien PACCELLIERI** : Comment s'est-il passé le tournage au niveau logistique, avec 5 000 techniciens ?

**Antonin DEPARDIEU** : Chaque département a besoin d'avoir à disposition une quantité de matériel et de main d'œuvre, un confort de travail quel que soit le degré d'utilisation du matériel, donc nous avons 80 ou 100 camions à disposition. Il y avait aussi une volonté que la sécurité de l'acteur principal soit évidemment assurée, il avait un ancien de la CIA comme garde du corps, mais aussi la sécurité de l'équipe, c'est pour cela que certains jours nous avons dû avoir quasiment tous les cascadeurs de France, pour qu'ils roulent à 60 à l'heure, sans faire aucune cascade, mais même pour des figurants voitures, ils voulaient des professionnels aguerris, donc sous-employés par rapport à leurs capacités, mais c'était pour éviter Tom Cruise en moto, ou assurer la sécurité des Parisiens. Tout cela pour dire, que cela fait beaucoup de monde, nous avons eu 200 bloqueurs, quand nous avons bloqué toutes les artères de l'Arc de Triomphe. La préfecture était ouverte à bloquer l'Arc de Triomphe, si l'on pouvait assurer une sécurité suffisante. Au niveau logistique, c'est un film normal, mais vous multipliez par dix, car il y avait plus de monde et de moyens.

**Anne BOURGEOIS** : Pour revenir sur l'accueil des tournages étrangers en France et à Paris, notamment, comment réagit l'habitant du quartier qui voit débarquer une équipe pléthorique ?

**Raphaël BENOLIEL** : Il y a deux réactions comme toujours. Tom Cruise est un très bon client par rapport à son public. Sur le plateau il est hyper professionnel, mais il prend entre chaque prise d'aller remercier, saluer ses fans, et il va prendre des photos avec eux. On ne peut pas plaire à tout le monde tout le temps, si en effet, tous les jours, nous étions en train d'organiser un film de la même ampleur, certains quartiers auraient le droit de demander un peu de répit. C'est d'ailleurs une discussion que nous avons eue avec le bureau de cinéma, quand nous avons établi le plan de travail. On allait dans le 15<sup>e</sup> arrondissement, puis on changeait, nous n'étions pas tout le temps au même, endroit on essayait de s'accorder avec les autres événements existants. Quand il y a eu la visite du comité olympique, nous avons nous même été interdits de tourner dans certains quartiers.

**Damien PACCELLIERI** : Comment s'est passée la collaboration avec les équipes américaines ?

**Raphaël BENOLIEL** : Cela s'est très bien passé, mais comme le disait Gabriel, c'est de l'humain, quel que soit les tournages, on s'entend bien avec des personnes et moins avec d'autres. Sur *Mission*

*impossible*, il y a deux-trois personnes que nous allons qualifier de « cons », et d'autres que nous allons adorer. Dans l'industrie du cinéma, nous ne sommes pas là à faire des formations en permanence, on arrive à être efficace au premier jour, entre les différents corps de métier, nous n'avons pas un temps d'adaptation, on ne peut pas se le permettre. C'était plutôt des Anglais, que des Américains, mais c'est toujours plus compliqué avec les Anglais, Antonin ne les aime pas (Rires), sois honnête ! Après, pour l'anecdote, c'était le deuxième film que je faisais avec le producteur, et la première fois que je l'ai vu, je l'ai insulté, aujourd'hui, c'est presque mon meilleur ami.

**Anne BOURGEOIS** : Le fait que le film se soit fait ici, dans de bonnes conditions, était une volonté politique du réalisateur et du producteur. Peux-tu nous expliquer ?

**Raphaël BENOLIEL** : *Mission impossible*, comme ce genre de franchise a parcouru le monde. Il était évident que la France et Paris seraient sur leur passage. Après les attentats, Chris MacQuarry, qui est réalisateur et scénariste travaillant avec Tom Cruise depuis, avait envie de tourner à Paris en soutien aux événements. C'était important pour nous de les accueillir justement pour ce soutien et cela s'est très bien passé. Comme c'était le cas également, on travaillait sur une des premières productions de Netflix, *War Machine*, il y avait trois jours de tournage avec Brad Pitt, mais nous avons dû arrêter le tournage pour des raisons évidentes, nous n'avions plus d'autorisations, et Brad Pitt a continué le tournage dans d'autres pays, puis il a insisté pour revenir faire les deux jours de tournage en France.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce que *Mission impossible* représente une nouvelle étape ?

**Raphaël BENOLIEL** : Forcément, car déjà, les studios américains vont m'appeler plus souvent, c'est une étape différente, car je n'avais pas eu l'occasion de travailler aussi longtemps avec autant de moyens. *Les Schtroumpfs*, c'était gros, *RED 2* aussi, mais c'était différent, je voulais travailler avec Tom Cruise, il y avait plusieurs projets de films avec lui qui sont tombés à l'eau, et là, cela a marché, je suis très heureux d'avoir travaillé avec lui, car je suis fan de sa façon de travailler, j'ai une série actuellement avec Amazon. J'ai fait *War Machine*, avec Brad Pitt pour Netflix, qui est quelqu'un de super, mais Tom Cruise est le seul à être rester aussi longtemps au niveau, en ayant du succès artistique, et depuis quelques années commerciales. La différence entre Amazon et Netflix est que ces derniers ont adopté des schémas comme Fox, dans le travail il n'y a aucune différence. Désormais, on fait plus de séries que de longs-métrages, maintenant, nous faisons des saisons entières en France. On parle d'essayer de faire la saison 3 des *Patriotes*. Netflix a leurs productions étrangères qui viennent en France, et leurs productions françaises, aujourd'hui, nous travaillons beaucoup avec les plateformes. Nous allons faire un épisode et demi de la série Amazon *The Marvellous Mrs Maisel*. Après, c'est une étape pour l'attractivité du territoire français, je l'espère.

**Anne BOURGEOIS** : Antonin, le rythme des séries sur l'organisation des tournages est-il différent de celui des longs-métrages ?

**Antonin DEPARDIEU** : Je ne le vois pas comme cela. Un film d'époque est de plus en plus compliqué avec le mobilier urbain qui, maintenant, en vingt ans, a considérablement changé, donc il y a plus de préparation, mais pour un film ou une série contemporaine, il n'y a pas trop de différences.

**Raphaël BENOLIEL** : Dans l'organisation, il n'y a pas vraiment de différence, c'est un tournage comme un autre, en revanche pour la réalisation, sur *Mission impossible* on devait tourner une ligne de scénario par jour, sur des séries c'est cinq, six pages, ou plus, quand on tourne 52 minutes en huit jours, quand nous on tourne un quart d'heure en huit semaines, forcément, c'est différent, mais cela ce sont des données qui existent depuis longtemps. Pour nous, l'organisation est identique, on subit la même mutation : quand j'ai commencé à faire de la publicité, nous avions quatre semaines de préparation pour une journée de tournage, maintenant, on nous appelle la veille. Les nouvelles technologiques créent ou détruisent, je ne sais pas trop, car il faut fabriquer à des coûts différents.

**Anne BOURGEOIS** : Quelle est la différence entre la production exécutive française et anglo-saxonne ?

**Raphaël BENOLIEL** : La différence entre la gestion anglo-saxonne et française, c'est que le directeur de production français disait non, alors que mon travail était de dire oui, les producteurs en France essayant toujours de gagner plus d'argent, ils demandent à leur directeur de production de faire des économies, et de ce fait, ce dernier se retrouve seul. Il n'y a pas ce côté producteur exécutif et directeur de production avec les Anglo-saxons, si on revient avec des économies, alors que le film est financé, c'est qu'il y a eu un problème de gestion. Cela entraîne une mentalité différente sur le tournage, il y a une vraie collaboration avec les différentes équipes avec les Anglo-saxons, bien évidemment, il doit y avoir un chef de file qui doit faire attention, mais nous devons être dans un dialogue. C'est pour cela que les Anglais ont fait appel à moi, donc je travaillais essentiellement avec les Anglais, beaucoup avec *Working Title*. J'ai fait *Mister Bean*, puis j'ai fait un budget pour Woody Allen, pour *Minuit à Paris*, qui correspondait bien plus que celui de Christine, qui devait sortir d'un budget plus confortable avec Sofia Coppola. Woody Allen m'a appelé, je suis allé le voir à New York, il m'a dit gentiment : « Tu m'as fait un budget, mais tu mens. », je lui ai expliqué que j'avais fait un budget de telle manière que l'on pouvait voir ce que l'on pouvait s'offrir avec tel budget, mais à condition qu'il ne vienne pas avec une équipe américaine, et qu'il devait me laisser constituer l'équipe technique avec son accord, bien sûr. On arrive à transposer à la lecture d'un budget et d'un scripte à ce que l'on peut voir, puisque nous avons une idée de ce que cela représente physiquement sur le plateau, et donc Woody Allen qui connaît assez bien la fabrication, a les qualités des réalisateurs américains : ils sont responsables de leur budget et du plan de travail. Le réalisateur est considéré par les Américains comme un artiste, mais aussi comme un technicien, la Nouvelle Vague a fait beaucoup de bien au cinéma mondial, au vu de tout ce qu'il a créé, mais il a fait beaucoup de mal au niveau français, aux studios. Aujourd'hui un réalisateur qui ne serait qu'un artiste n'aurait pas sa place dans le mode de fabrication d'un film. *Les Schtroumpfs*, que j'ai fait, c'est un budget d'effet spéciaux colossal, on ne peut pas le jour même se permettre de changer des plans, car cela a une incidence trop importante, le réalisateur doit être capable de se projeter bien en amont, il y a des réalisateurs qui trouvent l'inspiration le jour même, c'est possible dans certains cas. Nous pouvons faire le même film avec des moyens totalement différents, il n'y a pas de règles. Sur *Mission impossible*, nous avons fait des plans nécessaires, sur ces mêmes plans, on aurait pu les faire moins chers, mais nous avons des impératifs de sécurité, de périmètres que l'on devait sécuriser. En France, nous avons dépensé via ma société 23 millions d'euros, en avril nous avons recruté 5 000 techniciens différents. J'aime monter une équipe artistique avec le réalisateur, comme pour Woody Allen, où il m'a vraiment laissé les clés, j'ai pu choisir Anne Seibel et Darius Khondji et cela a donné *Minuit à Paris*, même si je n'ai pas pu travailler sur celui d'après, Woody Allen a repris Anne et Darius,

donc c'est une vraie satisfaction.

**Anne BOURGEOIS** : Quelle est la spécificité des techniciens français, par rapport aux techniciens britanniques ou américains ?

**Raphaël BENOLIEL** : Je ne sais pas si on peut vraiment le définir. J'ai eu la chance de tourner à New York et dans d'autres villes, en France, comme le cinéma n'est pas qu'une industrie, mais aussi un art, on le ressent, donc sur le papier cela ne veut pas dire grand-chose, mais les techniciens qui travaillent dans le cinéma sont des passionnés. Si on devait changer quelque chose, ce serait le temps de travail, car la réalité est que dans les films européens et anglo-saxons on ne peut pas tourner huit heures par jour, malheureusement, il y a une différence entre ce qui est écrit et ce qui se passe réellement. Les réalisateurs avec qui j'ai pu travailler sentent cette implication des techniciens. C'est la même chose que quand on vit dans Paris, on est entourés par des siècles de culture, à Los Angeles, nous n'avons pas cela. Le fait d'être élevé dans un pays où le cinéma est aussi un art se ressent au moment où l'on exerce son métier. Par exemple, à New York quand nous avons fait le film de Klapsich, certains techniciens entre les prises ne sont pas impliqués, alors qu'en France, l'implication se ressent globalement à tous les niveaux.

**Antonin DEPARDIEU** : En France, sur une équipe de tournage, tout le monde est artiste, a envie de participer à la créativité et apporter sa petite pierre. Sur une équipe anglo-saxonne, c'est finalement le comportement de très peu de gens, des chefs de poste le restent, vont avoir plus un rôle d'exécutant. En France, dans les phases préparatoires, quand nous allons essayer de construire quelque chose, les étrangers s'aperçoivent que nous sommes plus que des exécutants, et nous arrivons à faire des films à 40-50 personnes, alors qu'eux, à moins de 100 personnes, ils n'y arrivent pas. La spécificité française c'est cela : créativité et polyvalence.

**Anne BOURGEOIS** : Merci beaucoup Raphaël et Antonin, grâce à vous nous rayonnons !



# TABLE RONDE 4 — LES INVENTEURS FRANÇAIS AU CŒUR DE L'INNOVATION MONDIALE

MODÉRATEUR : **Damien PACCELLIERI**, journaliste et écrivain et **Anne BOURGEOIS**, déléguée générale de L'industrie du rêve.

## INTERVENANTS

**Jean MIZRAHI**, président d'YMAGIS GROUP/ÉCLAIR, **Pierre ZANDROWICZ**, producteur et réalisateur, ATLAS V, **Nicolas BONNELL**, head of production, BUF COMPAGNIE

**Anne BOURGEOIS** : Cette table ronde est donc consacrée à l'innovation française, et donc aux nouvelles technologies. Nous sommes très heureux d'accueillir Jean MIZRAHI, président-directeur général d'Ymagis Group/Éclair, Pierre Zandrowicz, producteur et réalisateur chez Atlas V, Nicolas Bonnell, Head Of Production de Buf Compagnie. Nous allons essayer de savoir, à travers leur témoignage, comment la France se positionne mondialement en termes techniques, technologiques et innovations. Il ne faut pas oublier que le cinéma est né en France, en 1895, créé par les frères Lumières. La technique cinématographique est née en France, il est important de le souligner et de le mettre en valeur, c'est ce que nous avons voulu faire dans le livre. Je vais dire quelques mots pour Didier Diaz, et de la FICAM, qui est le syndicat des industries techniques qui regroupent la majorité des industries techniques en France, et qui en effet, a pris son bâton souvent ces derniers temps pour se battre, pour à la fois préserver nos industries techniques, qui étaient très menacées par la concurrence européenne et mondiale, et qui en effet a obtenu des crédits d'impôt pour les tournages, mais pas seulement. Il y a un crédit d'impôt accordé pour tout ce qui est VFX et effets spéciaux. Ils sont sur le terrain, ils continuent le combat pour que nos industries françaises et européennes continuent d'exister. Vous verrez dans le livre le témoignage de Jean MIZRAHI, Pierre Buffin, mais aussi des équipementiers comme Angénieux, Transvidéo, qui sont français et sont présents sur tous les tournages internationaux.

**Damien PACCELLIERI** : J'ouvre le bal par une question ouverte à vous trois. Les Français sont-ils des innovateurs ?

**Jean MIZRAHI** : Je ne pense pas que les Français soient plus ou moins innovateurs. J'étais intéressé par ce que disait Olivier MEGATON, il y a un côté débrouillard chez les Français, un côté système D, qui fait que parfois, avec des bouts de ficelles, on arrive à faire des choses intéressantes. Côté innovation, chaque culture a ses spécificités et ses problèmes, nous avons les nôtres, nous sommes innovateurs,

un problème que nous avons, comme le disait Oliver MEGATON, c'est que nous avons peu de gens qui sortent des frontières, et que l'industrie du cinéma française soit l'une des plus anciennes, c'est un bien pour un mal. Nous sommes dans une industrie qui s'est installée dans de petites habitudes, qui a du mal à en sortir, et à se remettre en question. Un de nos gros problèmes dans notre industrie est le manque d'ouverture au monde. Cela me frappe toujours, nous avons un des cinémas les plus aidés au monde, et quand je vois l'exportation des films français, on s'en réjouit, mais il n'y a pas de quoi être fier : faire 80 millions d'entrées à l'étranger, quand on en fait 200 millions en France, tout films confondus, je ne trouve pas que cela soit une performance fabuleuse. La moitié des 80 millions d'entrées dans le monde se concentre sur des films de Luc Besson et d'Olivier Megaton, qui sont très ouverts sur le monde nord-américain pour le moment, et bientôt ouvert au monde chinois. Si on met cela de côté, nous avons une industrie très autocentrée, et qui n'a pas beaucoup d'appétence pour s'ouvrir au monde. Je suis un peu sévère, mais ce qui m'a poussé dès le début d'Ymagis, c'était d'avoir une implantation internationale, parce que sinon, c'était une grave menace pour la survie du groupe et je ne le regrette pas. Il y a un côté positif sur la French Touch, nous avons une certaine vision du cinéma, nous sommes respectés pour ce que la France peut faire dans ce domaine, dans nos métiers cela aide d'avoir une industrie relativement solide à domicile, mais franchement, dans tous les métiers que l'on exerce, ce n'est pas en France que l'on gagne le plus d'argent.

**Anne BOURGEOIS** : Je propose que l'on voie la bande démo d'Ymagis/Éclair, pour voir les nouveaux procédés en développement, ou déjà en action.

#### BANDE DÉMO

**Damien PACCELLIERI** : Jean, pour ceux qui ne te connaissent pas encore, peux-tu présenter Ymagis en quelques mots, et en venir à Éclair Color et Éclair plan ?

**Jean MIZRAHI** : Ymagis est une société qui a été créée en 2007, au début, nous avons mis en place les premiers mécanismes de financement, qui ont permis aux salles de l'équiper en numérique dans un schéma financier, qui depuis, a été inscrit dans la loi en France. Nous sommes le seul pays au monde où c'est inscrit dans la loi. Aujourd'hui, toutes les salles sont pratiquement numériques, donc nous avons développé cette activité partout en Europe, et on s'est développé dans d'autres types d'activités, qui étaient des activités de services, soit pour les exploitants de salles au cinéma, soit pour les distributeurs de film, et puis progressivement, nous avons fait de la post-production. Le groupe est rentré en bourse en 2013, nous permettant de faire des acquisitions pour nous permettre de structurer un peu plus nos activités, à la fois côté exploitant, et côté groupe contenu, au sens large qui fait qu'aujourd'hui, dans le côté exploitant, nous sommes présents dans 24 pays, essentiellement européens jusqu'en Turquie, Russie, mais également on vient de prendre pied aux États-Unis. Sur Éclair que nous avons acquis en difficulté, puisqu'ils étaient en redressement judiciaire en 2015, est devenu la marque phare pour tout ce qui est service au contenu, et même au-delà, puisque la marque Éclair va se décliner dans des services, pour la salle de cinéma, nous avons initié une activité de compétition de jeu vidéo dans les salles de cinéma : Éclair Play. Nous travaillons sur la VR, qui va probablement porter le nom Éclair, d'une manière ou d'une autre. La première activité d'origine est en extinction, d'ici deux, trois ans, elle sera épuisée en termes d'historique d'activité, donc nous allons se reposer sur ces

nouveaux piliers, nous allons en créer d'autres et nous essayons d'être le plus international possible, car quand on développe de nouveaux concepts, que l'on fait du marketing, cela coûte un petit peu d'argent, il vaut mieux l'amortir, nous avons développé Éclair Play depuis un an et demi, nous avons des partenaires aux États-Unis, en Australie et en Nouvelle-Zélande qui se déploient. Nous allons un peu partout dans le monde, et pour répondre à l'innovation actuelle, il faut être international compte tenu de la nécessité d'entretenir l'innovation, cela doit être permanent. Pour entretenir la flamme, il faut être capable de vendre très largement.

**Damien PACCELLIERI** : Pour Éclair Color, quelle a été l'idée ?

**Jean MIZRAHI** : Du fait que l'on était présent à la fois dans la salle de cinéma et en amont sur le contenu, nous nous sommes rendu compte qu'au niveau de la post production, il commençait à avoir un frémissement, surtout aux États-Unis, le groupe Canal + se posait la question du HDR en vidéo, nous avons fait des tests, puis nous avons eu des demandes pour des séries télévisées. Nous avons fait des essais pour Netflix, il y a eu différentes incursions dans la vidéo. Nous avons fait des essais sur la partie vidéo, mais sur des films, puis nous avons eu des retours de chefs opérateurs et de réalisateurs qui préféraient la version vidéo à la version cinéma, ce qui était problématique, surtout pour un groupe comme nous qui est plutôt très orienté sur le cinéma, même si nous avons une activité cinéma. Nous nous sommes posé la question de l'enjeu majeur du HDR, donc nous avons réfléchi à comment y aller. Il se trouve que nous avons une compétence sur ce qu'est une salle de cinéma, on sait ce que ce n'est qu'un projecteur. Nous avons identifié un fabricant qui savait faire un peu plus que les autres, et qui pouvaient apporter une solution HDR, nous avons travaillé à un *work flow* complet qui va de la post-production, jusqu'à la restitution sur grand écran de manière à ce que l'on ait une image de meilleure qualité, en matière de contrastes et de couleurs. Nous avons fait un premier test dans lequel nous avons montré cela, en cercle assez fermé, à CinéEurope, qui est le grand salon des exploitants européens, en juin 2016. Le retour a été très bon, nous avons lancé le produit de manière commerciale à l'automne de la même année, et depuis, on pousse. C'est compliqué, car tant qu'il n'y a pas assez de contenus, il n'y a pas assez de salles, tant qu'il n'y a pas assez de salles, il n'y a pas assez de contenus. En France, on arrive au stade où on débloque le système, aujourd'hui, il y a une cinquantaine de salles. Nous avons un certain nombre de distributeurs qui sont intéressés, car nous allons vers une vraie démarche d'avenir. Il faut que la salle garde son positionnement et que le positionnement reste dans le haut, en termes de qualité. Donc nous poussons ce concept, qui est à la fois une marque et un concept technique, il y a des problèmes politiques, Dolby a développé en premier le concept HDR, un concept très cher qui s'appelle *Dolby cinéma*, où tout est Dolby, donc ce n'est pas ouvert à d'autres, et nous sommes dans un environnement où on est les petits Français qui viennent chambouler le jeu de compagnies qui valent 40 fois plus que nous, donc les moyens ne sont pas exactement les mêmes. Cependant, nous avons un truc astucieux, nous n'avons pas fait des années de R et D en trouvant quelque chose qui permettrait de se faufiler, et qui n'était pas cher pour la post-production, pas cher pour la salle de cinéma, et donc qui est en fait une solution commercialement très adéquat, le problème, c'est qu'il faut la déployer.

**Damien PACCELLIERI** : Est-ce qu'il n'y a pas de l'audace, dans le sens où, et nous en parlions : pour *La La Land*, vous l'avez suggéré au réalisateur Damien Chazelle, qui l'a imposé à la production, alors

qu'elle ne le souhaitait pas.

**Jean MIZRAHI** : De toute façon, c'est très simple, les grandes organisations sont assez rétives au changement, car cela coûte plus cher, donc il faut se battre. Parfois, il faut jouer des coudes pour arriver à rentrer dans le jeu. C'est nécessaire, mais ce n'est pas suffisant, cela coûte un petit peu. Planter un concept comme celui-ci, c'est plusieurs années de vaches maigres où il faut être capable d'assumer. Nous avons la chance de pouvoir le faire, mais c'est un peu une révolution pour la salle de cinéma, et imposer une révolution, ce n'est pas évident.

**Anne BOURGEOIS** : On reviendra sur ce dialogue, mais Jean, comme vous parlez de la VR, nous allons en parler avec Pierre. Pierre est associé avec Antoine Cayrol, ils ont créé une société de production spécialisée en réalité virtuelle, ils ont produit des films de cinéma en VR. Ils viennent de s'associer avec des Américains et des Canadiens.

**Pierre ZANDROWICZ** : Nous avons créé Okyo Studio il y a trois ans, quand nous avons découvert la réalité virtuelle. Au début, on était plutôt des producteurs de films classiques, surtout en publicité, et quand nous avons découvert la réalité virtuelle, nous nous sommes demandé comment faire du cinéma avec, parce que c'était plutôt quelque chose destiné au jeu vidéo. Nous avons fait de la R et D pendant six mois, mais la R et D sont très système D, et nous avons fait tester cela à des amis pendant six mois. Nous avons fait une sorte de mini Livre blanc entre nous pour voir ce qui marchait, et ce qui ne marchait pas, notamment en termes d'écritures, car les codes du cinéma ne sont pas du tout répliquable en réalité virtuelle, et puis nous avons fait un premier film, puis un deuxième avec Arte, deux films de SF en VR, et à côté de cela on continuait notre activité de boîte de production de publicité. Au bout d'un moment, la fiction prenant le pas sur la publicité, nous avons décidé de ne faire que cela. Donc nous avons quitté Okyo, et nous nous sommes associé avec un autre producteur qui s'appelle Arnaud Colinart, qui lui, était dans une société qui fait du cinéma. Il a produit un film en VR où l'on est dans la peau d'un aveugle, c'est sublime, cela a gagné des prix à Tribeca. Nous avons réuni nos forces pour faire plus que de la réalité virtuelle, mais plutôt, des projets immersifs. On fait de la réalité mixte : tout ce qui va amener le spectateur à être au centre de l'action. L'un des diffuseurs de VR en France est Arte, cela n'est pas assez, donc on se tourne beaucoup vers les États-Unis pour diffuser nos films là-bas, et surtout pour faire des coproductions, parce que la réalité virtuelle coûte très cher. En France, on a le CNC qui nous aide énormément, mais pour être très ambitieux et faire des projets du niveau des Américains, il faut aller chercher de l'argent ailleurs, donc on s'associe avec des Américains et des Canadiens.

**Damien PACCELLIERI** : Comment les Américains se financent-ils ? Est-ce que ce sont les GAFAs ?

**Pierre ZANDROWICZ** : Oui, c'est assez intéressant parce que nous pouvons être un peu impertinents et ambitieux dans les projets que l'on fait et que nous avons le CNC, et pas des marques comme les GAFAs qui financent nos films. En l'occurrence, le dernier film que nous avons fait était coproduit avec Oculus, mais le film a commencé avec Arte et le CNC. Oculus est une marque de VR qui crée des casques financés par Facebook. Nous sommes financés par des aides publiques et des chaînes, ensuite les GAFAs viennent se greffer à la fin pour rajouter un peu d'argent. En revanche, quand les Américains

font quelque chose de très ambitieux, c'est très souvent des marques comme Amazon ou Facebook qui viennent financer ces projets. Par exemple, il y a un projet qui s'appelle *Dear Angelica*, financé pour montrer un outil qui permet de dessiner en réalité virtuelle, donc Facebook a financé ce projet. C'est un film vraiment très beau qui va dans les festivals, mais qui est financé pour démontrer de la technologie. Souvent, ce n'est pas par amour de l'art, il y a l'idée de vendre quelque chose derrière.

**Damien PACCELLIERI** : Ce matin, Jérôme PAILLARD, du Marché du Film du Festival de Cannes, disait que dans une enquête qu'il avait faite sur un taux de réponse de 100 %, il y avait 36 % de producteurs qui étaient intéressés à investir dans des projets de réalité virtuelle. Dans ce cadre-là, est-ce que les Français ont une carte à jouer, c'est-à-dire que l'on est innovateur dans la réalité virtuelle, et est-ce que nous avons les armes pour le faire ?

**Pierre ZANDROWICZ** : C'est une vaste réponse, mon rôle dans la société est de travailler avec auteurs et réalisateurs, et ce qui est assez génial, c'est que les réalisateurs et les auteurs sont vraiment intéressés par cela. Je pense que nous avons fait un bond en avant, c'est-à-dire que nous avons gagné dans le même temps, on n'aurait pas pu travailler avec les gens avec qui on travaille aujourd'hui, si on avait continué à faire du cinéma classique. On ne l'a pas fait que par opportunité, il y avait vraiment un challenge éditorial et créatif avec la VR, et finalement, nous nous sommes aperçus que l'on pouvait travailler avec des gens. On travaille avec Gaspar Noé, il ne nous aurait jamais adressé la parole si on n'avait pas fait de la réalité virtuelle, donc il y a effectivement une opportunité de ce point de vue-là. Puis, tout est à faire, tous les codes sont à penser, je trouve cela génial, et là, il y a une carte à jouer. Ensuite, en termes de marché, c'est encore autre chose, nous n'y sommes pas encore.

**Damien PACCELLIERI** : Quelles sont les opportunités de diffusion ?

**Pierre ZANDROWICZ** : Quand Oculus a commencé à vendre des casques en pensant que les gens les achèteraient et regarderaient des films chez eux, ce n'est pas ce qui s'est passé, car les casques n'étaient pas de bonne qualité. Finalement, il y a une chronologie des médias qui se remet en place avec l'arrivée de la VR, et je croie personnellement beaucoup au modèle de la salle, à aller voir une expérience de VR, de bonne qualité, dans de bonnes conditions, et de payer une entrée, sans tout un matériel coûteux à domicile. Pour avoir vu le projet en VR, d'Inaritu, où on suit des migrants mexicains, je crois vraiment à l'immersion en salle.

**Damien PACCELLIERI** : Il y a de plus en plus de signatures en VR de grands réalisateurs. Est-ce que c'est aussi une tendance que vous percevez ?

**Pierre ZANDROWICZ** : Oui, clairement, ils sont désemparés quand ils découvrent que pour le moment, ce qui se fait de mieux pour la réalité virtuelle ne se fait pas avec des caméras, mais avec des moteurs de jeu vidéo. Pour le moment on ne prend pas une caméra pour aller sur un tournage, c'est un travail de studio très artificiel, qui n'est pas aussi poétique que le cinéma classique. Il y a des outils qui se mettent en place tous les jours, des gens qui comprennent que si on veut attirer les grands cinéastes vers la réalité virtuelle, il faut adapter les outils. Il y en a qui sont plus téméraires, et qui y vont, et d'autres qui attendent que tout se mette en place.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce qu'il y a un marché réel d'un point de vue cinéma pour la réalité virtuelle ? Il y avait eu un engouement pour la 3D il y a quelques années, mais qui n'a pas survécu, est-ce que cela peut être la même chose pour la VR ?

**Pierre ZANDROWICZ** : Je n'espère pas, je pense qu'effectivement, une fois de plus, plus le temps passe, moins j'ai envie de comparer cela avec le cinéma, et ne serait-ce que la durée d'une heure et demie, c'est une valeur qui vient du cinéma. Les meilleures expériences en réalité virtuelle que j'ai eues sont plutôt de vingt minutes. Par exemple, il y a un studio canadien, Félix et Paul, qui font des films en VR à 360 degrés, tournés avec des caméras, ils ont sorti un film de quarante minutes, mais la technologie n'est pas encore au point. La réalité virtuelle n'est pas encore assez agile, et le meilleur moyen de voir de la réalité virtuelle, ce sont les lentilles, à partir du moment où l'on sent un casque... Je pense vraiment que nos enfants vont nous voir avec des casques sur la tête et ils seront morts de rire. C'est effectivement vingt minutes le meilleur format actuel, au-delà, c'est un peu plus compliqué. Il faut qu'il y ait un vrai engagement du corps de la part du spectateur. Je ne compare plus la réalité virtuelle au cinéma, c'est encore autre chose, c'est un mélange entre le jeu vidéo, le théâtre et le cinéma. Il faut tirer le meilleur de tout cela pour avoir une belle expérience en réalité virtuelle.

**Anne BOURGEOIS** : On va passer au VFX, je propose que l'on regarde quelques minutes de la bande-démo de BUF, qui va nous permettre d'amorcer le débat.

**Nicolas BONNELL** : C'est une rétrospective qui a été faite pour les 30 ans de BUF, parce que c'est une société qui existe depuis 1984, et sous sa forme actuelle, depuis 1990. Elle a plusieurs particularités par rapport aux autres, c'est l'une des premières à avoir commencé à exploiter ce terrain-là. Elle a été créée par un monsieur qui s'appelle Pierre Buffin, qui est le garant de la bonne facture des images, que l'on présente aujourd'hui. BUF a toujours cherché à développer ses propres logiciels pour garder l'aspect innovant. Techniquement, c'est une structure qui a inventé beaucoup de choses, en particulier le *camera mapping*, qui permettait de faciliter des mouvements de caméras virtuels. Dernière chose, BUF est une société où les graphistes sont tous généralistes. Vous avez dans le monde, dans les gros studios de 3 F, des gens qui font du *modelling*, du rendu, de l'animation, de l'éclairage de scène, tout cela est séparé en département très précis, qui peut parfois déboucher à l'inertie. Je reviens sur la French Touch, je suis complètement d'accord avec ce que j'ai entendu jusqu'à présent, la French Touch, c'est ce côté débrouille. Quant à l'étranger, ils seront trente pour réaliser quelque chose, nous serons dix. Pour en revenir à BUF, c'est une structure qui a eu la chance d'attaquer, dès 1996, le marché américain, il y a eu un film fondateur en 1995, qui est *La Cité des Enfants Perdus*, de Jean-Pierre Jeunet, et *Caro*, qui était visuellement assez nouveau et qui a beaucoup plu aux Américains, qui ont donné à BUF leur chance sur un film qui s'appelle *Batman et Robin*, qui n'est pas forcément pas un chef d'œuvre, mais qui pour nous, représentait un premier pas sur le marché américain que l'on convoitait tant. À l'époque, il y avait ce côté un peu curieux et arty qui nous caractérisait, donc nous avons travaillé avec David Fincher dans *Panic Room*, sur *Matrix 2* et *3*, et avec Christopher Nolan sur *Batman Begins*, Wong-Kar-Wai en 2016, et plus récemment, *Blade Runner*, en 2019, *Kingsman 1* et *2*, et des séries comme *Twin Peaks*, saison 3, et *American Gods*. Il y a toujours une dimension que peut-être ce qui fait la particularité de BUF, encore aujourd'hui, malgré un marché difficile, très compétitif, où les

délais se réduisent proportionnellement aux budgets alloués. C'est une réalité brutale, donc il faut s'adapter, c'est aussi lié à la démocratisation du marché. Dans le cadre de ces difficultés, en plus de la compétition des pays comme les États-Unis, le Canada et l'Angleterre, qui possèdent des structures très puissantes, qui ont des ramifications dans tous les pays du monde, en fonction des crédits d'impôt divers et variés, que l'on peut trouver, l'idée est de survivre à cela, et chercher à ne pas perdre son ADN : rester des innovateurs dans la mesure du possible, et surtout, de garder une vraie valeur ajoutée artistique. Dans les plans que nous avons vus dans la bande démo, le réalisateur venait nous voir avec un concept, et nous expliquait l'atmosphère de sa séquence. On nous demandait de faire des recherches pour coller à sa vision, et la plupart de ces plans-là, on nous demande encore de faire des recherches visuelles sur différentes séquences. Sur *Blade Runner*, nous avons travaillé sur une séquence avec des hologrammes, on se posait la question de savoir comment ils réagissent, il y avait un désir de trouver quelque chose. Sur la série *American Gods*, nous nous sommes cassé la tête sur comment représenter les dieux, et de savoir comment ils apparaissent sous leurs formes réelles, donc nous avons mis au point une technologie avec plusieurs caméras qui reconstituaient le modèle du personnage. Ce modèle nous permettait de faire des choses un peu folles sur la perception que l'on pouvait avoir sur ces personnages-là, nous avons fait une batterie de tests pour cela. Aujourd'hui, la French Touch, à l'origine la France, est un pays d'innovation, mais notre côté débrouillard se retourne un peu contre nous, car culturellement, quand on travaille avec des Américains qui sont carrés comme des horloges, cela peut être compliqué, donc rester innovant dans un monde qui devient de plus en plus compliqué. Je pense que la French Touch a néanmoins beaucoup de beaux jours devant elle, car je l'espère que nous continuerons à avoir des idées.

**Anne BOURGEOIS :** Une question pour tous les trois : qu'est-ce qui pourrait soutenir vos efforts communs d'innovation un peu artisanale, pour devenir une industrie plus structurée et offensive ?

**Nicolas BONNELL :** Le crédit d'impôt, c'est formidable, et cela m'inquiète beaucoup. Vous avez des incitations fiscales au Canada dans un marché qui, financièrement, est sinistré, qui fait que les producteurs ont tendance à aller au Canada. En Belgique, vous avez le *tax shelter*, qui permet d'investir dans le cinéma français et en France, le crédit d'impôt nous permet de lutter avec le reste du monde, mais par contre, à long terme, ce qui m'embête, c'est que l'ensemble du marché devient subventionné. On se retrouve dans une position où on soutient artificiellement un secteur, et déjà que les budgets ont tendance à se réduire, j'ai peur que cela fasse chuter encore plus les devis. Tout ce que j'espère, c'est qu'il n'y ait pas un départ du savoir-faire français vers les pays émergents comme la Chine.

**Jean MIZRAHI :** Je pense que l'un des problèmes de ces industries qui donnent de l'appétit, le cinéma fait envie, de fait, il y a beaucoup de gens qui veulent aller dans nos secteurs, et la concurrence est plus rude, les marges baissent. Mon sentiment est qu'il faut être de plus en plus international, il faut être capable de compenser sur d'autres marchés, avoir une taille critique pour amortir des coûts de développement.

**Pierre ZANDROWICZ :** Dans la réalité virtuelle, j'ai l'impression qu'il y a une grande solidarité, donc sur Internet, et ailleurs, il y a pas mal de forums où les gens échangent des informations. Dans l'ensemble, nous sommes assez bien fédérés, et nous avons créé une association qui réunit tous les

acteurs de la réalité virtuelle, et de la réalité augmentée, on se réunit une fois tous les deux mois pour parler de tout cela. Je pense même qu'au-delà de la France, c'est la francophonie, je parle de ce que je connais, dans tout ce qui est immersif, il faudrait qu'il y ait un axe francophone, et qu'il y ait des aides communes, donc l'union fait la force.

**Anne BOURGEOIS :** Nous allons finir sur ce mot de la fin, merci beaucoup à vous tous d'être intervenus, et merci au public.



# MASTER CLASS DE JEAN-PAUL MUGEL — INGÉNIEUR DU SON

## FOCUS SUR *SORCERER*, DE WILLIAM FRIEDKIN

MODÉRATEUR : **Anne BOURGEOIS**, déléguée générale de L'industrie du rêve.

**Anne BOURGEOIS** : Nous sommes très heureux de vous retrouver ce soir pour une soirée assez exceptionnelle, puisque nous avons le grand honneur d'avoir avec nous un des plus grands ingénieurs du son français, et même du monde : Jean-Paul MUGEL, vous pouvez l'applaudir. Je vais en quelques mots parler de Jean-Paul, il suffit de regarder sur IMDB, ou n'importe quel site de cinéma sa filmographie, vous serez impressionnés, de William Friedkin, jusqu'à Don Giovanni, de Joseph Losey, Almodovar, Oliver Stone, Julian Schnabel, Wim Wenders, évidemment *Paris Texas*, Palme d'Or, *Les Ailes du Désir*, tous ces films merveilleux, tout cela, c'est Jean-Paul. Nous allons faire 45 minutes avec Jean-Paul sur son expérience, son parcours et son expérience sur *The Sorcerer*, que vous allez voir après en projection. Je vous propose que l'on regarde la bande-annonce du film, puis place à la parole.

### BANDE-ANNONCE

**Anne BOURGEOIS** : Jean-Paul, pour notre public peux-tu nous parler de ton parcours, comment es-tu devenu ingénieur du son, qu'est-ce que représente le son français ?

**Jean-Paul MUGEL** : Je viens de Perpignan, donc loin de Paris, il y avait un festival très important qui s'appelait Confrontation dirigé, par Marcel Loms, qui a été mon professeur de philosophie. Mes parents n'étaient pas dans le spectacle, mais un peu quand même, ils se sont connus dans une troupe de théâtre amateur, mon père avait fait une école de comédien à Paris, et puis après la mort de son père, il a dû partir reprendre une ferme près de Perpignan, puis il a été speaker à la radio de Perpignan, et comme le cinéma a toujours été centralisé, je suis monté à Paris faire l'école Louis Lumière, qui était rue de Vaugirard. J'ai rencontré là-bas Yvon Daquet, qui était ingénieur du son, qui adorait transmettre son savoir, il a formé les perchmen français Bernard Chaumeil, Denis Carquin, Stéphane Vadenberg, qui a créé toutes les bonnettes, les vendeurs de perches et après, les ingénieurs du son qui cherchaient des perchmen aimaient bien recruter ceux qui avaient eu cette formation, puis je suis passé sur un tournage où j'avais un copain qui était régisseur, et j'ai rencontré Alain Sampé, à qui j'avais raconté mon envie de travailler dans ce milieu, il avait pris mon numéro de téléphone, il a été contacté par Jean-Louis Ducarme, qui était un ingénieur du son français qui faisait tous les films de Lellouche qu'il faisait tout seul, puis, il devait tourner *Les Bons et Les Méchants*, il n'avait pas de perchman, donc on

s'est rencontré. J'ai commencé à travailler avec lui, j'ai eu beaucoup de chance, car c'était un ingénieur du son qui travaillait beaucoup à l'étranger, il avait été contacté par Friedkin quand il était venu faire *L'Exorciste*. En France, avec l'héritage de la Nouvelle Vague, Truffaut, Godard, nous faisons tout en son direct, alors qu'aux États-Unis, à ce moment-là, toute la technique était trop lourde, ils abandonnaient le son en disant qu'ils le referaient en studio. En France, on partait en décors naturels, et les ingénieurs son partaient, avec l'ana en bandoulière et le perchman travaillait très près du cadre. J'ai un ami qui est directeur de photographie, qui est parti travailler à Los Angeles, il a dit au perchman : « Je ne te vois pas le cadre, tu peux descendre. », le perchman ne voulait pas bouger, ils ne font pas le même son, car il est moins bien considéré là-bas.

**Anne BOURGEOIS** : Lors de notre entretien pour le livre, *La French Touch*, tu nous as dit que vous fabriquez vos propres micros.

**Jean-Paul MUGEL** : Les micros n'étaient pas très efficaces, donc nous avons commencé à faire des bonnettes, on utilisait les micros-rubans, ce sont les Français qui ont commencé à travailler dessus, ils ont lancé cette manière d'enregistrer, c'était des micros qui avaient très peu de niveau et qui permettaient de rejeter pas mal les bruits de fond, donc il fallait être très près. Nous avons eu de gros problèmes et devons créer une bonnette pour pouvoir mettre un couple, cela n'existait pas, nous ne mettions pas de couple en extérieur, c'était Stéphane Vandenberg chez lequel j'habitais pendant Louis-lumière, qui faisait des bonnettes en balsa recouvertes de bois, dans laquelle il y avait deux micros nomades, plus deux câbles qui ressortaient.

On développait le matériel pour nous-mêmes. Pour *Don Giovanni*, c'était le premier film en stéréo, là-dessus, nous avons eu l'idée de faire les récitatifs en live, donc c'était le 1<sup>er</sup> film sur l'opéra, nous avons enregistré tous les récitatifs, on voulait faire de la stéréo, mais le gros problème c'était que l'on faisait la stéréo avec un couple RTF, et qu'il faut toujours être dans l'axe de la caméra, donc le perchman ne peut pas être toujours à cet endroit, j'ai trouvé un système pour pouvoir tourner la perche et faire tourner le couple pour qu'il soit toujours dans l'axe. Les acteurs chantaient en direct, les récitatifs sont justes accompagnés au clavecin, c'est parlé-chanté, nous avons fait tout cela dans les villas Paladio, à Vérone.

**Anne BOURGEOIS** : Tu es arrivé sur *The Sorcerer*, en 1977, c'était une de tes premières expériences, finalement.

**Jean-Paul MUGEL** : Oui, j'étais dans une équipe de 300 personnes, c'était le film le plus cher de l'histoire du cinéma à l'époque, 12 millions de dollars, c'est sorti en même temps et a coûté plus cher que *Star Wars*. Nous nous sommes retrouvés à deux Français sur cette énorme machine sur le tournage, ce qui n'arrive pas en France, il y a eu 56 personnes renvoyées. Quand on était à New York, il y a des gens qui sont venus nous voir, envoyés par le syndicat, qui étaient payés à rester chez eux.

**Anne BOURGEOIS** : Comment se comportait William Friedkin avec vous ?

**Jean-Paul MUGEL** : Je suis arrivé le premier jour de tournage, on tournait à Paris, nous avons tourné des scènes qui étaient à Paris, juste une semaine, puis on partait à Jérusalem. Il m'a étonné, car

lorsque nous étions en Israël, on commençait le tournage, c'était mon anniversaire, alors je reçois un coup de fil à la réception qui me dit : « On vous attend. » Quand je suis descendu, il y avait William Friedkin qui me souhaitait joyeux anniversaire et qui m'a invité au restaurant avec l'ingénieur du son, ce qui ne m'est pas arrivé très souvent, donc nous étions très respectés, le savoir-faire français l'avait séduit, nous étions les seuls Français. Il était capable de faire des films énormes et de rester très sympathiques, d'ailleurs, sur ce tournage qui avait été assez étonnant, tous les matins nous allons sur le tournage avec Friedkin en hélico privé, piloté par un vétéran du Vietnam, complètement allumé en écoutant du rock'n'roll, car on arrivait plus tard sur le tournage, c'était incroyable.

**Anne BOURGEOIS** : Quand on lit des articles sur le tournage, on parle de son « *Apocalypse Now* ».

**Jean-Paul MUGEL** : Je comprends, parce que tout ratait, dès qu'il y avait une explosion c'était un échec, cela paraît incroyable, nous mettions 12 caméras et des abris qui coûtaient une fortune pour protéger les caméramans. Le départ était donné au revolver, et les autres répondaient par des coups de feu, il y avait une fumée terrible, mais l'explosion ne fonctionnait pas. À New York, il fallait filmer un accident, entre une voiture de police et un camion-remorque, ils avaient trouvé l'endroit pour l'accident dans le New Jersey. Le premier jour, il y avait cinq voitures de police et deux camions remorque, donc nous avons fait cinq fois l'accident, et chaque fois, cela ratait, le deuxième jour, c'était la même chose. Du coup, nous avons eu une semaine de vacances à New York, car nous ne pouvons que filmer le samedi et le dimanche. La deuxième semaine, c'était la bonne, ils avaient fait venir un spécialiste.

**Anne BOURGEOIS** : Vous avez tourné dans l'ordre chronologique ?

**Jean-Paul MUGEL** : Oui.

**Anne BOURGEOIS** : Comment le tournage d'une scène débute ?

**Jean-Paul MUGEL** : Tout cela était du gros tournage, tout en décor naturel. C'était un film assez classique dans la manière de tourner. Il n'y avait qu'une caméra en général, mais pour les effets spéciaux, il y en avait beaucoup. À Jérusalem, il y avait des cascadeurs qui s'entraînaient à se faire souffler par les explosions, donc il y a des personnes qui partaient dans la nature et qui se faisaient balader en l'air, ils revenaient avec des pansements, mais cela a bien marché.

**Anne BOURGEOIS** : En termes techniques, de matériel avec Jean-Louis Ducarme ?

**Jean-Paul MUGEL** : On avait des Nagra à l'époque, il n'y avait pas de micros HF, donc on enregistrait tout à la perche et mettait des micros cachés.

**Anne BOURGEOIS** : Qu'est-ce que donnait le réalisateur comme indications ?

**Jean-Paul MUGEL** : On n'avait pas de demandes très particulières, on essayait de ramener le maximum. Je ne sais même pas si le réalisateur avait un casque. Il faisait une totale confiance, c'était un fan du son direct, mais il avait son monteur et il y avait une salle de montage à Saint-Domingue, il

voyait le montage à ce moment-là. Cela se passait plutôt bien pour nous, nous n'avons pas été mis sur la sellette.

**Anne BOURGEOIS** : Il a explosé le budget en passant à 22 millions de dollars, au lieu de 12, et de ce que l'on sait du directeur de la photo, c'est que la moitié de l'équipe a attrapé la malaria, c'était un film maudit !

**Jean-Paul MUGEL** : Oui ! On a tourné dans un torrent d'eau, nous avons eu une tempête, on prenait un hélicoptère, mais il ne pouvait plus décoller. Ils avaient acheté 14 Jet-Rangers pour tous les départements, on en avait une magnifique pour le son. Un jour, pour rentrer du décor, nous avons dû traverser un torrent avec un filin, c'était la fin du monde, mais je n'ai pas de souvenir de gens malades de la malaria. Au Mexique, pour la scène du pont, je n'étais pas là, car ils devaient mettre des hélicoptères au-dessus, donc pour le son ce n'était pas très important. Sur le tournage Friedkin recevait des lettres énormes, qui venaient de Jeanne Moreau.

**Anne BOURGEOIS** : Quelle expérience vous en retirez en tant que perchiste ? Est-ce que cela a été une expérience formatrice ?

**Jean-Paul MUGEL** : Oui, cela montre ce que peut-être un tournage énorme, car nous n'avons pas tellement idée. En France, je n'avais vu que des petits tournages. Après, à chaque fois nous essayons de trouver des solutions dans chaque situation.

**Anne BOURGEOIS** : Et comment est-ce que vous qualifierais votre relation avec Ducarme ?

**Jean-Paul MUGEL** : Il n'est pas facile à travailler avec, parce que c'est quelqu'un qui ne se faisait pas aimer par l'équipe, donc j'étais toujours dans une situation délicate, mais il se fichait d'être détesté.

**Anne BOURGEOIS** : Quelle était la relation entre l'équipe française et le reste de l'équipe américaine ?

**Jean-Paul MUGEL** : Cela se passait très bien, on était très copains avec les comédiens français du film. Ils étaient très fatigués, dans les décors naturels l'odeur était pestilentielle, il y avait des cochons en liberté, et les gens n'avaient rien à manger, ce n'était pas facile.

**Anne BOURGEOIS** : Parfois, le film a des allures de documentaires et le son aussi.

**Jean-Paul MUGEL** : C'est parce qu'il s'agit beaucoup d'un son à la perche.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce que Friedkin vous a demandé à ce qu'il y ait une résonance métallique ?

**Jean-Paul MUGEL** : Les Américains mettent beaucoup de monde en post-production, ils ont des équipes très importantes, cela ne serait pas étonnant qu'ils aient composé des choses, des recherches à partir des sons. Nous qui faisons le direct, on ne s'occupe pas de la post production, tout ce qui est mixage du son a été fait Los Angeles, sans nous. En France, c'est à peu près pareil, il y a le son direct,

puis le montage image, enfin le mixage son. Nous sommes très souvent sur un autre projet. Tout ce que l'on fait en post production est gratuit quand je suis à Paris et qu'il y a un film que j'ai fait en mixage, je vais au mixage, mais je ne suis pas payé pour, mais cela m'intéresse d'y aller, pareil pour le montage son, si nous avons des sons de sonothèques que l'on donne au tournage, ils ne sont pas rendus.

**Anne BOURGEOIS :** Selon toi, ce serait une évolution nécessaire que les ingénieurs du son soyez présents au mixage, car votre son peut être déformé ?

**Jean-Paul MUGEL :** Je pense qu'il n'y a aucune chance pour que cela arrive, maintenant ils essaient de ne pas avoir la monteuse au mixage, avant, elle y était tout le temps, maintenant on la fait venir pendant les montages des directs et c'est fini, c'est la personne du montage son.

**Anne BOURGEOIS :** C'est plutôt une régression alors ?

**Jean-Paul MUGEL :** Oui, donc je ne pense pas qu'un jour nous soyons payés pour aller au mixage, car ils n'ont pas besoin de nous. Après, nous y allons pour voir comment est fait le mélange entre la perche et les micros HF. C'est pour cela que l'on donne notre propre mixage, je donne une bande qui est déjà préparée qui s'écoute toutes les pistes ouvertes.

**Anne BOURGEOIS :** À quel moment êtes-vous passé de perchiste à ingénieur du son ?

**Jean-Paul MUGEL :** Ce sont des opportunités, j'ai commencé par remplacer Ducarme sur un film qu'il ne pourrait pas terminer. Puis, j'ai fait beaucoup de film avec Max Bécasse, j'alternais, je faisais des films qui étaient plus petits, c'était très agréable, car c'était nos vacances, puis, j'ai vraiment commencé au Portugal, avec Paolo Branco qui s'occupait de la distribution du cinéma olympique, il essayait de commencer une carrière de producteur, et comme il connaissait le jeune cinéma allemand, il a fait venir là-bas Wenders pour le convaincre de faire un film à Lisbonne, Wim a vu un film que j'avais fait avec Alain Tanner, *La Ville Blanche*, et le son était pas mal, car il y avait de quoi faire dans Lisbonne. L'année d'après, Anatole Dauman, faisait une coproduction, il avait besoin de techniciens français et il a pensé à moi, c'est comme cela que j'ai pu faire *Paris-Texas* et rencontré Wim.

**Anne BOURGEOIS :** Tu as continué avec Wim sur *Paris-Texas* ?

**Jean-Paul MUGEL :** Wim voulait que je fasse les sons les ambiances seuls, je lui ai dit que ce qui m'intéressait était le son direct, et que cela ne m'intéressait pas de faire les sons et les ambiances seuls, finalement je ne sais pas ce qui s'est passé, mais j'étais seul sur le film avec un américain comme perchman, donc nous avons fait le film tous les deux, c'était un peu difficile, car le perchman ne travaillait pas comme moi, quand j'étais perchman, il fallait le briefer : ils sont moins souples et mobiles, en France, quand quelqu'un tourne la tête le perchman suit, anticipe, pense à faire vivre le son, alors que là-bas, c'est très segmenté, il était dans le champ très souvent, alors Wim soulevait la perche. Il avait très peur, car nous avons beaucoup tourné en lumière magique, c'est-à-dire au coucher de soleil, le ciel est rouge pendant 30 min, c'est très beau, surtout au Texas. On préparait un plan, et on

ne pouvait faire le plan qu'à ce moment-là, donc s'il y avait une perche dans le champ, c'était compliqué, mais j'ai beaucoup utilisé de HF, car aux États-Unis, les HF marchaient beaucoup mieux qu'en France. Nous avons fait ce film en grosse équipe avec le système américain, il y a d'énormes camions avec les conducteurs qui conduisent leurs camions, mais ne font rien, ils ne vous aident pas à porter les caisses. Nous savions que les chauffeurs de camion gagnaient trois fois ce que je gagnais, c'était le syndicat des chauffeurs et c'est la mafia. Lorsque l'on tournait à El Paso, je me rappelle que des personnes du syndicat ont débarqués, ils sont venus nous dire : « Vous terminez ce plan et vous remettez tout dans les camions. », parce qu'ils n'avaient pas été payés, nous avons tout remis dans les camions, qu'ils ont garé serré les uns contre les autres, pour ne pas que l'on puisse les ouvrir. Nous sommes rentrés à l'hôtel et nous avons passé une semaine à l'hôtel à attendre, et puis c'était les grands titres du journal régional : l'équipe de tournage arrêté. Nous avions peur pendant tout le tournage, car Agnès et moi n'avions pas de visa de travail, nous étions avec un statut touristes et clandestins, l'argent a continué à manquer, nous avons arrêté le tournage alors qu'il n'était pas fini, donc l'avons terminé en équipe hyper réduite, où je n'avais plus mon perchman qui était toujours dans le plan, donc j'ai travaillé des séquences tout seul, celle de la vache qui rit par exemple, j'étais furieux, car Wim disait action au lieu de moteur, et en plus il le disait au moment où il voyait un gros camion qui passait derrière, je lui disais : « Wim, si tu dis action, je peux pas lancer mon Anagra et lever les bras. ». Nous n'étions pas contents avec Agnès, car Wim disparaissait pour aller chercher un autre décor, il ne restait plus qu'un électro, il n'y avait plus de machino, donc on devait se porter à deux toutes les caisses caméras et tout le matériel son, les mettre dans le pick-up et repartir. Lorsque nous arrivions, il fallait tout ressortir, à un moment nous avons trouvé Wim au milieu de la route, il nous fait signe de nous arrêter, il me dit : « Jean-Paul, viens voir. » Il me demande de prendre mon matériel son, je m'exécute, il avait trouvé un banc où il était inscrit : « the song man », c'était pour se racheter, donc il m'a pris en photo sur le banc.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce que ce n'est pas cela, la French Touch, c'est-à-dire se retrouver dans une situation difficile, compliquée avec une équipe réduite, au trois quarts française, qui finit le film coûte que coûte ?

**Jean-Paul MUGEL** : Oui, peut-être que les Américains auraient arrêtés, mais les films qui tournaient avec Cassavetes étaient dans le même genre : une production difficile où tout le monde mettait la main à la patte. Lorsque l'on travaille aux États-Unis, nous sommes étonnés du niveau technique des Américains, nous étions complexés en arrivant, mais finalement, nous n'avons rien à leur envier, très souvent ils ne sont pas d'un niveau technique extraordinaire. Sur le film d'Oliver Stone, il y avait cinq ou six équipes caméra, et à la fin de chaque plan, Oliver avait des écrans pour chaque caméra, il disait que la caméra du cadreur français, Berto, était super mass, les autres se faisaient descendre, car il n'y avait rien de bon. Ce sont des gens qui sont quand même dans le haut du panier, et qui font tous les grands films.

**Anne BOURGEOIS** : Vous pouvez justement raconter l'anecdote de la scène des chevaux sur Alexandre ?

**Jean-Paul MUGEL** : Je me rappelle que lorsque je suis arrivée, il avait un gros dossier, le producteur

d'Oliver Stone était très sérieux dans tout ce qu'il faisait, je n'en revenais pas, et il me dit : « Ah ! Jean-Paul MUGEL is the best choice! ». J'ai discuté la manière dont je concevais le son du film, il s'agissait d'un film avec des batailles, donc je pensais qu'il fallait deux équipes, mais je voulais être portable et faire beaucoup de choses à la perche, je travaillais en numérique et en multipistes, j'allais séparer chaque voix des comédiens sur des pistes séparées, faire de la stéréo en MS, je savais que j'étais arrivé après Pierre Gamet qui avait fait beaucoup de films internationaux, qu'il avait été choisi, mais il ne pouvait pas faire le film. J'ai parlé de mon CV, ces réalisateurs sont étonnés de notre manière de travailler, pendant le tournage les scènes de bataille étaient un problème, c'était à l'américaine, tu te retrouves avec des caméras dont une sur quad, donc cela faisait un bruit assourdissant, à côté d'un cheval au galop, donc pour arriver à faire du son et entendre Colin Farrell qui crie les ordres de bataille, ce n'était pas facile. Le champ de bataille faisait 500 mètres de long en haut sur une colline, il y avait la tente dans laquelle il y avait Oliver Stone, avec tous ses écrans pour les retours des caméras, j'étais plus loin pour que mes micros HF aient de la portée sur toute la longueur, le clap était en HF, et j'avais mis des HF sur des chevaux au loin, un micro sur Colin Farrell, très présent, et j'arrivais à l'enregistrer en train de crier, sans avoir le quad. Oliver était assez étonné que l'on soit en son direct, ce qui était bien, pendant le tournage, il avait trois bandes montages et trois monteurs, à qui il donnait les mêmes scènes, chacun travaillait dessus, puis il choisissait le travail qui lui plaisait le plus. On avait installé une salle de projection, dans un hôtel à Marrakech, là où nous tournions, c'était en qualité numérique, les monteurs mettaient de la musique, puis ils mettaient les sons seuls, les comédiens voyaient cela, donc c'était beaucoup plus facile de leur imposer des sons seuls, parce que l'on n'avait pas eu ci ou cela, et ils venaient nous demander de faire un son seul juste derrière.

**Anne BOURGEOIS** : Est-ce qu'en tant qu'ingénieur du son, on aime et peut travailler avec les mêmes perchistes, ou est-ce que l'on est dépendant des choix de production ?

**Jean-Paul MUGEL** : En général, on amène toujours son perchman, à part pour les problèmes de syndicat. Par exemple, j'ai tourné à New York avec Schlöndorff, j'ai pu amener mon perchman, mais par contre, avec Radu sur *Histoire de l'Amour*, j'ai dû prendre un perchman new-yorkais, je ne sais pas comment ils se débrouillent.

**Anne BOURGEOIS** : On va terminer cette master class avec une anecdote d'Almodovar, puisque nous avons commencé la journée par une citation de lui, finissons par Almodovar, peux-tu nous raconter le meilleur morceau ?

**Jean-Paul MUGEL** : Au moment où Bouygues s'était lancé dans le cinéma, j'ai été contacté et pris pour faire les films d'Almodovar, donc je suis allé faire *Talon Aiguille* et *Kika* à Madrid.

Je suis arrivé là-bas, Almodovar n'avait aucune confiance en moi, pourtant j'avais un bon CV, donc j'ai dû gagner ma place, et lui est sourd d'une oreille, donc cela ne lui permettait pas de bien juger, il trouvait que certains éléments étaient trop sourds. Premier jour de tournage de *Talon Aiguille*, nous arrivons en Espagne avec mon perchman, nous recevons la première feuille de service, et je vois première convocation le dimanche soir à minuit, c'était les horaires espagnols, nous faisons minuit-8h du matin le mardi, et nous reprenons à 8 h du soir jusqu'à 4 h du matin, comme cela, nous retournons de jour, car en Espagne, le vendredi on ne peut tourner que jusqu'à 4 h de l'après-midi pour qu'ils

partent en week-end. Pedro trouvait mon son trop lourd, donc nous avons dû aller dans des labos pour écouter le son, or nous étions encore en anagramme, donc il fallait le repiquer, pour cela il faut que les appareils soient bien azimutés, donc c'est l'axe de la tête, contrôler toute la chaîne, le problème était qu'il n'avait pas confiance, mais il a eu confiance, il m'a redemandé, j'ai fait *Kika*. Il me charriait parce que je parlais espagnol, car je suis né près de l'Espagne, donc il en profitait pour me parler en argot. Les tournages d'Almodovar sont très drôles, car nous commençons à tourner à minuit, mais normalement, les horaires étaient 15 h-1 h du matin, à 1 h, Pedro allait au montage jusqu'à 3 h, et après il retrouvait toute son équipe en boîte de nuit, donc étions là-bas jusqu'à 8 h, il est très drôle. Être décorateur avec lui, c'est l'horreur, c'est lui qui fait tous les décors, il a tous les catalogues, sur *Talon Aiguilles*, nous avons refait son salon. On était les seuls Français sur le tournage, après j'ai été remplacé : il m'a proposé *Tout Sur Ma Mère*, mais je devais faire le film de Costa-Gavras, avec John Travolta, j'ai quand même dit oui à Pedro, mais finalement, cela ne s'est pas fait, car la coproduction avec la France a été abandonnée pour une histoire d'acteur français, donc je n'ai pas fait le film et j'ai loupé celui de Costa-Gavras, je l'avais un peu mauvaise.

**Anne BOURGEOIS** : Merci Jean-Paul, et maintenant, place au film !



# ACTES 19

## RENCONTRES PROFESSIONNELLES ART ET TECHNIQUE WELCOME UNITED KINGDOM

ÉCHANGES ÉCONOMIQUES,  
APPORTS TECHNIQUES ET  
INFLUENCES ARTISTIQUES  
FRANCE/ROYAUME-UNI

COLLOQUE  
CLUB DE L'ÉTOILE, CHAMPS-ÉLYSÉES — PARIS

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE  
19<sup>È</sup> ÉDITION  
28 JANVIER 2019

# RENCONTRES PROFESSIONNELLES

# ART ET TECHNIQUE

## SOMMAIRE

466. LES INTERVENANTS

467. INTRODUCTION PAR EMMANUEL SCHLUMBERGER ET ANNE BOURGEOIS

468. TABLE RONDE 1

« ÉTAT DES LIEUX DES ÉCHANGES CINÉMATOGRAPHIQUES FRANCO-BRITANNIQUE À L'HEURE DU BREXIT »

MODÉRATEUR : SERGE SIRITZKY

475. TABLE RONDE 2

« LES STUDIOS FRANÇAIS ET BRITANNIQUES : QUELS MODÈLES ET PERSPECTIVES ? »

MODÉRATEUR : SERGE SIRITZKY

483. TABLE RONDE 3

« TRAVAILLER LES UNS AVEC LES AUTRES, RETOURS D'EXPÉRIENCES SUR LE FILM *THE WHITE CROW*, DE RALPH FIENNES »

MODÉRATEUR : ANNE BOURGEOIS

492. TÉMOIGNAGE EXCEPTIONNEL DE CHARLOTTE RAMPLING

MODÉRATEUR : MICHEL CIMENT

# LES INTERVENANTS DU COLLOQUE

CHARLOTTE RAMPLING (COMÉDIENNE)

GABRIELLE TANA (PRODUCTRICE)

CAROL COMLEY (HEAD OF FILM POLICY, BRITISH FILM INSTITUTE)

MICHEL PLAZANET (DIRECTEUR ADJOINT DU DÉPARTEMENT DES AFFAIRES INTERNATIONALES DU CNC)

JULIE-JEANNE REGNAULT (DIRECTRICE ADJOINTE EN CHARGE DES AFFAIRES EUROPÉENNES)

BERTRAND FAIVRE (PRODUCTEUR)

JEREMY AZIS (PRODUCTEUR)

AURÉLIE GROS (VICE-PRÉSIDENTE EN CHARGE DE LA CULTURE, DU TOURISME ET DE L'ACTION INTERNATIONALE, CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE L'ESSONNE, CONSEILLÈRE RÉGIONALE ET VICE-PRÉSIDENTE DE LA COMMISSION DES AFFAIRES EUROPÉENNES)

MICHEL BARTHÉLEMY (PRÉSIDENT DE L'ADC, ASSOCIATION DES CHEFS DÉCORATEURS DE CINÉMA, VICE-PRÉSIDENT DEARTSCENICO, EUROPEAN FEDERATION FOR COSTUME AND PRODUCTION DESIGN)

ÉRIC MOREAU (DIRECTEUR DES STUDIOS D'ÉPINAY-SUR-SEINE, BRÉTIGNY-SUR-ORGE TSF)

PASCAL BECU (DIRECTEUR DES STUDIOS DE BRY-SUR-MARNE — TRANSPALUX)

DANIEL DELUME (DIRECTEUR DE PRODUCTION, ADP)

FRANÇOIS IVERNEL (PRODUCTEUR MONTEBELLO PRODUCTIONS)

GABRIELLE TANA (PRODUCTRICE BABY COW FILMS ET MAGNOLIA MAE FILMS)

RENAUD MATHIEU (DIRECTEUR DE PRODUCTION)

ANNE SEIBEL (CHEF DÉCORATRICE, ADC)

MADÉLINE FONTAINE (CRÉATRICE DE COSTUMES FRANÇAISE, PRÉSIDENTE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES COSTUMIERS DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL)

ANTONIN DEPARDIEU (REPEREUR)

# INTRODUCTION

Par Emmanuel SCHLUMBERGER, président de *L'industrie du rêve* et Anne BOURGEOIS, Vice-Présidente de *L'industrie du rêve*

**Emmanuel SCHLUMBERGER** : Bonjour à tous et à toutes. Si nous existons depuis si longtemps, c'est que nous sommes dès le départ un lieu de liberté et de débat car nous n'avons rien à vendre ni aucun discours officiel à défendre. Dans notre longue histoire, je prendrai un exemple celui du numérique. Le discours officiel a longtemps été de combattre cette révolution au nom des habitudes et non des enjeux des filières. Nous avons su faire avancer vers le réalisme cette vision des choses.

**Anne BOURGEOIS** : Bienvenue à la 19<sup>e</sup> édition de *L'industrie du rêve* consacrée cette année au Royaume-Uni. Nous sommes tout à fait contents d'avoir des intervenants émérites venus de Londres pour nous parler de ce qui se passe en ce moment au Royaume-Uni et de confronter les points de vue sur les échanges artistiques et tout ce qui est relatif aux financements des films. Le programme de la journée et nos intervenants : Gabrielle Tana, productrice de *The White Crow*, Madame Carol Comley, Head of Film Policy du British film Institute qui va nous parler de la stratégie cinéma du Royaume-Uni. Nous avons le plaisir d'accueillir Julie-Jeanne Regnault, directrice adjointe en charge des affaires étrangères au CNC, spécialisée sur le Brexit qui exposera de son point de vue et à ses côtés, Michel Plazanet, directeur adjoint des affaires étrangères et européennes du CNC. Enfin Bertrand Faivre, producteur depuis 25 ans qui a monté deux sociétés de production, une en France et une au Royaume-Uni. Il a sorti des films magnifiques comme *Ratcatcher* de Lynne Ramsay et *45 Years* d'Andrew Haigh avec Charlotte Rampling qui viendra cette après-midi nous livrer son témoignage sur sa carrière franco-britannique. Serge Siritzky va modérer les deux tables rondes de ce matin qui seront suivies d'une table ronde sur les studios français et britanniques où nous allons comparer les modèles et les perspectives dans chacun des pays. A 14 h 30 donc, Charlotte Rampling sera présente pour parler de sa carrière, ensuite suivra une table ronde avec une partie des techniciens français ayant travaillé sur *The White Crow* avec Gabrielle Tana et avec la possibilité d'échanger. À 20 heures, nous projetons en avant-première de *The White Crow* en version originale sous-titrée en anglais. Nous vous souhaitons une bonne journée. Je voudrais remercier mon équipe, nos partenaires : la Région Ile-de-France soutien indéfectible depuis 19 ans représentée ce matin par une élue, Aurélie Gros et également le soutien du CNC. Je vous souhaite une très bonne journée. Je déclare ces 19<sup>es</sup> Rencontres ouvertes.

# TABLE RONDE 1 — ÉTAT DES LIEUX DES ÉCHANGES CINÉMATOGRAPHIQUES FRANCO-BRITANNIQUE À L'HEURE DU BREXIT

LUNDI 28 JANVIER 2019 — CLUB DE L'ÉTOILE, CHAMPS-ÉLYSÉES - PARIS

MODÉRATEUR : **Serge SIRITZKY**, rédacteur en chef d'Écran Total.

## INTERVENANTS

**Gabrielle TANA**, productrice, **Carol COMLEY**, head of film policy BRITISH FILM INSTITUTE, **Michel PLAZANET**, directeur adjoint du département des affaires internationales du CNC, **Julie-Jeanne REGNAULT**, directrice adjointe en charge des affaires européennes, **Bertrand FAIVRE**, producteur.

**SERGE SIRITZKY** : Bonjour, Michel Plazanet. La France a comme politique d'être très ouverte sur le cinéma mondial, c'est une caractéristique forte. Il existe des aides, des traités pour des coproductions. Selon vous, quel impact va avoir le Brexit sur le cinéma et la production française ?

**MICHEL PLAZANET** : Merci Serge. Je vais me contenter de faire un état des lieux de la coproduction franco-britannique, quantitativement assez faible quand on regarde le nombre de films coproduits entre les deux pays entre 2013 et 2019. On arrive à 21 films en 6 ans, c'est donc assez peu si l'on compare avec l'Allemagne, l'Italie et la Belgique. C'est une situation qui n'est pas nouvelle. Nous avons signé un accord de coproduction avec le Royaume-Uni en 1994 qui jamais été vraiment très fructueux, nous en verrons les raisons. Carol venant du BFI pourra me contredire, mais le Royaume-Uni a une position en Europe assez particulière. Son industrie cinématographique audiovisuelle est assez peu connectée à l'Europe continentale, le Royaume-Uni travaille énormément avec les États-Unis notamment en accueillant l'essentiel des tournages américains. Le marché cinématographique britannique est dynamique, il fait beaucoup d'entrées, mais il est très dominé par le cinéma américain. Le peu de coproductions entre nos deux pays résulte du fait que le Royaume-Uni ne coproduit que rarement avec l'ensemble des pays européens. De manière symptomatique, le Royaume-Uni s'est retiré en 1994 d'Eurimages qui est le Fonds de coproduction du conseil de l'Europe qui soutient les

coproductions des pays européens au sens large puisque c'est un Fonds qui regroupe 39 pays. Si on regarde dans le détail les films coproduits, nous avons des coproductions bilatérales via cet accord, mais aussi des coproductions multilatérales, car le Royaume-Uni est signataire de la Convention européenne de coproduction. Cette dernière sert de cadre juridique pour les coproductions entre pays européens que nous, la France, nous utilisons pour des coproductions entre trois pays. Il y a notamment les films de Ken Loach coproduits en France par Why not, deux coproductions en 2018 sont le prochain Ken Loach et un film de genre réalisé par un cinéaste franco-britannique qui est une coproduction bilatérale. C'est un cercle vicieux quand il y a peu de connexions. Dans les faits, une coproduction réussie entraîne une autre, les producteurs se renvoient l'ascenseur : majoritaire sur un projet, minoritaire avec le même partenaire sur le prochain... Donc quand il n'y en a pas, il y a peu de relations entre les producteurs. C'est une situation assez particulière qu'on peut regretter, mais c'est un fait. Évidemment, la question que nous allons nous poser est de savoir quelles seront les conséquences du Brexit sur la place du ROYAUME-UNI dans l'industrie cinématographique européenne et sur la relation franco-britannique. Je vais laisser Julie-Jeanne s'exprimer à ce propos.

**SERGE SIRITZKY :** Carol, je voudrais d'abord que vous nous expliquiez quelle est la politique du BFI, l'équivalent du CNC français. Quels sont vos priorités et vos moyens pour appliquer votre politique ?

**CAROL COMLEY :** Bonjour tout le monde et merci de m'avoir invité pour m'adresser à vous ici à Paris. Je pense que comme le CNC nous sommes des institutions publiques et que nous devons faire tout ce que l'on peut pour aider et faciliter la création et donner au public les meilleurs films possibles. Le Brexit ne facilitera pas les choses et c'est un problème à régler. Je vais décrire plusieurs points abordés aujourd'hui. Avec les problèmes liés au Brexit, le BFI fait surtout le lien entre les professionnels et le gouvernement britannique qui ne cesse de demander en quoi l'audiovisuel est aussi important que l'agriculture ou la finance. Je me bats pour 3 choses : outre la coproduction internationale et européenne qui est importante, il est primordial d'avoir des films de qualités, préserver notre héritage cinématographique et défendre l'importance de l'éducation dans l'audiovisuel.

**SERGE SIRITZKY :** Pourriez-vous nous expliquer le système de subventions du BFI ? Combien de films anglais sont aidés par le BFI chaque année ? Quelle est la moyenne des aides ? Et quel est le montant maximum ?

**CAROL COMLEY :** Le budget du BFI est d'environ 70 millions d'euros de la part du gouvernement, mais la majorité de l'argent public vient des Tax shelters, donc on atteint en fait 200 millions d'euros pour le cinéma, mais aussi pour les jeux vidéo et l'animation.

**SERGE SIRITZKY :** Pourquoi le Royaume-Uni s'est-il retiré d'Eurimages ?

**CAROL COMLEY :** Je m'attendais à cette question. Depuis que nous avons quitté Eurimages, il n'y a pas une année sans que les créateurs, producteurs ou réalisateur ne demandent au gouvernement et au BFI de revenir au sein d'Eurimages. Récemment, le gouvernement a demandé au BFI faire une analyse des avantages et inconvénients d'avoir quitté Eurimages, le Brexit est un bon moment pour se poser

cette question. Je voulais souligner que le Royaume-Uni fait partie du Conseil européen et par ce biais-là nous sommes signataires de la Convention européenne de coproductions et que le Brexit s'il a lieu n'affectera pas notre adhésion à ce Conseil.

**SERGE SIRITZKY :** Bertrand Faivre, vous êtes un producteur à succès en France et en Angleterre, mais ce qui est frappant, c'est que vous n'avez pas fait de coproduction. Pourtant pour un producteur, c'est le meilleur des deux mondes, car vous pouvez accumuler les deux aides des deux pays. Or vous, vous ne faites jamais appel à cette possibilité. Pourquoi ?

**Bertrand FAIVRE :** Il y a une raison technique : vous n'êtes pas censé coproduire avec vous-même même si mes deux sociétés sont séparées. Ensuite il n'y a pas d'appétit de l'Angleterre pour coproduire des films qui ne sont pas en Anglais et il y a un système français qui sur la partie majeure du financement est tourné vers la langue française. J'ai fait des coproductions, une sur deux était non-officielle.

**SERGE SIRITZKY :** Comment un producteur monte-t-il son financement en Angleterre ?

**BERTRAND FAIVRE :** À part le crédit d'impôt, il n'y a pas de subventions, ce sont des investissements. Pour donner une idée, le budget d'investissement du BFI dans la production de films, de Channel 4 et de la BBC correspond à 30/40 % de l'obligation de financement de Canal + en France. Avec cela, il faut faire une industrie indépendante. Il y a trois éléments pour monter un film : le réalisateur, le casting et le scénario, l'aspect commercial. Si vous avez les trois qui sont au top, vous pouvez financer n'importe où, vous pouvez recevoir le BFI, le crédit d'impôt la BBC. Si vous n'avez qu'un seul de ces éléments, vous allez financer quasi exclusivement avec le support du BFI, mais avec un système de développement et de production beaucoup plus collaboratif qu'en France : c'est très rare qu'on ait eu un scénario qui aille au BFI et qu'ils disent oui directement. Il y a toujours des allers-retours, des suggestions, des remarques pour arriver à une forme qui plaise aux investisseurs et aux créateurs.

**SERGE SIRITZKY :** Le BFI est-il plutôt enclin à financer des films d'auteur ou préfère-t-il investir dans des films commerciaux ?

**CAROL COMLEY :** Nous voulons investir dans des films de bonne qualité que le public a envie de voir. Bien évidemment, nous espérons que ces films rapportent de l'argent aux créateurs et au BFI pour pouvoir investir dans d'autres films et continuer la création. Pour revenir sur ce que disait Bertrand, le Royaume-Uni fait partie pour le moment du Marché commun, mais cela reste difficile de coproduire avec les autres pays européens. Chacun essaie de protéger sa diversité culturelle, mais peut-être qu'avec le Brexit, cela secouera les choses et nous trouverons d'autres moyens.

**SERGE SIRITZKY :** Gabrielle, vous êtes une productrice britannique, l'un de vos films *Philoména* de Stephen Frears a été coproduit avec la France. Pouvez-vous nous expliquer comment avez-vous coproduit ce film ? Avez-vous la même opinion sur la difficulté de coproduire entre la France et l'Angleterre ? Comment financez-vous vos films ?

**GABRIELLE TANA :** Pour *Philoména*, il y avait des accords de prévente à la télévision, car nous produisons avec Pathé. En général, il y a peu de coproductions directes, c'est à la société de production de chercher ses investisseurs.

**BERTRAND FAIVRE :** Quand un producteur indépendant réussit, il est recruté soit par le BFI, la BBC ou Film4. Il a donc une compréhension de ce que sont nos métiers et il est d'un grand soutien. Historiquement, les investisseurs sont des fonds d'equity mais ils financent des films américains principalement.

**SERGE SIRITZKY :** L'Angleterre est le pays d'Europe où la plupart des tournages de blockbuster américains sont tournés. À tel point qu'ils doivent par moments faire appel à techniciens français, car il n'y en a plus de disponibles en Angleterre. Est-ce que cela affecte la production indépendante ?

**BERTRAND FAIVRE :** Les techniciens travaillent avec un système très différent de la France. À peu près tous les techniciens ont des agents, il n'y a pas de minimums syndicaux, pas de règles obligatoires spécifiques. Les horaires de travail sont plus longs avec des journées de 12 heures. Malgré l'arrivée de NETFLIX et Amazon qui ont lancé pas mal de productions, je n'ai pas entendu parler de pénurie. Et puis il y a toujours des techniciens qui veulent faire le film, certes avec des degrés d'expérience divers, mais je ne me suis jamais retrouvé en manque de techniciens.

**GABRIELLE TANA :** Tout le monde s'arrache les meilleurs techniciens et ce qui est inquiétant avec le Brexit, c'est que cela peut casser le flux de techniciens européens venant au Royaume-Uni.

**BERTRAND FAIVRE :** C'est très important de comprendre que le système de tax credit britannique est entièrement fondé sur la localisation donc tout ce que vous tournez en Angleterre génère entre 20 à 25 % de tax credit que cela soit sur le salaire d'une star américaine ou le salaire d'un technicien.

**GABRIELLE TANA :** C'est ce dont profitent les studios américains.

**BERTRAND FAIVRE :** Le souci pour les techniciens français est de concilier des heures d'intermittence sur des coproductions britanniques en travaillant en Angleterre.

**SERGE SIRITZKY :** On coproduit très peu avec les Anglais, s'ils sortent de l'Europe que va-t-il se passer ?

**JULIE-JEANNE REGNAULT :** Actuellement, on sait qu'ils ont refusé les bases d'un accord sur la sortie de l'Union européenne en mars 2019. Ils sortiraient donc en « hard Brexit » donc comme un pays tiers. Nous nous posons plusieurs questions : est-ce que le Brexit va pousser à davantage coproduire avec le Royaume-Uni ou moins ? On coproduit peu actuellement, mais si je me place dans la peau de quelqu'un de qui veut développer l'industrie indépendante britannique et pas être simplement une terre d'accueil des blockbusters américains, sortir de l'Union européenne signifie de se couper potentiellement des moyens de financements de Média. Ces financements sont présents dès le développement, c'est une pompe d'amorçage pour les coproductions franco-britanniques. Donc le



Royaume-Uni peut se tourner davantage vers ses aides nationales ou vers Eurimages. On n'a jamais observé que les Britanniques se soient complètement déconnectés de nous depuis le référendum de 2016. Nous sentons qu'il existe chez eux un désir de se sentir proche de nous culturellement. Les éléments qui ne changeront pas, c'est quand une œuvre 100 % britannique ou en coproduction avec la France rentre dans le quota « Œuvre européenne ». Grâce au Conseil de l'Europe, le Royaume-Uni va conserver ce passeport européen pour leurs œuvres. On sait moins ce qui va se passer pour la mobilité des talents, ils ont parfois besoin de Français et nous envoient des talents britanniques. Cet espace de mobilité ne va pas rester tel quel et tout dépend des modalités du divorce. Nous les Français, allons continuer à défendre l'exception culturelle. Si l'Angleterre sort, elle va vouloir régir sa nouvelle relation sous forme d'un accord commercial et nous ne voulons pas que les sujets audiovisuels soient traités dans un accord de libre-échange. Nous sommes dans une position schizophrène, car nous voulons faire des échanges avec les Britanniques, mais nous sommes vigilants, car il y a aussi les sujets autour de l'attractivité du territoire. Le Royaume-Uni est un hub formidable au niveau industriel, c'est aussi pour nos œuvres un moyen d'accéder à un marché plus grand et anglo-saxon. Mais nous sommes en concurrence quand les tournages viennent chez nous profiter de notre crédit d'impôt. C'est donc à double tranchant : nous voulons préserver ces bases de coproduction tout en faisant en sorte que le Brexit ne conduise pas à renforcer l'attractivité du territoire britannique au détriment de ce qu'on essaie de construire en France.

**CAROL COMLEY** : Le Brexit ne sera pas si impactant du fait qu'on fait partie du Conseil de l'Europe. Je suis d'accord en majorité avec l'analyse de Julie-Jeanne, mais le problème, c'est que l'on ne sait pas ce qui est utile pour soi jusqu'au moment où nous allons tout perdre. De toute façon, depuis le référendum, le secteur audiovisuel et artistique forme un groupe important dans les négociations avec le gouvernement pour ne pas renoncer à trop de choses. Les tax shelter vont demeurer même en cas de Brexit dur. Ce qui est important, c'est que le BFI veut conserver ce réseau professionnel paneuropéen pour continuer des échanges avec les différents pays européens.

**SERGE SIRITZKY** : Nous allons passer aux questions de la salle.

**PUBLIC 1** : Je suis le président du festival de l'écran britannique à Nîmes et il y a au moins un anglais qui est très inquiet des conséquences possibles du Brexit, c'est Ken Loach. Il était l'invité d'honneur du festival l'an dernier et expliquait que certes le Royaume-Uni va rester au Conseil de l'Europe et que des accords de coproduction seront maintenus. Mais la plupart de ces accords impliquent qu'un certain nombre des techniciens étrangers amenés par le coproducteur puisse participer au tournage en Grande-Bretagne. Dans la mesure où il n'y aura plus de libre circulation des personnes, nous subissons quand même les conséquences du Brexit. Ce n'est pas une question, mais un constat.

**CAROL COMLEY** : Je ne peux pas donner de réponse parfaite, mais c'est un point important que vous avez soulevé. Nous allons en parler avec le gouvernement britannique pour voir où ils en sont. Le site Internet du BFI a mis en ligne un questionnaire autour d'Eurimages et des coproductions, mais aussi un forum où l'on peut poser des questions que le BFI va faire remonter au gouvernement. Mais la libre circulation des techniciens ne peut être gérée par le BFI ou le CNC, ce sont les gouvernements entre eux qui gèrent cette question.

**MICHEL PLAZANET** : Par rapport aux remarques sur Ken Loach, il existe une préoccupation générale qui s'applique certes à ses propres films, mais qui concernent les autres aussi. Les films de Ken Loach sont coproduits par le Royaume-Uni, la France et en Belgique, mais ce sont uniquement des coproductions financières. Tout est fait au Royaume-Uni, il n'y a ni techniciens ni comédiens français, donc ces coproductions sont possibles dans le cadre de la convention des coproductions européennes et cela ne va pas changer. Sur d'autres coproductions artistiques ou techniques, il y aura un problème général sur les visas et droits d'entrées sur le territoire. Il y aura des cas particuliers. En revanche, au niveau de la coproduction elle-même il n'y aura pas de changements. Pour Ken Loach, il n'y a pas de problème d'un point de vue technique.

**PUBLIC 2** : Je suis productrice exécutive, j'accueille des équipes anglophones qui viennent tourner en France notamment dans le domaine des séries, des documentaires ou émissions de divertissements. Je suis très inquiète à propos du Brexit comme nous le sommes tous. Pensez-vous que le Brexit puisse avoir un effet positif pour la Grande-Bretagne vu que ce sera plus compliqué de venir tourner en France et en Europe d'un point de vue logistique ? Dans un deuxième temps, me concernant cela va-t-il freiner des producteurs comme mes clients de la BBC, Channel 4 et les productions indépendantes à venir tourner en France ?

**CAROL COMLEY** : On ne sait pas à l'heure actuelle ce qui va se passer. Il est fort probable qu'il y aura davantage de formulaires à remplir, mais je suis confiante pour trouver un moyen d'aller au-delà de ces problèmes administratifs. Je pense qu'il y aura très peu de changements de façon factuelle. Vous concernant, je vais recueillir ce genre de problématiques pour les ajouter aux questions au gouvernement britannique pour étudier les modalités à mettre en place.

**GABRIELLE TANA** : Je dis juste que le côté positif à être plus isolé n'est jamais vraiment positif !

**PUBLIC3** : Bonjour à toutes et à tous, je suis Céline Camadaille, je travaille aux services des Musées de France pour le Ministère de la Culture et je développe mon activité de scénariste, j'aurais une question pour tout le monde autour de l'exception culturelle. J'aimerais savoir ce que vous en pensez, n'est-ce pas une fausse bonne idée ?

**MICHEL PLAZANET** : Ce n'est sûrement pas une fausse bonne idée, c'est même la meilleure idée de ces cinquante dernières années. C'est ce qui permet à l'industrie audiovisuelle et cinématographique européenne de survivre. Si on ne l'avait pas, la part de marché du cinéma américain serait de 95 % partout. L'exception culturelle est une doctrine qui vise à défendre la diversité culturelle de chaque pays par des moyens coercitifs en mettant en place des mesures discriminatoires au profit de sa propre industrie nationale et européenne pour se protéger d'un pays en situation d'hégémonie. Le président Macron a confirmé dans une lettre que s'il y avait un accord de libre-échange avec le Royaume-Uni, cela exclurait le secteur audiovisuel. Si l'on entrouvre la porte, c'est fini, on est mort, c'est très clair de notre point de vue.

**BERTRAND FAIVRE** : Au lendemain du référendum en Angleterre, j'étais à Londres en compagnie de

professionnels du cinéma, ils étaient tous en larmes ! Le Brexit est mal compris à Londres et encore moins quand on est dans le cinéma parce que c'est justement la possible disparition de l'exception culturelle qui les touchait, bien plus que les histoires de coproductions.

**CAROL COMLEY :** Pour parler de l'exception culturelle liée directement à mes compétences professionnelles, j'ai fait partie de la commission cinéma avec le CNC et d'autres groupes de soutien nationaux de cinéma qui travaillaient ensemble pour revoir les politiques et les fonds afin de les proposer à la Commission européenne. Maintenant chaque pays peut soutenir ses productions nationales grâce des aides propres. C'est positif, cela fonctionne et cela continuera de fonctionner. Au Royaume-Uni, il n'y a pas le même amour pour l'exception culturelle qu'en France, mais tant que cela aide à produire du cinéma ou des œuvres artistiques, c'est valable, mais est-ce le seul moyen ?

**Public 4 :** Je suis René Mathieu, producteur exécutif originaire du Canada, mais installé en France depuis un certain temps. J'ai eu l'occasion de travailler à plusieurs reprises avec des Anglais. J'ai été surpris qu'en France, il n'existe qu'un seul accord de coproduction audiovisuelle avec le Canada. Est-ce que c'est d'actualité d'étendre les accords de coproduction aux séries avec le Royaume-Uni ?

**MICHEL PLAZANET :** Nous avons effectivement 57 accords de coproductions cinématographiques, mais seulement 2 accords de coproductions audiovisuelles : un avec le Canada et un signé plus récemment avec le Brésil. En matière audiovisuelle, les accords de coproductions européens ne servent pas à grand-chose. Un accord de coproduction sert surtout à européeniser les partenaires du film, car nous avons une grille européenne pour pouvoir agréer les films ou les œuvres audiovisuelles. Pour entrer dans le système de soutien, il faut que les collaborateurs soient européens. Dans la relation avec le Royaume-Uni, cela n'a donc pas de sens, car ils sont déjà européens. Mais en matière de télévision, il y a également très peu de coproductions avec le Royaume-Uni. Depuis 5 ans, il n'y a eu qu'une coproduction télé franco-britannique, encore une fois un accord n'apporterait rien.

**SERGE SIRITZKY :** Merci à toutes et à tous pour ces échanges intéressants. Nous allons passer à la deuxième table ronde.

# TABLE RONDE 2 — LES STUDIOS FRANÇAIS ET BRITANNIQUES : QUELS MODÈLES ET PERSPECTIVES ?

LUNDI 28 JANVIER 2019 — CLUB DE L'ÉTOILE, CHAMPS-ÉLYSÉES - PARIS

MODÉRATEUR : **Serge SIRITZKY**, rédacteur en chef d'Écran Total.

## INTERVENANTS

**Jeremy AZIS**, producteur U. K, **Aurélie GROS**, vice-présidente en charge de la culture, du tourisme et de l'action internationale, **Michel BARTHÉLEMY**, président de l'ADC, ASSOCIATION DES CHEFS DÉCORATEURS DE CINÉMA, **Éric MOREAU**, directeur des STUDIOS D'ÉPINAY-SUR-SEINE, BRÉTIGNY-SUR-ORGE, TSF, **Pascal BECU**, directeur des STUDIOS DE BRY-SUR-MARNE — TRANSPALUX, **Daniel DELUME**, directeur de production, ADP.

**SERGE SIRITZKY** : C'est un sujet intéressant, car nous avons les deux extrêmes : le Royaume-Uni, paradis des studios gigantesques et superbes, avec beaucoup de services annexes et la France avec de rares studios encore en activité dont on se demande comment ils vont survivre et se développer. Premier intervenant, Pascal Bécu, directeur des studios de Bry-sur-Marne considérés en France comme les mieux conçus, tous les techniciens et réalisateurs en conviennent. Bry-sur-Marne ne possède pas son foncier qui appartient à Nexity. Ce dernier envisage de détruire les studios pour faire une opération immobilière et éventuellement de reconstruire des studios plus loin. Comment comprendre cette situation des studios français par rapport aux studios européens assez prospères et propriétaires de leur foncier ?

**PASCAL BECU** : Bonjour. Les studios de Bry-sur-Marne sont un cas particulier, car ils ont été construits par l'État — c'étaient les studios de la SFP pour leurs émissions, la SFP étant prestataire technique de l'ORTF et de la télévision française. Ils ont donc été détournés de leur utilisation initiale pour devenir des studios de cinéma, ce qui a été aisé dans la mesure où leur conception au départ correspondait à celle d'un studio de cinéma. Nous avons des studios de cinéma de grande qualité, proches de Paris : Boulogne-Billancourt, Joinville, Épinay-sur-Seine. Dans les années quatre-vingt-dix-2000, beaucoup

d'entre eux ont disparu au profit d'opérations immobilières ; la SFP les a également détournés de leur utilisation première qui était le cinéma pour y tourner des émissions télé. La SFP a été privatisée en 2002 et Euromédia qui a eu la privatisation en charge avait pour but de redonner l'identité cinéma aux lieux qui étaient conçus pour. Pour 7 plateaux, nous avons deux fois la surface en annexe et toutes les facilités autour. Aujourd'hui l'enjeu est immobilier. Dans le Grand Paris, il y a une pression immobilière et c'est un enjeu foncier.

**SERGE SIRITZKY :** Dans un studio, il faut des ateliers, des espaces de stockages, des services annexes...

**PASCAL BECU :** Oui, la première chose qu'on souhaite avoir dans un studio, c'est l'espace pour la construction de décors, mais aussi la chaîne de fabrication de ces décors (menuiserie, notamment). Bry-sur-Marne est calibrée pour. On parle beaucoup en ce moment du manque de surface des plateaux, il faut savoir qu'à Bry nous avons un plateau de 2000 mètres carrés. Il en existe un autre à la Cité du cinéma qui peut accueillir des décors importants. À Bry-sur-Marne, le studio de 2 000 m<sup>2</sup> était séparé en deux dans les années quatre-vingt-dix avec l'arrivée des séries TV. Depuis, j'ai eu l'occasion d'étudier deux films qui avaient besoin de 2000 mètres carrés, mais cela ne s'est jamais fait. Ils sont partis tourner en Europe de l'Est pour des questions de coût de main-d'œuvre, pas de coût de la location du studio. Construire des décors pour 2 000 m<sup>2</sup> carrés engendrait des coûts de main-d'œuvre qui ne nous rendraient pas attractifs.

**SERGE SIRITZKY :** Quand on se rend dans les studios à Londres, il y a des plateaux de 2000 à 7 000 m<sup>2</sup> carrés, 25 plateaux et des décors extérieurs qui vont jusqu'à 100 000 mètres carrés.

**PASCAL BECU :** Pour les plateaux de 2000 mètres carrés, nous avons une seule demande de film publicitaire par an. À Bry-sur-Marne, on pourrait ouvrir demain ce 2 000 m<sup>2</sup>, mais on ne peut pas le faire, car nous n'avons pas la clientèle pour en France. On ne peut pas dissocier l'attractivité économique de la France de la capacité d'accueil de surface des studios. Nous avons un 4 000 mètres carrés dont on parle peu, construit en 1990 pour Robert Hossein qu'il a utilisé un an et ensuite ce plateau a tourné avec des films publicitaires. À l'époque, les films publicitaires utilisaient 50 % des studios français. Jusque dans les années 2000, la publicité était un acteur majeur des studios français. Je travaillais à Arpajon à l'époque et on nous a poussés à faire des grands plateaux de 4 000 mètres où nous avons tourné le premier *Astérix* intégralement, *L'Homme au Masque de fer*. Ce plateau-là s'est arrêté à partir de l'ouverture des studios des pays de l'Est parce que tous ces décors imposaient une main-d'œuvre importante.

**SERGE SIRITZKY :** Michel Barthélémy, vous vous êtes mobilisé pour sauver Bry-sur-Marne, vous avez en partie réussi puisque les opérations de Nexity sont suspendues. En tant que décorateur, comment expliquez-vous cette évolution de la situation des studios français ?

**MICHEL BARTHÉLEMY :** Je vais m'exprimer au nom des décorateurs en tant que prescripteur et utilisateur des studios. Nous avons un parc de studio qui est à l'image de notre production. Il faut régénérer nos studios, nous ne sommes pas là pour uniquement constater que cela va de mal en pis.

Au contraire nous allons prendre un virage parce que les années où nous avons laissé partir nos vieux studios avec la pression immobilière sont derrière nous. Nous avons vu qu'il faut défendre les studios qu'ils nous restent. Il existe une vraie mobilisation et un intérêt pour les studios de Bry-sur-Marne, d'Épinay-sur-Seine. Nous n'avons pas le même modèle que le modèle britannique puisque les studios anglais sont alimentés par les majors américaines. Ils bénéficient de budgets qui ne sont pas comparables aux nôtres, le cousinage de la langue, les compétences des techniciens anglais et l'attractivité du tax shelter anglais évidemment. Le parc de studios français est adapté à notre production, nous avons des grands studios, mais aussi certains de taille moyenne en région parisienne et en province. Ce sont de bons outils, en bon état, de bon niveau, mais ils sont confrontés à une activité en dent de scie de notre secteur et à une désaffection de nos producteurs. Mais je pense que cela va changer, c'est pourquoi je suis positif. Pour quelles raisons ? Je pense que c'est assez difficile de tourner en extérieur, nous avons toujours besoin d'avoir beaucoup de lieux de tournages, mais également des friches, des décors naturels. Mais nous avons aussi besoin de studios donc nous allons demander à nos amis producteurs de revenir au studio et d'être capable de plus d'acuité pour savoir ce qu'ils vont dépenser sur une friche et dépenser en studio. Dans un futur proche, les studios vont se développer en région à l'image de l'Allemagne où chaque Länder a ses studios. Cela serait intéressant d'avoir une base arrière, pour tourner des choses techniques. Je voulais signaler qu'un studio a plusieurs manières d'accueillir un tournage, il peut par exemple servir de camp de base pour un tournage extérieur, c'est le cas notamment à Bry-sur-Marne. La qualité de Bry, c'est qu'il y a beaucoup d'ateliers par rapport à la quantité de plateaux, c'est un cas unique en France. C'est pour cela que les décorateurs sont contents d'avoir des ateliers. Cela permet d'avoir des films en préparation qu'ils tournent sur place ou en extérieur. C'est important également pour notre qualité de travail, puisque nous avons une main-d'œuvre extrêmement qualifiée en France, d'avoir des endroits qualifiés et à la norme. Cela ne veut pas dire qu'on veut tout faire en studio ou en France. Nous raisonnons à un niveau européen, nous avons créé une fédération européenne de la création de costumes et du décor très récemment pour échanger sur ces sujets-là avec les autres pays européens. On retrouve souvent les mêmes difficultés. Comme Pascal le disait, pourquoi cette activité en dent de scie, cette difficulté d'amener des films en France. ? Au Royaume-Uni, il y a l'attractivité du Tax Shelter donc on peut se poser des questions sur notre crédit d'impôt. Il faut d'ailleurs expliquer à certains députés qui pensent que c'est une niche fiscale, que tous les pays autour de nous ont un crédit d'impôt. Même aux États-Unis, les états entre eux se livrent une concurrence féroce avec ce dispositif fiscal. C'est vrai qu'en France, nous avons des instances qui soutiennent notre cinéma. Il faut vraiment que nous réfléchissions à trouver un équilibre dans lequel l'activité des studios est pérenne et économiquement viable. J'ai discuté avec Aline Bonetto une décoratrice très connue qui a beaucoup travaillé en Angleterre, avec la Warner pendant 3-4 ans ; là-bas en production les gens ne discutent pas les prix catalogues, les prix du mètre carré en Angleterre et en France sont semblables, mais simplement en France, les prix vont être une variable d'ajustement. Pour conserver des films sur le territoire ou les relocaliser, il va y avoir des négociations et nous allons rabaisser les marges. C'est pour cela que l'économie d'un studio est très difficile à maintenir en positif.

**SERGE SIRITZKY :** Daniel Delume, qu'est-ce qui fait qu'un film français au budget important parte tourner dans des studios en Europe de l'Est ? Et pourquoi avez-vous tourné à Bry-sur-Marne pour le dernier film de Michel Hazanavicius ?

**DANIEL DELUME** : C'est un choix du producteur de tourner en France. Dès le départ, Michel était enchanté et moi aussi. J'ai tourné en Hongrie, en Belgique, en Angleterre en studio. Chaque film est un cas différent. J'ai eu des producteurs en France pour lesquels j'ai établi des devis, qui les envoyaient en Angleterre et faisaient remplacer les salaires français par les salaires anglais et qui me disaient que c'était moins cher en Angleterre. Ce n'est pas vrai ! Quand on veut tourner au Royaume-Uni, il faut envoyer le scénario, faire faire un devis par un directeur de production anglais qu'il établira selon la façon de faire un film au Royaume-Uni. Je me souviens d'avoir travaillé il y a 20 ans avec un chef décorateur et son équipe anglaise : il y avait deux accessoiristes sur le plateau ; l'accessoiriste et son assistant. En France, à part pour quelques scènes, c'est rare d'avoir deux accessoiristes. La manière de produire des films anglo-saxons ce sont 30 à 35 personnes en plus sur le plateau ! La Hongrie, pareil, j'ai tourné une semaine en décors extérieurs et avec deux comédiens, j'avais 180 personnes à la cantine tous les jours ! J'aurais eu 55 personnes en France. Nous avons une manière de travailler issue de l'héritage de la Nouvelle Vague, qui est d'être le plus léger possible pour tourner en extérieur. Par ailleurs, il y a ce problème du crédit d'impôt. Pourquoi on tourne au Luxembourg qui n'est quand même pas connu pour être un pays cinéphile ? Uniquement parce qu'il y a 50 % de crédit d'impôt. J'ai fait un film de 1,7 million d'euros au Luxembourg et j'ai eu 1,5 million d'euros de crédit d'impôt ! On sait tous que cet argent est lié au blanchiment d'argent, mais c'est officiel, légal, et européen. Il y existe donc un vrai problème du montant et de l'assiette du crédit d'impôt. Exemple, un acteur américain qui tourne en France zéro crédit d'impôt, s'il tourne en Angleterre il y aura une partie du crédit d'impôt calculé sur son salaire et paiera même une partie de ses impôts là-bas. J'ai préparé un film qu'on devait tourner en Allemagne avec Vincent Cassel dont le salaire était élevé, j'aurais obtenu 20 % de crédit d'impôt sur le salaire de Cassel. Un crédit d'impôt à 45-50 % comme en Belgique ou au Luxembourg, ce n'est pas équitable, nous ne sommes pas dans une concurrence loyale. Il faut que le crédit d'impôt passe au moins à 40 % avec une assiette plus large comprenant le salaire des acteurs.

Moi je suis un relocalisateur. J'ai des producteurs qui me disent qu'ils veulent tourner en Belgique pour faire des économies. J'ai un exemple précis : quand part avec un acteur français en Belgique, on amène du monde, son assistant personnel, le chef opérateur, le chef déco, il faut savoir qu'en Belgique, il n'y a pas des milliards de techniciens. J'ai payé un acteur pour trois jours de tournage, une semaine d'hôtel, des défraiements, le voyage Paris Bruxelles. Au final, cela m'a coûté plus cher que les prix de ses trois cachets. Donc, il faut bien réfléchir avant de se lancer dans un tournage en Belgique ou au Luxembourg. Pour certains comédiens français qui vont tourner au Luxembourg, ils ont une retenue à la source de 10 %, mais en fait il existe un accord franco-luxembourgeois qui fait que cette partie des impôts n'est pas calculée dans l'impôt français donc cela incite les comédiens à tourner là-bas.

**SERGE SIRITZKY** : Jeremy, vous êtes un producteur à succès. La filière des studios est très concurrentielle en Angleterre, pourquoi vous êtes-vous lancé dans cette activité ?

**JEREMY AZIS** : J'ai été contacté par des développeurs fonciers qui avaient beaucoup d'argent et qui voulaient acheter des terres, mais en Angleterre la valorisation du terrain est longue. L'idée était donc de développer des studios pour le valoriser. Nous sommes en train de prospecter pour trois terrains : un près de Bournemouth, un près de Birmingham et un près de Londres.

**SERGE SIRITZKY** : Pourquoi construire des studios ?

**JEREMY AZIS** : Ils aimeraient bien construire des maisons ou des bureaux, cela serait plus simple pour eux, mais au Royaume-Uni, les réglementations d'occupation du sol sont assez strictes et comme les terrains sont assez vastes, il faut un backlot important. Pour changer les règles, cela se passe au niveau du gouvernement qui ne les change que si c'est important. Le biais que les développeurs ont trouvé est d'apporter de nouveaux médias et de créer des emplois et pas simplement de construire un immeuble. Par exemple, à Bournemouth, il y a des problèmes d'hôtels. Les développeurs ont dit qu'ils créeraient des hôtels à deux vitesses : pour les techniciens, mais aussi, d'autres, plus luxueux, pour les vedettes.

**SERGE SIRITZKY** : Dans ces deux villes, est-ce qu'il y a déjà des techniciens disponibles ou faudrait-il les former pour qu'ils puissent travailler dans le studio ?

**JEREMY AZIS** : Bien sûr qu'il est très important d'avoir des techniciens assez nombreux et de bon niveau. Probablement, les gens vont voyager là où il y aura du travail, mais en général, il y a suffisamment de techniciens même si l'on en a toujours besoin de plus. Pour le choix des endroits de ces deux villes, c'est qu'il existe des écoles de cinéma de bon niveau. Le système d'apprentissage au Royaume-Uni est assez bon et j'imagine que beaucoup de jeunes de ces écoles seront satisfaits de travailler dans les studios.

**SERGE SIRITZKY** : Est-ce que les investisseurs vont acheter le terrain et serez-vous soutenu par l'État ou les collectivités locales ?

**JEREMY AZIS** : La réponse est différente selon les différents lieux, mais en général le but est de faire que la collectivité locale fasse un emprunt elle-même pour acheter le terrain et ensuite le louer à la société de studio. D'une part, c'est plus facile pour eux de l'acquérir et également pour que la collectivité locale puisse investir dans la société de studio. L'idée est de faire des baux de location longue durée, 100 ans environ. À Bournemouth comme ils sont assez pauvres en terrain, il y a des fonds disponibles pour ce genre d'achat.

**SERGE SIRITZKY** : Éric Moreau, je me tourne vers vous. Les studios d'Épinay-sur-Seine sont célèbres et historiques, un plateau de 400 m carrés, plus trois autres plateaux. TSF ne possédait pas le foncier jusqu'à la signature très récente d'un accord avec le propriétaire du foncier pour un accord de location longue durée ce qui va changer la situation, car quand un studio ne possède pas le foncier, il n'est pas incité à investir. À Épinay, comment se partage l'activité ?

**ÉRIC MOREAU** : Difficile à dire, car par exemple, il y a des séries qui occupent deux plateaux toute l'année. Majoritairement, c'est le cinéma, mais la tendance qui se dégage, ce sont la série et la télé qui pointent leur nez. Épinay a été racheté par TSF il y a une dizaine d'années au groupe Éclair qui n'arrivait pas à le rentabiliser. L'idée de TSF est de se porter acquéreur du foncier de manière à avoir les coudées franches pour rénover les sites. Nous avons un grand retard d'investissement par rapport à nos confrères européens. Nous allons aussi rajouter un plateau pour satisfaire la demande croissante des tournages proches de Paris. Une cinquantaine de plateaux sont supposés être en danger à cause du



foncier donc le posséder est très important. Nous devons orienter notre dynamique dans la direction prise par la base aérienne 217 du Plessis-Pâté à Brétigny-sur-Orge.

**SERGE SIRITZKY** : TSF avait construit un décor extérieur pour *L'Empereur de Paris*, mais la véritable ambition est de créer de plateaux. Quels sont vos projets sur cette base ?

**ÉRIC MOREAU** : L'ambition est territoriale. Dans les années quatre-vingt, dans la Plaine Saint-Denis, il y avait une offre des collectivités qui a permis à l'audiovisuel de se développer sur ce territoire. On retrouve la même chose aujourd'hui avec le Cœur d'Essonne. C'est un avantage d'infrastructures vastes, sécurisées, calmes avec un territoire qui bénéficie des réseaux de VRD (Voirie et Réseau Divers, NDLR). Surtout, il existe un échange politique au sens large avec les personnes de la communauté d'agglomération. Ils font des paris sur des villes à long terme — 20 ans — avec une dimension culturelle et économique, car ils veulent récupérer toutes les retombées de l'activité cinéma. C'est un échange vertueux. Il reste à convaincre les producteurs que les films trouveront toujours le financement. L'ambition est de disposer d'aujourd'hui d'une vingtaine d'hectares et de développer un certain nombre de plateaux. Thierry de Ségonzac a parlé d'un engagement de sept plateaux qui couvriraient chacun entre 1000 et 3000 m carrés de surface.

**SERGE SIRITZKY** : Qu'en est-il de l'activité de la production des plateformes numériques comme Netflix et Amazon ?

**ÉRIC MOREAU** : Nous sommes dans une course de vitesse pour répondre à cette demande. Cela va nous prendre un peu de temps, car il y a des délais au moins d'un an en termes de faisabilité pratique sans compter le délai des autorisations. Mais l'idée est de répondre rapidement à cette demande. On parle aussi de Warner, Universal, mais aussi de grosses productions françaises.

**SERGE SIRITZKY** : Aurélie Gros, vous représentez l'Essonne et la région Ile-de-France. Comme en Angleterre, les collectivités locales cherchent ce type d'activité, est-ce que vous pouvez nous expliquer votre approche ?

**AURÉLIE GROS** : Je suis résolument favorable à maintenir de grosses capacités de plateaux, encore plus en Essonne, car nous avons une histoire avec le cinéma et les studios, notamment ceux d'Arpajon. Nous cherchons à lancer un plan cinéma après divers échanges avec d'autres studios et il me semble indispensable de réfléchir à une politique cinéma globale. Les élus doivent travailler en partenariat avec les producteurs, les directeurs de studio pour réfléchir à une nouvelle façon de gérer les implantations de plateaux. En France, nous avons un gros problème de foncier à cause des prix. C'est un réel choix politique que de s'engager à ce que les studios comme Bry-sur-Marne et le BA 217 développent des activités. En tant qu'élue, vous pouvez compter sur moi pour faire remonter le message à la Région et au département, car si aujourd'hui nous avons l'impression que tout va bien dans le cinéma, si nous voulons qu'il existe toujours autant de films, il faut des plateaux, des bureaux de tournage et la possibilité de tourner en extérieur. Un soutien politique réel est indispensable. Sur le crédit d'impôt, en ce qui me concerne, je suis d'accord avec vous il faut arrêter de le stigmatiser et de le regarder avec méfiance. Si on veut développer la filière cinéma en France, il va falloir changer nos habitudes.

**SERGE SIRITZKY :** À Brétigny-sur-Orge, il s'agissait de terrain militaire, mais le foncier à qui appartenait-il ?

**AURÉLIE GROS :** Le foncier appartient à l'agglomération en charge de l'activité économique. Il y a eu l'installation récente d'Amazon, mais une grosse zone de la BA 217 a été réservée à la culture, pour un festival et le projet des studios.

**SERGE SIRITZKY :** Et sur l'idée de bail longue durée comme en Angleterre, est-ce que cela avance en France ?

**AURÉLIE GROS :** L'exemple de l'Angleterre est intéressant. En France, il y a des lois qui séparent les activités. Cette façon de penser que l'on ne puisse pas aider les entreprises privées quand on est une collectivité publique est fautive. Il faut que les politiques s'emparent de ces sujets et soient plus ouverts avec les acteurs économiques qui veulent s'investir dans le territoire.

**PASCAL BECU :** Concernant les studios dont nous venons de parler, il faut savoir que les élus locaux sont très impliqués dans leur soutien, car ils savent que c'est un bassin d'emploi. La mairie d'Épinay-sur-Seine s'est engagée dans la défense d'une activité de cinéma dans sa ville. Sur le site de Bry-sur-Marne, le maire et son équipe mouillent leurs chemises pour développer un grand projet de façon à trouver une solution pérenne qui implique de la formation et de l'innovation. Nous avons toujours le soutien des élus locaux, celui du ministère, du CNC. Maintenant, il faut que les producteurs reviennent au studio, car ces dernières années il y a eu une désaffection pour cet outil.

**SERGE SIRITZKY :** Monsieur le Maire de Bry-sur-Marne, vous êtes très impliqué pour la conservation de l'activité cinéma. Un promoteur immobilier voulait racheter le foncier pour faire une activité immobilière qui aurait détruit les studios. Comment est-ce possible de faire une opération immobilière qui soit contraire au plan d'occupation des sols ?

**Jean-Pierre SPIELBAUER :** Excellente question ! Le plan d'occupation des sols de Bry-sur-Marne et Villiers-sur-Marne ne permet pas de construire de logement, donc les promoteurs achètent le foncier dans l'espoir de modifier les PLU ultérieurement. Ce sont donc des investissements à très long terme. Nexity a acheté le foncier il y a 3 ans pour détruire les studios et construire 2 200 logements. Cela s'est très mal passé, mais aujourd'hui les studios de Bry-sur-Marne sont sauvés à 100 %. La deuxième phase a été de se demander si on les détruisait à Villiers pour les reconstruire à côté à Bry ou de les réhabiliter. C'est ce qui a finalement été décidé avec une extension de 23 hectares en lien avec l'Institut national de l'audiovisuel pour non seulement développer les studios de cinéma, mais également l'INA qui accueille de nombreuses formations. Nous avons un projet d'un pôle d'innovation et de recherche autour de l'image du futur, fondé sur l'invention de la photographie à Bry avec Daguerre que les Américains considèrent comme l'inventeur de la photographie et du cinéma. C'est l'ensemble de la chaîne de l'image qu'il faut travailler tous ensemble, et il faut que les studios d'Ile-de-France et de la France entière travaillent main dans la main. Nous avons des décors de cinéma extraordinaire chez nous, un savoir-faire dans ce domaine-là, c'est donc une valeur nationale.

**SERGE SIRITZKY** : Ce sont surtout des secteurs qui dans les années à venir vont se développer ?

**Jean-Pierre SPIELBAUER** : Ce sont des milliers d'emplois qu'il faut défendre. Le cinéma est une industrie aussi importante que l'automobile quand les autres industries quittent la France. 1 euro investi dans le cinéma rapporte 7 euros. Il y a aussi beaucoup de formations d'insertion pour les jeunes.

**SERGE SIRITZKY** : Pour rebondir sur les propos du maire, comment évite-t-on la concurrence entre les différents plateaux de tournages des studios avoisinants Paris et quel est le travail de coopération que peuvent faire les plateaux de tournage ?

**ÉRIC MOREAU** : Pour la concurrence, on essaie de l'éviter, mais nous sommes Pascal et moi adossés à des groupes, dont l'activité principale, n'est pas de faire du studio, mais de la location de matériel. Il y a un effet de levier au niveau du studio quand on capte un film important, nous avons plus de facilité à louer le matériel nécessaire. Il y a une concurrence naturelle qui se joue, mais là où nous devons faire attention comme dans tout secteur économique, c'est que cette concurrence ne soit pas porteuse de vice. Nous avons des exigences de rentabilité, de gestion, un barème qui est le prix du mètre carré jour. Le problème est plus les moyens des producteurs ! Puis nous avons des réelles différences. Un film ne va pas aller à Bry pour les mêmes raisons qu'il va aller à Épinay. Il y a des questions de taille de plateaux, de position géographique. Nous arrivons à nous en sortir, car nous sommes adossés à des groupes.

Mais nous ne dégageons pas assez de gains suffisants pour vivre bien

**PASCAL BECU** : Je rejoins Éric. Il y a un point à souligner qui est le prix de marché d'un plateau européen qui varie entre 1,50 et 2 euros, globalement le même depuis 30 ans. Il faut savoir que c'est fondé sur le système hôtelier. Le problème du foncier en Ile-de-France, c'est qu'il a augmenté depuis 30 ans entre 5 et 10 % par an et notre prix de marché est resté le même d'où la différence avec les studios anglais qui sont propriétaires de leur foncier.

**ANNE BOURGEOIS** : Merci, Serge, merci à tous les intervenants présents pour défendre notre spécificité française !

# TABLE RONDE 3 — TRAVAILLER LES UNS AVEC LES AUTRES

## RETOURS D'EXPÉRIENCES SUR LE FILM *THE WHITE CROW*, DE RALPH FIENNES

LUNDI 28 JANVIER 2019 — CLUB DE L'ÉTOILE, CHAMPS-ÉLYSÉES - PARIS

MODÉRATEUR : **Anne BOURGEOIS**, déléguée générale de L'industrie du rêve

### INTERVENANTS

**François IVERNEL**, producteur MONTEBELLO PRODUCTIONS, FR, **Gabrielle TANA**, productrice, BABY COW FILMS et MAGNOLIA MAE FILMS, UK, **Renaud MATHIEU**, directeur de production, FR, **Anne SEIBEL**, chef décoratrice, ADC, FR, **Madeline FONTAINE**, créatrice de costume française, présidente de l'ASSOCIATION FRANÇAISE DES COSTUMIERS DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL, FR, **Antonin DEPARDIEU**, repéreur, FR.

**ANNE BOURGEOIS** : Nous allons évoquer la fabrication et la réalisation du film de Ralph Fiennes *The White Crow*. Nous sommes ravis d'accueillir une partie de son équipe, Anne, Adeline, Antonin, Renaud, François et sa co-productrice Gabrielle Tana venue spécialement d'Angleterre. Je vais présenter l'équipe en commençant par les femmes : Anne Seibel, notre grande cheffe décoratrice, travaillant à l'international, nommé aux Oscars qui a donc fait le décor du film, Madeline Fontaine créatrice de costume également nommée aux Oscars pour *Jacky*, Antonin Depardieu directeur de production et repéreur pour les films étrangers se tournant en France et à Paris, Gabrielle Tana, productrice du film de Ralph Fiennes et du prochain film de Julie Delpy avec ses deux sociétés l'une au Royaume-Uni et l'autre à New York, François Ivernel, le producteur côté français, la French Touch de ce film et Renaud Mathieu directeur de production sur la partie française du film.

Je vais commencer dans l'ordre chronologique sur la fabrication du film. Gabrielle, comment est né ce projet de film sur Rudolf Nouriev portant sur son passage à l'Est en 1961 ?

**GABRIELLE TANA** : C'est moi qui ai apporté l'histoire à Ralph Fiennes. Nous avons travaillé ensemble sur deux films, je savais qu'il aimait la Russie et les histoires russes. Nous avons passé du temps à

chercher les bons auteurs pour adapter l'histoire. Ralph est allé voir David Hare qui était intéressé par le projet, mais davantage par la période française que la période russe qu'affectionnait Ralph, David adorant la nouvelle vague et étant francophile. Donc, l'un aimant le côté français et l'autre le côté russe, ils se sont mis d'accord pour qu'il y ait un bon équilibre dans l'histoire entre les deux cultures.

**ANNE BOURGEOIS** : Gabrielle et François, comment se monte financièrement un tel projet ?

**GABRIELLE TANA** : Avec beaucoup de difficultés. Aujourd'hui, il est très difficile de faire un film indépendant. Ralph voulait un film absolument authentique en langues étrangères — il voulait être sûr que la langue soit proche de la réalité de l'histoire — et sans stars. Il a d'ailleurs été difficile de le convaincre de jouer dans le film car il ne voulait pas réaliser et jouer lui-même. Pendant un an et demi, le but était de faire une production franco-russe, nous cherchions donc un partenaire russe. La BBC était rentrée en financement très tôt et six semaines avant le début de la pré-production et alors que nous étions encore en repérage, les Russes se sont retirés du projet. Nous nous sommes alors demandé si nous continuions ou si nous laissions tout s'effondrer, mais comme nous avons déjà bien avancé avec l'équipe présente aujourd'hui, nous nous sommes battus pour essayer de trouver le financement. François a obtenu la tax shelter, nous avons trouvé un investisseur et un pays de tournage, la Serbie, où les des coûts étaient moindres.

**FRANÇOIS IVERNEL** : C'est un film dont on savait dès le début qu'il serait difficile à financer car il est à moitié en russe et à moitié en anglais parlé par des Français ! Donc ce n'est pas le film le plus évident pour les Américains à préacheter. Le socle était la BBC, les préventes. Gabrielle a amené le financement côté serbe, qui a permis la réduction du coût du film et d'obtenir le crédit d'impôt serbe qui a bien marché. Côté français, nous avons présenté le film comme un film étranger pour obtenir le crédit d'impôt international, ce qui a tout à fait bien fonctionné. Le système français est clair et précis à utiliser. La dernière partie du financement arrivée au dernier moment, c'est un investisseur américain avec lequel je travaillais déjà qui l'a assurée. En huit jours, il a fallu le convaincre d'avancer des fonds importants. La veille du tournage en France, je disais à Renaud que tout allait peut-être s'arrêter ou qu'on allait pouvoir le faire. À 18 h nous avons eu un OK au téléphone et cela a pu se faire.

**ANNE BOURGEOIS** : C'est étonnant de se dire que le film a eu du mal à se financer alors que Ralph Fiennes est une star internationale et que son simple nom aurait pu suffire à ce que des investisseurs vous suivent.

**GABRIELLE TANA** : Il était persuadé qu'il fallait le faire d'une manière très spécifique et ne voulait pas faire de compromis avec les financiers.

**ANNE BOURGEOIS** : François, vous disiez que la veille du tournage vous ne saviez pas si cela allait se faire. Quand on organise, quand on est directeur de production et qu'on tourne à Paris, comment s'organise-t-on ? Comment la French Touch qui est polyvalente, débrouillarde, s'est mise en route très rapidement ?

**RENAUD MATHIEU** : Je suis arrivé tardivement sur le projet car je n'étais pas sur la préparation. On

m'a appelé au moment où ils ont décidé de faire appel au crédit d'impôt international, c'est quelque chose que je connais bien. Au niveau de la French Touch, c'est un projet difficile et il y a eu un investissement important d'un tas de gens, bien sûr Ralph Fiennes qui a mouillé sa chemise, mais Anne, Madeline ont performé de façon épatante sous cette pression car tout le monde voulait tout donner pour ce réalisateur et son projet magique. C'était vraiment une belle collaboration. Dans le même temps, nous avons un premier assistant à la réalisation russe, des personnes du Royaume-Uni. Ensuite ce qui est intéressant, c'est que Madeline et Anne ont continué à travailler en Serbie donc la partie française suivait aussi pour compléter le film. Le défi était de suivre en trésorerie.

**ANNE BOURGEOIS :** Dans le plan de travail, vous commencez par la France. En termes de repérages des lieux, Antonin, il paraît que tu as trouvé tout en quelques jours ?

**ANTONIN DEPARDIEU :** Comme l'a dit Gabrielle, le montage financier était compliqué donc il fallait faire vite et surtout trouver les lieux de tournage qui correspondaient au plan de travail. Il y avait peu de jours et beaucoup de décors. Anne a déployé une incroyable énergie pour trouver des décors qui fonctionnent bien, pour ne pas perdre de temps ni d'argent. Nous avons tourné au Louvre, à l'Opéra, à la Sainte-Chapelle et sur les quais en 4-5 jours. Nous avons rayonné autour des décors principaux pour pouvoir tourner les scènes secondaires à côté. Et évidemment quand on est une petite équipe comme cela, c'est agréable de trouver un réalisateur si motivé et charismatique. Dans une petite équipe, on sent l'importance de chacun du coup. Ce n'est pas comme sur un gros film où l'on est noyé parmi des dizaines de personnes, où des décisions sont prises tardivement. Ici chaque visite comptait et c'était agréable de participer à ce processus créatif avant le démarrage d'un film.

**ANNE BOURGEOIS :** À ce moment-là, vous êtes plusieurs à faire le repérage pendant 4-5 jours. Est-ce qu'en termes d'autorisation, la réactivité des différentes missions cinéma a été à la hauteur de votre rapidité ?

**ANTONIN DEPARDIEU :** Évidemment. En France, on peut être très réactif. La personne pour la Sainte-Chapelle était formidable, c'est elle qui a les clés d'un décor et si elle n'avait pas eu envie de nous les donner, c'était plié, on ne tournait pas dans cet endroit incroyable. Il faut savoir intéresser les gens car eux aussi font partie du processus créatif.

**ANNE BOURGEOIS :** Est-ce que les autorités britanniques sont aussi réactives en termes d'autorisation de tournage ?

**GABRIELLE TANA :** Ce n'est jamais évident nulle part, mais nous avons su insister et c'est grâce à cela que c'est allé assez vite.

**ANNE BOURGEOIS :** Anne, tu te retrouves dans une situation inédite. Comment cela se passe pour toi sur les décors à Paris avec ton équipe ?

**ANNE SEIBEL :** Au départ, j'ai une équipe fixe d'un certain nombre de personnes qui m'ont suivie en Serbie, en Russie et en Croatie. À Paris, nous n'avons rien construit, nous faisons un travail

d'ensemblère — Christine Maison-Neuve ici présente m'a beaucoup aidée — et un gros travail de repérage, orchestré formidablement par Antonin. Nous avons déjà effectué des premiers repérages avec Gabrielle, Ralph et Antonin qui nous ont donné un avant-goût de ce qu'on voulait. Par la suite, Antonin a fait en sorte les lieux soient disponibles quand nous sommes revenus travailler en France. Tout ce qui est dans le scénario en France ne pouvait pas se faire en France : Le Bourget, les salles de répétition de l'Opéra. C'était pareil pour la Russie. Dans la première partie de la préparation, nous avons travaillé des plans, refait des repérages en Russie, mais quand nous avons appris que le tournage ne se ferait plus en Russie, mais en Serbie, nous avons tout recommencé à zéro. Pour l'aéroport du Bourget, je me suis dit qu'on allait le construire car cela serait beaucoup plus simple que d'essayer de trouver un endroit semblable à cet aéroport style années 30. En Serbie, cela coûtait moins cher de le faire construire.

Mais quand on était en Serbie, nous avons été obligés de faire venir un chef accessoiriste de France. En Serbie, en général, les gros films américains viennent avec leur propre chef accessoiriste. Nos accessoiristes serbes étaient des assistants et n'avaient aucune notion de comment gérer un plateau.

**ANNE BOURGEOIS** : À ce propos justement Anne, peux-tu nous raconter cette capacité d'adaptation que les techniciens français ont. Tu as construit un décor assez phénoménal en Serbie. Peux-tu également nous raconter sa construction ?

**ANNE SEIBEL** : J'ai eu la chance que la production me laisse emmener les personnes clés de mon équipe, c'est-à-dire le chef constructeur, mon premier assistant, mon ensemblère, la graphiste, l'accessoiriste de plateau et puis Émilie qui est venue à la rescousse pour les accessoires. Après on s'adapte, on arrive dans un pays, on reçoit les art director, les chefs constructeurs et nous choisissons. Après, c'est l'aventure. En Serbie, cela s'est bien passé. En Russie, le premier art director était très bien, le deuxième une catastrophe. Nous avons dû meubler et accessoiriser nous-mêmes le décor.

**ANNE BOURGEOIS** : Madeline, je me tourne vers toi. Comment as-tu préparé les costumes ?

**MADÉLINE FONTAINE** : C'était très particulier car comme l'a dit Gabrielle, j'ai très peu vu Ralph qui était beaucoup été en repérage. Nous avons travaillé en confiance et de loin. Mais nous avons eu beaucoup de chance avec les équipes avec lesquelles nous avons travaillé. Nous avons eu une équipe formidable en Serbie, un chef costumier qui avait déjà travaillé avec Ralph et Gabrielle et une costumière de plateau formidable. Nous avons été soutenus tout le temps, nous n'avions pas besoin d'un autre langage que le costume. En Russie aussi nous avons eu beaucoup de chance malgré tout car la rapière costumière que j'ai rencontrée est tombée malade. Nous avons emmené les stocks de costumes de Paris en Serbie. En Russie, les stocks n'ont pas changé depuis 30 ans et c'est difficile d'y accéder. Mais nous avons fait des recherches très intéressantes en Russie, nous sommes allés dans des greniers, des caves, des boutiques qui ont disparu chez nous. Nous avons fabriqué les costumes en France, nous avons profité d'un créneau intermédiaire sur la série Versailles sur laquelle je travaillais à l'époque avec un atelier déjà établi et des personnes qui y travaillaient. Nous avons pris 15 jours pour fabriquer les costumes de scène, du personnage d'Adèle et deux ou trois choses en plus qui étaient incontournables. Après, nous avons beaucoup travaillé avec des stocks existants de loueurs français.

J'ai emmené des costumes dans mes valises débordantes pour pouvoir travailler avec les stocks de là-bas et rencontrer les acteurs russes. J'ai fait plusieurs allers-retours, c'était comme un puzzle en fait.

**ANNE BOURGEOIS** : Pour revenir aux techniciens serbes, en décor ou en costumes, quels ont été les rapports avec eux ?

**ANNE SEIBEL** : À la construction, j'avais une équipe formidable, j'ai d'ailleurs trouvé le meilleur peintre que je n'ai jamais eu et que nous avons ramené en France. J'ai été vraiment surprise des équipes aussi compétentes ; ils avaient fait quelques films américains avant nous. Par rapport à nos décors français, il fallait que j'aie des Français par rapport à la culture. Et il a fallu beaucoup se documenter, rencontrer des gens qui ont connu Noureev car Ralph voulait vraiment quelque chose d'authentique pour à la fin apporter une touche française aux décors même ceux ailleurs qu'en France.

**MADÉLINE FONTAINE** : Les équipes serbes ont aussi suppléé les techniciens hongrois quand il manque du monde donc ils sont bien rôdés aux tournages internationaux.

**ANNE BOURGEOIS** : Pour revenir à la direction de production, comment vous gérez cela Renaud, vous êtes sur place ? Racontez-nous...

**RENAUD MATHIEU** : Je me suis occupé de la partie française et de prévoir ce qui allait se passer par la suite, notamment comment l'argent allait être dépensé. On se rend compte que dans certains domaines, il y a des outils partagés au niveau international. Par exemple, le 1<sup>er</sup> assistant-réalisateur russe utilisait Magic Movie scheduling qui commence à être standardisé. Au niveau de la gestion des coûts avec Marc Cooper, on se comprenait très bien. Il faut essayer de miser sur les choses que nous avons en commun qui vont nous permettre d'avancer, même si c'est difficile car il s'agissait de tourner dans des pays différents.

**ANNE BOURGEOIS** : Peut-il exister-il une sorte de fusion même avec ce mélange d'équipe de toutes nationalités ?

**MADÉLINE FONTAINE** : C'étaient des fusions ponctuelles, on était un noyau qui se promenait, mais il n'y a pas eu de fusion totale

**ANNE SEIBEL** : C'est nous qui faisons le lien entre tous les pays et qui essayions de garder l'aspect visuel de tout le film cohérent. Ce n'est pas simple car lorsqu'on tourne en Croatie, nous sommes dans l'Union européenne alors que la Serbie ne l'est pas. Nous avons une coordinatrice très solide en Serbie. Nous avons une antenne à Paris avec un stagiaire qui est monté très vite en grade. Mais ce sont les chefs de poste qui créent cette cohérence car nous avons un regard d'ensemble, même sur les effets visuels. Par exemple, pour le tournage de la place de la République à Paris, j'étais en Serbie. Quand j'ai vu les rushes, j'ai décelé un bâtiment sur la Place de la République qui avait disparu. J'ai dit aux personnes des effets visuels de l'enlever et je leur ai donné des images d'archives pour qu'ils puissent corriger. C'est ce qui est intéressant dans le travail de production designer, être au début du film et aller jusqu'au bout.



**ANNE BOURGEOIS :** Nous allons vous projeter des images exclusives d'une grande partie de la fabrication du film que vous allez commenter au fur et à mesure.

**ANNE SEIBEL :** Ceci est une illustration de ce qu'on voulait faire Place Dauphine, c'est le stagiaire qui a fait le lien entre les pays. Nous avons tourné aussi au Louvre, c'est un cliché de repérage. Avec ces dessins, on change de pays. Voici une photo de la construction de l'aéroport sur un plateau de 2000 m<sup>2</sup> à droite vous pouvez voir le fond vert de l'extension numérique. Le sol est imprimé en papier peint d'après le sol du Bourget Là, ce sont les costumes de Madeline. Là, c'est mon équipe, mes « parisiens ». Voici les images 3D qui ont servi au début pour montrer le processus de construction pour ceux qui ne connaissent pas. Pour l'horloge, nous avons eu l'autorisation de reproduire la veille du tournage. Nous avons commencé l'aéroport deux mois avant le tournage. Pour le besoin du scénario, je n'ai pas reconstruit tout l'aéroport, mais repris les éléments qui pourraient faire penser que nous sommes au Bourget, comme la signalétique qui ressemble à celle de l'époque. L'auteur du scénario m'a dit que quand il est rentré dans le décor de l'aéroport il se croyait dans un James Bond ! Cela c'est l'Opéra Garnier, nous avons reconstruit la salle de répétition sous la coupole et les couloirs La difficulté de cette construction est qu'il fallait que le sol soit d'époque et en même temps praticable pour les danseurs. Toutes les scènes du début du film ont été tournées en Russie en plein hiver, nous avons trouvé une vieille maison que nous avons redécorée. Nous avons eu de la chance car quand nous sommes arrivés il n'y avait pas de neige, nous avons fait venir des canons à neige, mais dans la nuit il a neigé. Pour les appartements russes, nous avons reproduit la maison de Leonid Iouba. Comme nous avions un petit budget, on ne pouvait pas faire de découvertes numériques, j'ai donc fait une découverte naturelle.

**ANNE BOURGEOIS :** Quel est le sentiment des producteurs sur ce travail ?

**FRANÇOIS IVERNEL :** C'est un travail magnifique, exceptionnel. Le film a vraiment une texture, on en oublie que ce sont des costumes et des décors créés pour la circonstance. On ne sait jamais si l'on est en décors naturels ou aménagés. J'ai vu beaucoup de camions partir de Paris vers les Balkans. Cela a été un gros travail de coordination entre tous ces pays. C'est un travail créativement complètement maîtrisé depuis Paris et par l'équipe française.

**ANNE SEIBEL :** C'est un vrai plaisir de travailler avec Gabi et Ralph et on oublie les galères que nous avons pu avoir. C'est un de mes meilleurs souvenirs.

**GABRIELLE TANA :** Nous sommes devenus une vraie famille.

**ANNE BOURGEOIS :** J'aimerais laisser la parole au public après avoir vu ces images et entendu ces témoignages.

**PUBLIC 1 :** Bonjour, Ariane Dollfus, je suis journaliste spécialisée dans la danse, j'ai traduit la biographie de Noureev et écrit celle en français. Je suis extrêmement intéressée par ce que vous avez fait là et très séduite de la minutie de vos décors et de vos costumes. Sachez que le monde de ma

danse attend ce film avec une curiosité et une impatience énorme car tout le monde pense que c'est infaisable d'incarner Noreev et vous nous prouvez là que ce n'était pas aussi simple. J'ai trois questions : pourquoi les Russes vous ont-ils lâchés, était-ce pour des raisons politiques sachant que lorsque le Bolchoï a voulu faire un ballet autour de Noreev, il a été censuré ? Ensuite, la BBC a produit un docu-fiction à peu près au même moment que vous qui est très réussi, comment vous êtes-vous positionnés par rapport à ce docu-fiction ? La troisième question, pourquoi vous avez opté pour un jeune danseur inconnu pour incarner Noreev ?

**GABRIELLE TANA** : C'est Ralph qui a décidé de trouver un inconnu car il souhaitait pour l'incarner quelqu'un qui n'avait aucune expérience avec le public. Cela nous a pris plus d'un an pour trouver l'acteur, il était évident qu'il fallait un danseur. Nous avons cherché partout dans les écoles de danse et les compagnies en Russie. Au final nous avons sélectionné six personnes. Ralph a choisi Oleg car il trouvait qu'il ressemblait à Noreev et avait des réflexes de comédien. Pour les Russes, à mon avis c'est politique. Quelqu'un qui a déserté l'Union Soviétique est un personnage encore clivant en Russie, et de plus l'histoire étant abordée par des étrangers, cela n'a pas dû leur plaire. Pour la docu-fiction, nous l'avons vu avec Ralph à la fin du tournage mais nous voulions suivre nos propres pistes, nous étions tellement investis que nous avions notre propre vision.

**PUBLIC 2** : Bonjour, je suis affichiste, je voulais savoir si un film qui part d'une histoire vraie marche mieux qu'une vraie création ?

**FRANÇOIS IVERNEL** : Il se trouve que j'ai participé à beaucoup de films inspirés de personnages historiques, *The Queen*, *La Dame de Fer*. Honnêtement je ne sais pas très bien si cela marche mieux. Regardez un film comme *Black Swann*, une histoire imaginaire sur la danse, il a très bien marché, mais je me rends compte comme producteur et lecteur que les histoires réelles sont tout aussi intéressantes que celles inventées.

**GABRIELLE TANA** : C'est universel quand c'est une histoire vraie. Je pense que le public est fasciné par les personnages réels.

**ANNE BOURGEOIS** : Est-ce que Ralph Fiennes a envisagé le film comme un biopic ?

**GABRIELLE TANA** : Non, c'est un film sur un artiste.

**ANNE SEIBEL** : Nous non plus ne l'avons pas envisagé comme un biopic.

**MADÉLINE FONTAINE** : Nous avons choisi ce moment précis où il décide de rester et de ne pas « se faire couper les jambes ». Nous avons donc traité le film autour de son choix décisif pour une partie de sa vie. Moi, je ne l'ai pas vécu comme un biopic non plus.

**GABRIELLE TANA** : Il faut parler d'Oleg. Ce qui est remarquable, c'est son évolution. Quand il a commencé, son anglais était très faible, maintenant il est bilingue, pareil pour la danse, c'était difficile au début, mais il était très dévoué, il travaillait avant et après le tournage. C'était beau de le voir

grandir.

**ANNE SEIBEL** : Danser pour un spectacle, c'est une chose pour un film, c'en est une autre. Le plan de travail du début était compliqué. Il avait cinq jours de danse 10 heures par jour, il était épuisé. C'est difficile pour un danseur de danser tout le temps.

**GABRIELLE TANA** : Sergueï Polounine, un autre danseur dans le film était génial avec lui, il l'a beaucoup aidé. C'était beau aussi de voir Ralph comme professeur de danse

**PUBLIC 3** : Bonsoir, je m'adresse aux producteurs, est-ce que vous faisiez beaucoup de visite sur le plateau ?

**FRANÇOIS IVERNEL** : J'étais présent complètement pour la partie française ensuite j'ai rendu visite, mais je n'étais pas en permanence sur les plateaux en Russie et en Serbie.

**GABRIELLE TANA** : Moi j'étais présente tout le temps. De plus, notre financement n'était pas terminé pendant le tournage, c'était assez angoissant.

**PUBLIC 4** : Je voudrais connaître le devis global et le nombre de semaines de tournage.

**RENAUD MATHIEU** : Le devis total s'est élevé à 15 millions d'euros.

**GABRIELLE TANA** : Au total, nous avons tourné 10 semaines. Nous avons fait l'ensemble de la post-production en Angleterre chez Union. Le compositeur a travaillé sur tous les ballets, il était présent avec nous en Croatie pour les playbacks. Une soliste de violon est venue l'assister pour la musique.

**PUBLIC 5** : Avez-vous été affecté par le système de points ?

**FRANÇOIS IVERNEL** : Pas du tout car nous sommes passés par le système des coproductions officielles. Ni par le traité franco-britannique ni par la Convention européenne. Pour toutes sortes de raisons, délais, praticité, nous avons choisi le crédit d'impôt international.

**PUBLIC 6** : J'ai vu sur les images du tournage sur un des claps qu'il y avait du super 16, est-ce que vous avez tourné en film ?

**GABRIELLE TANA** : Oui en, super 16.

**ANNE BOURGEOIS** : Est-ce que cela se voit dans le film ? Quel est votre ressenti par rapport à la matière ?

**GABRIELLE TANA** : Ralph était ravi de l'image

**FRANÇOIS IVERNEL** : Nous avons fait ce choix artistique pour trouver un grain, une couleur

particulière qui correspondait à l'époque. Cet aspect, on l'obtient avec l'argentique. L'argentique revient, c'est comme le vinyle, il y a un désir des jeunes réalisateurs de revenir à la pellicule.

**ANNE BOURGEOIS** : Gabrielle, un petit mot pour conclure sur cette expérience dans votre vie de productrice ?

**GABRIELLE TANA** : Je suis très fière d'être ici avec notre équipe, nous avons eu une période de tournage à Paris vraiment sublime, nous avons commencé et terminé ici. C'est donc très émouvant d'être à Paris pour le montrer.

**ANNE BOURGEOIS** : Mais envisageriez-vous de tourner un film complètement en France ? Ce matin, nous avons abordé la problématique des studios en France.

**GABRIELLE TANA** : Pourquoi pas ? J'aimerais bien trouver une histoire qui se passe complètement à Paris mais on verra.

**ANNE BOURGEOIS** : Et vous Renaud, quelle place occupe cette expérience dans votre carrière de directeur de production ?

**RENAUD MATHIEU** : Depuis que je suis en France, j'ai surtout travaillé pour de séries de la BBC, mais l'énergie déployée dans un long-métrage, c'est toujours spécial.

**ANNE BOURGEOIS** : Et vous François ?

**FRANÇOIS IVERNEL** : J'ai été très heureux car j'ai passé une partie de ma vie en Angleterre dans la production et la distribution. Là, c'était un projet international, prestigieux avec un grand réalisateur, un grand scénariste. C'est Gabrielle qui l'a porté et initié et m'a invité à participer au projet. Donc, je lui suis très reconnaissant.

**ANNE BOURGEOIS** : Nous allons conclure cette troisième table ronde de la journée. Même si le Royaume-Uni nous quitte, il ne nous quittera pas complètement et les beaux projets continueront d'exister. Merci à tous.

# TÉMOIGNAGE EXCEPTIONNEL DE CHARLOTTE RAMPLING SUR SA CARRIÈRE

LUNDI 28 JANVIER 2019 — CLUB DE L'ÉTOILE, CHAMPS-ÉLYSÉES - PARIS

MODÉRATEUR : **Michel CIMENT**, directeur de la publication chez POSITIF

**ANNE BOURGEOIS** : Nous avons la chance d'accueillir madame Charlotte Rampling qui nous fait l'honneur de venir à L'industrie du rêve et dont le témoignage va être recueilli par Michel Ciment, grand critique de cinéma, directeur de la revue Positif.

**Michel CIMENT** : Je suis très honoré d'être aux côtés de Charlotte Rampling, nous nous sommes rencontrés à Paris lors du tournage de *Zardoz* en 1973 avec John Boorman. Comme le thème des Rencontres est l'Angleterre, nous allons commencer par parler de cela dans la mesure où Charlotte est un trait d'union idéal entre l'Angleterre et la France même si elle a également une carrière italienne et américaine. C'est une star cosmopolite. Je crois Charlotte que vous disiez un jour que vous étiez au milieu de la Manche.

**Charlotte RAMPLING** : Je pense à ce que disait Iris Murdoch, une écrivaine irlandaise que j'adore sur une forme de nostalgie qu'elle ressentait qu'elle soit en Irlande ou en France. Je ressens cela un peu aussi, mais c'est peut-être ce qu'on cherche inconsciemment : l'au-delà de là où l'on est. C'est pareil dans le cinéma, on cherche l'au-delà de là où l'on est, car ce sont des histoires inventées que l'on s'approprie. Je m'approprie un personnage comme si c'était à moi. Je suis un être restless, un être qui ne trouve pas le repos, qui cherche à ne pas être immobile.

**Michel CIMENT** : Dans *Swimming pool* de François Ozon, vous parlez du Swinging London en disant que c'est formidable et dans un film récent *Forty-five years* pour lequel vous avez eu le prix d'interprétation à Berlin, vous avez retrouvé Tom Courtney qui était un grand acteur du free cinéma des années Swinging London. Vous avez vécu à fond cette période. Est-ce que c'est de là qu'est venu votre côté anticonformiste, votre caractère indépendant ?

**Charlotte RAMPLING** : J'étais en plein dedans, c'était magnifique de vivre dans ces moments-là, un changement radical à tout point de vue. 20 ans après la guerre, tout devait changer et tout pouvait changer. Ce mouvement-là qui était fulgurant a créé des choses aussi qui sont invivables.

**Michel CIMENT** : Vous n'êtes pas restée à Londres, vous êtes partie pour l'Italie.

**Charlotte RAMPLING** : Ce sont des circonstances tragiques quand j'avais 20 ans qui m'ont fait partir en Italie et je ne voulais plus rester en Angleterre, c'était le début de ma restless life.

**Michel CIMENT** : Votre père était colonel dans l'artillerie et vous aviez 9 ans lors de votre premier contact avec la France, à Fontainebleau plus précisément. Quel souvenir en gardez-vous ?

**Charlotte RAMPLING** : Quand je suis arrivée en France à 9 ans, c'était un pays d'une beauté extraordinaire. La culture, la langue, tout me paraissait incroyable. Cela m'a imprégné de manière indélébile, j'ai été prise par ce pays et ce que cela représentait et allait représenter.

**Michel CIMENT** : Vous revenez à Londres et vous tournez dans *Georgie girl*.

**Charlotte RAMPLING** : C'est le seul film que j'ai fait dans les années Swinging London dont on a parlé. Je jouais cette fille absolument indépendante et qui décidait de mener sa vie comme elle l'entendait. Elle était gaçante, mais incroyable !

**Michel CIMENT** : Pourriez-vous nous parler des différences entre comédiens britanniques et comédiens français ? Roman Polanski parle de la qualité des comédiens anglais alors que les Anglais dans la grande tradition sont plutôt répressifs, ils cachent leurs émotions. Est-ce pour cela qu'ils se défoulent quand ils sont comédiens ?

**Charlotte RAMPLING** : Il faut que l'émotion vienne d'ailleurs, il ne faut pas jouer l'émotion. Les Français, plus extravertis, ont l'habitude de jouer avec la leur. Dans notre éducation très différente, on nous disait de ne jamais montrer nos émotions. Si nous allons mal, il faut faire avec sans se plaindre. Ce n'est pas si mal, car on se débrouille avec ce qui nous arrive. Quand vous êtes acteur, c'est formidable vous avez cela en vous.

**Michel CIMENT** : Vous disiez « never complain, never explain ». C'est très différent pour les Français à qui il faut donner des explications.

**Charlotte RAMPLING** : Cela vient de votre histoire avec Descartes, il faut toujours tout expliquer.

**Michel CIMENT** : Donc, pour un acteur il faut une part de mystère.

**Charlotte RAMPLING** : Oui, bien sûr.

**Michel CIMENT** : Dans votre travail avec les metteurs en scène, est-ce que vous attendez qu'on vous explique le personnage ou pas du tout ?

**Charlotte RAMPLING** : Je pense que c'est très personnel, ce n'est pas une histoire de nationalité, mais de sensibilité. Je veux être surprise par un rôle, je ne veux pas trop savoir. Je lis une fois le scénario, puis je vois si c'est quelque chose que je veux faire, alors ensuite j'apprends très vite les dialogues.

**Michel CIMENT** : On s'éloigne un moment de l'Angleterre pour aller voir du côté des États-Unis. On dit que finalement il existe deux grandes écoles de jeu. Celle britannique, fondée sur *Le paradoxe du comédien* de Diderot, qui affirme que l'insensibilité est la qualité indispensable au bon comédien. Et puis la méthode Actor's studio d'Elia Kazan et Lee Strasberg qui affirme qu'il faut se plonger dans des souvenirs personnels pour entrer dans le personnage. À quelle école vous sentez-vous appartenir ?

**Charlotte RAMPLING** : Je suis de l'école britannique. Les Anglais considèrent la méthode Actor's studio comme un « truc » qu'on utilise avant de tourner. Ils pensent qu'il vaut mieux utiliser son instinct profond qui peut jaillir et donner des surprises plutôt qu'une analyse intérieure. Dans *Un Taxi Mauve* qui est un beau film français d'Yves Boisset, je jouais avec Edward Albert Jr. qui avait une scène avec moi qu'il préparait depuis des jours. Le jour du tournage, il était dans un tel état d'angoisse qu'il a eu une très forte fièvre et n'a pas pu faire la scène.

**Michel CIMENT** : Dans *Forty-five years*, vous vous retrouvez avec un acteur du Swinging London, avez-vous senti une différence dans sa façon de jouer le rôle et le vôtre ?

**Charlotte RAMPLING** : Il était très troublé au début de cette forme d'esthétique naturaliste où l'on trouve ses pas comme un chat dans une pièce, où l'on se sent mieux progressivement, où il n'y a pas vraiment de répétitions ni de structure. Les deux premiers jours, il était très stressé, car il était de l'ancienne école où l'on faisait beaucoup de répétitions avant de tourner, il ne savait pas comment être naturel.

**Michel CIMENT** : Aimez-vous répéter ?

**Charlotte RAMPLING** : Je ne sais pas si j'aime, je fais avec si on me le demande. Si je n'ai pas fait de théâtre, c'est que finalement je n'aime pas tellement répéter.

**Michel CIMENT** : Vous disiez en parlant des comédiens français que ce n'était pas pour rien que le coq était le symbole des Français, car les Anglais vont davantage accepter de jouer un petit rôle. Les Français veulent toujours jouer dans un rôle principal.

**Charlotte RAMPLING** : Oui, mais cela a quand même changé depuis 15-20 ans, c'était le cas de la génération de Bernard Giraudeau, Gérard Lanvin.

**Michel CIMENT** : Même le coq suprême qui est Alain Delon avait accepté de jouer le Baron de Charlus dans *Du côté de chez Swann* !

**Charlotte RAMPLING** : Et tout le monde en parlait ! C'était incroyable !

**Michel CIMENT** : Reprenons le fil de votre vie. Vous partez en Italie tourner avec Gianfranco Mingozzi *Sequestro di Persona*, et puis il y a la rencontre avec Visconti très importante dans votre vie.

**Charlotte RAMPLING** : Je me sentais faire partie de l'Europe. Je voulais me mélanger aux plus grands nombres de pays et les connaître à travers leur cinéma. C'est grâce au film de Mingozi que Visconti a voulu me rencontrer. Parfois dans la vie des artistes, il y a des rencontres qui vont vous forger. Ma rencontre avec Visconti a fait absolument cela de moi. C'était un être inouï ! Il m'adorait. Il y avait une admiration mutuelle.

**Michel CIMENT** : Comment se déroulait le travail avec Visconti alors que vous étiez très jeune ? Était-il très directif ?

**Charlotte RAMPLING** : Quand je l'ai rencontré, je lui ai dit que je ne pensais pas être capable de jouer dans *Les Damnés* une femme de 30 ans avec des enfants. Je ne comprenais pas très bien le scénario qui était mal traduit, et je ne connaissais pas bien son cinéma. J'étais inculte à bien des égards, mais je me suis rattrapé après. Je lui ai dit que je ne pouvais pas jouer un rôle qui n'était pas moi. C'est à ce moment-là qu'il a craqué pour moi, il a aimé qu'une jeune actrice lui dise de prendre quelqu'un d'autre. Il m'a dit que derrière mes yeux, il y avait tous les âges. C'est cela le cinéma. Avec moi, il était comme un maître, un père presque et je jouais pour lui. Dans la scène où j'implore Ingrid Thulin de me laisser partir qui était difficile, car je devais pleurer, Visconti me disait que j'allais y arriver et que je le ferais pour lui. Et je l'ai fait pour lui. C'était un homme merveilleux, je suis même allé vivre chez lui et Helmut Berger dans sa maison quand je me suis fait virer de ma pension.

**Michel CIMENT** : Vous jouez dans *Les Damnés* le rôle de cette femme qui va être déportée dans les camps. Puis vous tournez dans *Portier de Nuit* de Liliana Cavani, le film qui vous a fait connaître dans le monde entier.

**Charlotte RAMPLING** : Ils ne trouvaient pas la comédienne donc ils ont abandonné le projet puis quand ils m'ont rencontré, ils ont su que c'était moi la fille.

**Michel CIMENT** : Il y a ce côté sulfureux, sexuel dans ce personnage trouble et qui a eu pour conséquence de développer une image de vous qui s'est depuis dissipé. Que ressentiez-vous pour ce genre de rôle ?

**Charlotte RAMPLING** : Je n'ai pas fait exprès, mais il y a des choses qui vivent en nous, qui émanent de moi. Je suis une actrice donc je sème ce trouble.

**Michel CIMENT** : Votre maxime préférée que je trouve absolument merveilleuse est celle du Cardinal de Bernis, l'écrivain favori de Roger Vaillant : « Si je devais mourir je choisirais le paradis pour son climat et l'enfer pour ses fréquentations. » Cela colle bien avec vos personnages très sulfureux !

**Charlotte RAMPLING** : C'est un peu provocateur, car je ne suis pas pour l'enfer et ses fréquentations dans la vraie vie, mais dans le cinéma oui.

**Michel CIMENT** : Vous arrivez finalement en France avec un autre grand metteur en scène de théâtre également réalisateur, il s'agit de Patrice Chéreau. Dans son film, *La Chair de l'Orchidée* vous reprenez



un rôle « sulfureux ».

**Charlotte RAMPLING** : Mon identité cinématographique était créée et elle a influencé le film. Mon rôle dans *La Chair de l'Orchidée* est comme celui d'une sœur de Lucia dans *Portier de Nuit*, de ces êtres qui vibrent avec des formes de destin totalement inattendues.

**Michel CIMENT** : Est-ce que vous voyez dans le travail de ces réalisateurs quelque chose qui exprime ce côté théâtral ?

**Charlotte RAMPLING** : Oui, car il y a quelque chose de construit avec un cadre défini dans lequel il faut construire un univers immense. C'est une fabuleuse base. Tout ce qui est disciplinant est rassurant, car il y a une formalité et une écriture.

**Michel CIMENT** : Le cinéma est fragmentaire, on ne tourne pas toujours dans l'ordre chronologique, le montage est primordial alors qu'au théâtre, l'affrontement de deux comédiens est direct. Est-ce que la confrontation avec de grands acteurs ou actrices vous stimule ?

**Charlotte RAMPLING** : Absolument, mais ce que donne l'acteur n'est pas toujours à la hauteur de ce dont a besoin ou de ce qu'on aimerait. Néanmoins, on s'adapte. Je me souviens quand je jouais avec Michel Serrault qui avait une réputation d'être difficile avec les femmes, mon défi était de faire en sorte qu'il aime tourner avec une femme. C'est cela qui est passionnant : prendre en soi la difficulté de l'autre.

**Michel CIMENT** : Quand on vous propose un scénario, qu'est-ce qui vous interpelle le plus : le rôle, le scénario ou le metteur en scène ?

**Charlotte RAMPLING** : Il faut que ce soit les trois. Le scénario est extrêmement important. Ensuite, je regarde si le personnage qu'on me propose correspond bien aux valeurs du récit. S'il est moyen, mais que j'aime le metteur en scène, nous pouvons en discuter pour le rendre plus intéressant. Si le réalisateur est talentueux, il va pouvoir le transformer à l'écran. *Forty-five years* était si bien écrit, si bien pensé, si bien rythmé que nous n'avons pas touché au scénario tout comme pour *Max* mon amour, ce petit bijou d'écriture.

**Michel CIMENT** : Dans *Stardust Memories*, Woody Allen dit que vous êtes faite pour la comédie.

**Charlotte RAMPLING** : Je suis anglaise donc je possède cette autodérision qui est une arme formidable que les Français n'ont pas beaucoup.

**Michel CIMENT** : Vous remarquerez que j'évoque Woody Allen assez facilement alors qu'aux États-Unis, c'est impossible.

**Charlotte RAMPLING** : Est-ce que c'est toujours vrai ?

**Michel CIMENT** : Le puritanisme est revenu très fort et la campagne de presse est terrible contre lui. Mais comment travaille-t-il avec les comédiens ?

**Charlotte RAMPLING** : Avec moi, cela s'est très bien passé, car il traversait une bonne période même si sa relation avec Diane Keaton s'était achevée. Il avait tourné *Manhattan*, *Annie Hall*, des succès. Il m'a demandé de jouer la femme parfaite. Nous avons eu une relation délicieuse, complètement platonique. On jouait ensemble à flirter.

**Michel CIMENT** : Et avec Sydney Lumet ?

**Charlotte RAMPLING** : Non, je ne flirtais pas avec Lumet (Rires). Lumet était un bulldozer, il faisait beaucoup de répétitions. Pendant deux semaines, nous répétions comme au théâtre. Sur le tournage, nous n'avions aucun rapport avec lui et on faisait ce qu'on avait à faire. C'est un formidable metteur en scène.

**Michel CIMENT** : Il s'agissait de productions new-yorkaises. Quand vous revenez en France, on remarque dans votre filmographie, votre grande indépendance par rapport à vos projets. Vous pouvez accepter de tourner dans un film populaire, commercial, mais aussi de donner leur chance à des réalisateurs moins connus. D'où viennent ces choix différents ?

**Charlotte RAMPLING** : Cela vient au feeling, si je n'avais pas envie de tourner, je ne tournais pas. Je n'ai jamais sollicité un metteur en scène. J'attends qu'on vienne m'inviter à danser. J'ai le sentiment depuis très jeune que quelque part, on voudra toujours de moi. Et pourtant j'ai arrêté le cinéma pendant une période, car je n'allais pas bien, mais je n'ai jamais eu peur d'être oublié.

**Michel CIMENT** : Pendant très longtemps, vous n'aviez jamais retravaillé le même réalisateur, mais avec François Ozon vous avez tourné dans quatre de ses films. Comment s'est faite cette rencontre ?

**Charlotte RAMPLING** : Il est arrivé dans la seconde partie de ma vie, la première partie étant celle de ma jeune vingtaine où j'ai rencontré Visconti comme maître. À la quarantaine, je suis partie sous terre pour voir ce qui s'y passait. Quand j'ai eu 50 ans, j'avais des doutes sur mon avenir dans le cinéma puis j'ai rencontré François Ozon. Il voulait faire un film sur une femme d'une cinquantaine d'années dans un maillot de bain. Il était très coquin et très provocateur. Il m'a expliqué ce qu'il voulait faire et j'ai compris presque immédiatement que c'était le nouveau réalisateur qui allait m'emmener quelque part. *Sous le sable* est un film quasi documentaire, il me filme dans l'absence.

**Michel CIMENT** : David Cronenberg a dit que vous étiez comme un fantôme et dans *Sous le sable* vous êtes avec un fantôme. Dans *Swimming pool*, au contraire c'est la confrontation entre une romancière de roman noir qui est coincée dans son monde à elle avec la fille de son amant. Vous aimez cette imprévisibilité chez Ozon ?

**Charlotte RAMPLING** : Pour moi, il est le roi du naturalisme. Il est derrière la caméra, il vous regarde, il ne veut pas de répétitions, il se fout du scénario, si vous vous trompez d'un mot, ce n'est pas grave.

C'est ce qui m'a réconforté dans le cinéma. Personne ne voulait financer *Sous le sable*, car il n'y avait pas de fin, le mari disparaît. Ce sont les Japonais qui ont financé la deuxième partie du film, car ils comprennent différemment les choses, ont une approche de la mort plus poétique. J'étais dans une joie absolue de faire ce film.

**Michel CIMENT** : Une dernière question sur Lars Von Trier. Vous avez tourné dans *Mélanchoia*, comment s'est passée la rencontre ?

**Charlotte RAMPLING** : Il me voulait pour *Europa*, mais je n'avais pas envie de tourner ce film. Lars ne m'a pas oubliée et il m'a proposé celui-là.

**Michel CIMENT** : Et alors comment s'est déroulée l'expérience ?

**Charlotte RAMPLING** : C'était formidable, il est délicieusement « barge ». On ne sait jamais ce que nous allons rencontrer chaque matin avec lui. Mais il était dans la meilleure forme de sa vie.

**Michel CIMENT** : Le metteur en scène Steve Mc Queen a fait un court-métrage autour de votre œil, comment s'est passée cette rencontre ?

**Charlotte RAMPLING** : Steve McQueen ne pouvait presque pas parler tellement il est timide, il bégayait, mais il voulait me rencontrer. On se voyait de temps en temps à Londres jusqu'à ce qu'il m'emmène en studio pour une surprise. C'était pour le court-métrage. Il m'a dit qu'il voulait mettre son doigt dans mon œil et que je ne ferme pas l'œil. Il était sidéré, car je n'ai pas fermé l'œil alors qu'il touchait presque la pupille. Après quand il a fait *Hunger*, il m'a appelé et il parlait complètement normalement. C'était incroyable.

**Michel CIMENT** : Un documentaire a été réalisé sur vous *The look*, vous aimez changer de registre.

**Charlotte RAMPLING** : Je fais des films divers et variés, car je ne me sens pas rentrer dans un quelconque carcan. Dans une vie, il faut essayer avec les moyens que l'on nous donne de dessiner la trame de qui on est. Dès qu'il y a quelque chose que j'ai accompli, je tente d'aller vers autre chose en me demandant ce que chaque projet peut m'apporter. C'est la seule vraie question que je me pose, si c'est juste pour jouer dans autre film, je préfère être chez moi et approfondir autre chose.

**Michel CIMENT** : Vous avez tourné beaucoup d'adaptations de Stefan Zweig avec des metteurs en scène venus d'Europe de l'Est et je trouve qu'il y a quelque chose d'Europe centrale dans vos rôles qui vous va très bien. Est-ce que c'est une culture qui vous attire ?

**Charlotte RAMPLING** : Eh bien oui puisque je les ai faits !

**Michel CIMENT** : Nous allons vous voir dans un film passionnant d'Arouna Lipschitz, *La Nostalgie de l'ailleurs*. C'est une première, car ce film est inédit. Nous vous regardons dans un extrait pour terminer. Merci Charlotte.

**Charlotte RAMPLING** : Merci, Michel, merci beaucoup.

# Génériques et Remerciements

## ACTES 11

Générique 2011

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président : Stéphane PELLET Vice-Président Emmanuel SCHLUMBERGER Secrétaire Général : Michel GAST**

Directrice artistique : Anne BOURGEOIS Directeur de production : Christian CONIL

Chargée de mission rencontres professionnelles art et technique : Brigitte AKNIN

Coordinatrice générale : Laura ZAIDMAN

Chargé de communication : Kevin GAUTHIER

Responsable des actions de sensibilisation : Christian CONIL

Régisseuse générale : Christine VASSILACCOS

Attachée de presse : Géraldine CANCE

Création graphique : Marie CARMARANS

Programmation, hébergement : ASHORLIVS

### **Comité de parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve***

Wim Wenders / Anne Seibel / Philippe le Guay / Catherine Breillat / Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey / Serge Toubiana

Willy Kurant / Georges Prat / Henri Alekan (†) / Alain Crombecque (†)

### **Les amis de l'association L'Industrie du Rêve**

José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX, Jean-

Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas

SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne & François VUILLET

Comité de programmation Anne BOURGEOIS, directrice artistique ; Lorenzo CIESCO, cinéma Les

Cinoches, Ris-Orangis ; Christian CONIL, directeur de production, Clémence ROMEUF, Ciné 220,

Brétigny-sur-Orge ; Jean-Jacques RUTTNER, cinéma Le Luxy, Ivry-Sur-Seine

### **Remerciements**

Conseil régional Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Julien Dray, Rachel Khan, Étienne Achille, Françoise

Patrigeon, Hugues Quattrone, Olivier Bruand. CNC : Eric Garandeau, Guillaume Blanchot, Igor

Primault, Milvia Pandiani Lacombe. Conseil général de Seine-Saint-Denis : Claude Bartolone, Gilbert

Roger, Emmanuel Constant, Jean-Luc Porcedo, Benoit Pichard. Conseil général du Val-de-Marne :

Christian Favier, Evelyne Rabardel, Frédéric Houx, Corinne Poulain, Anne-Sophie Bayle. Conseil général

de l'Essonne : Michel Berson, Patrice Sac, Hakim Khellaf, Mélanie Duclos, David Raynal, Marine

Hernandez. Commission du film Ile-de-France : Safia Lebdi, Olivier-René Veillon, Yann Marchet. Pôle

audiovisuel du Nord Parisien : Malika Ait Gherbi, Julien Valéro. AFC : Caroline Champetier. ADC :

Bertrand Seitz. AFSI : François de Morand. LMA : Axelle Malavieille. Éclair : Thierry Forsans, Frédéric

Lovichi. Écran total : Serge Siritzky, Stéphanie Casasnovas, Sylviane Achard. Transpa Média : Pascal

Becu, Lucie Wibault. Volfoni : Thierry Henkinet. Forum des Images – Paris : Laurence Herszberg, Anne Coulon, Marianne Romeur. Ciné 220 – Brétigny-sur-Orge : Clémence Romeuf et son équipe. École Nationale Supérieure Louis Lumière – Noisy-Le-Grand : Florence Lévy, Mehdi Ait-Kacimi. Le Luxy — Ivry-Sur-Seine : Jean-Jacques Ruttner et son équipe. Les Cinoches — Ris-Orangis : Lorenzo Ciesco et son équipe. Anne SEIBEL, Chef décoratrice ; Axelle MALAVIEILLE, Chef monteuse et présidente des Monteurs Associés ; Bertrand SEITZ, Chef décorateur, et membre de l'ADC ; Caroline CHAMPETIER, Directrice de la photographie, et présidente de l'AFC ; Emmanuel BARRAUX, Producteur ; Fabien MONROSE, Danseur et chorégraphe ; François GARNIER, Superviseur 3D ; Fred KHIN, Réalisateur ; Frédéric MERMOUD, Réalisateur ; Guy DELAHAYE, Photographe ; Igor WOJTOWICZ, Producteur ; Jean-Marc ADOLPHE, Directeur de la revue Mouvement ; Laurent D'HERBECOURT, Sound designer ; Luc MOULLET, Réalisateur ; Mathilde MUYART, Chef monteuse ; Michel BATAILLON, Dramaturge ; Olivier BABINET, Réalisateur ; Régis SAUDER, Réalisateur ; Sarah ANDERSON, Chef Monteuse ; Sébastien SARAILLE, Chef Monteur ; Stéphane TAILLASSON, Chef décorateur ; Thomas MARCHAND, Chef monteur ; Véronica FRUHBODT, Chef décoratrice ; Véronique HUBERT, Artiste ; Yvon CRENN, directeur de production.

## ACTES 12

Générique 2012

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président : Stéphane PELLET Vice-Président : Emmanuel SCHLUMBERGER Secrétaire Général : Michel GAST**

Déléguée générale : Anne BOURGEOIS / Chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Technique : Brigitte AKNIN  
Directeur de production/responsable des actions de sensibilisation : Christian CONIL  
Coordinateur/communication : Kevin GAUTHIER  
Chargée de l'organisation : Marie BALDOR  
Régisseuse générale : Sylvie DEMAIZIERE  
Attachée de presse : Géraldine CANCE  
Création graphique : Marie CARMARANS / Savine PRIN  
Site Internet : ASHORLIVS

**Comité de parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve*** Wim Wenders / Anne Seibel / Philippe le Guay / Catherine Breillat / Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey / Serge Toubiana / Willy Kurant / Georges Prat / Henri Alekan (†) / Alain Crombecque (†)

**Les amis de l'association L'Industrie du Rêve**

José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX, Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne & François VUILLET

Comité de programmation  
Un grand merci à Michel Ciment et Serge Siritzky pour leurs précieux et avisés conseils.  
Anne BOURGEOIS, Déléguée générale ; Lorenzo CIESCO, Cinéma Les Cinoches, Ris-Orangis ; Christian CONIL, Directeur de production ; Clémence ROMEUF, Ciné 220, Brétigny-sur-Orge ; Jean-Jacques RUTTNER, Cinéma Le Luxy, Ivry-sur-Seine

## Remerciements

Conseil régional d'Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Julien Dray, Étienne Achille, Françoise Patrigeon, Olivier Bruand. CNC : Eric Garandeau, Guillaume Blanchot, Igor Primault, Milvia Pandiani Lacombe. Conseil général du Val-de-Marne : Christian Favier, Frédéric Houx, Anne-Sophie Bayle, Corinne Poulain. Conseil général de l'Essonne : Jérôme Guedj, David Raynal, Mélanie Duclos, Marine Hernandez. Commission du Film Ile-de-France : Olivier-René Veillon, Yann Marchet. AFC : Caroline Champetier. ADC : Bertrand Seitz. AFSI : François de Morand. LMA : Mathilde Muyard. Pôle Audiovisuel du Nord Parisien : Lydie Fenech. Écran total : Serge Siritzky, Stéphanie Casasnovas, Sylviane Achard. Transpa Média : Pascal Becu, Lucie Wibault. Transpalux : Didier Diaz, Richard Sarfati. Forum des Images — Paris : Laurence Herszberg, Anne Coulon, Marianne Romeur. Ciné 220 — Brétigny-sur-Orge : Clémence Romeuf et son équipe. Le Luxy — Ivry-sur-Seine : Jean-Jacques Ruttner et son équipe. Les cinoches — Ris-Orangis : Lorenzo Ciesco et son équipe. La FEMIS : Marc Nicolas, Pascale Borenstein, Marine Muletier.

Merci aux intervenants de cette 12<sup>e</sup> édition : Marie MASMONTÉIL, productrice (Elzévir Films) ; Marc-Antoine ROBERT, producteur (247 Films) ; Frédéric SAUVAGNAC, directeur de production (Association des Directeurs de Production) ; Philippe LIORET, réalisateur, producteur (Fin Août Production) ; François KRAUS, producteur (Les Films du Kiosque) ; Guillaume SCHIFFMAN, directeur de la photographie ; Didier NAERT, chef décorateur ; Sylvie LANDRA, monteuse ; Daniel DELUME, directeur de production ; François de Morant, ingénieur du son ; Christelle BARAS, directrice de casting ; Éric LAGESSE, distributeur (Pyramide Films) ; Laurent VALLET, directeur général (IFCIC) ; Danielle GAIN, agent de comédiens (Cinéart) ; Serge HAYAT (SOFICA Cinéma) ; Daniel GOUDINEAU, directeur général, (France 3 Cinéma) ; Bénédicte COUVREUR, productrice (Hold Up Films) ; Marie GUTMANN, productrice (Méroé Films) ; Ève MACHUEL, productrice exécutive (Nord — Ouest Production) ; Anne SEIBEL, chef décoratrice ; Mathilde MUYARD, chef monteuse ; Yves Marie OMNES, ingénieur du son ; Marc-Benoît CRÉANCIER, producteur (Easy Tiger) ; Michel CIMENT, critique (Positif) ; Philippe ROUYER, critique (Le Cercle) ; Jean-Luc DOUIN, spécialiste cinéma et censure ; Alain COIFFIER, producteur exécutif ; Emmanuel BARRAUX, producteur (31 juin Films) ; Margaret MENEGOZ, productrice (Les films du Losange) ; Djinn CARRENARD, réalisateur ; Yves BOISSET, réalisateur ; Serge SIRITZKY, rédacteur en chef (Écran Total) ; Andréa FERREOL, comédienne ; Mathias RUBBIN, producteur et auteur ; Michel DE BROIN, chef décorateur et architecte ; Dominique LEGRAND, auteur ; Anne-Violaine HOUCHE, critique ; Igor PRIMAUT, directeur du Multimédia et des Industries Techniques (CNC) ; Yves BOISSET réalisateur.

## ACTES 13

Générique 2013

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président d'honneur : Stéphane PELLET, Inspecteur Général.**

**Président : Emmanuel SCHLUMBERGER Secrétaire général : Michel GAST Trésorier : Patrick DELAUNEUX**

Déléguée générale : Anne BOURGEOIS

Directeur de production : Christian CONIL  
Conseillère Rencontres Art et Technique : Brigitte AKNIN

Responsable des actions de sensibilisation : Christian CONIL  
Coordinateur/Communication : Kevin GAUTHIER

Création graphique : Savine PRIN  
Hébergement site Internet : WIX

**Comité de parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve*** Wim Wenders / Anne Seibel / Philippe le Guay / Catherine Breillat / Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey / Serge Toubiana / Willy Kurant / Georges Prat / Henri Alekan (†) / Alain Crombecque (†)

**Les amis de l'association L'Industrie du Rêve** José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX, Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne & François VUILLET

Comité de programmation

Anne BOURGEOIS, Déléguée générale ; Lorenzo CIESCO, Cinéma Les Cinoches, Ris-Orangis ; Christian CONIL, Directeur de production ; Clémence ROMEUF, Ciné 220, Brétigny-sur-Orge ; Bruno BOYER, Frédéric HENRY et Guillaume BACHY, Cinémas du Palais, Créteil

Remerciements

Conseil régional d'Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Julien Dray, Étienne Achille, Françoise Patrigeon, Olivier Bruand, Pierre Malvaud, Christine Dylewski, David Torti. CNC : Eric Garandeau, Igor Primault, Baptiste Heynemann, Milvia Pandiani Lacombe. Conseil général du Val-de-Marne : Christian Favier, Frédéric Houx, Delphine Debernardi, Anne-Sophie Bayle, Corinne Poulain. Conseil général de l'Essonne : Jérôme Guedj, Stéphane Raffali, David Raynal, Marine Hernandez. Commission du Film Ile-de-France : Olivier-René Veillon, Yann Marchet, Éric Grebille, Stéphane Martinet. AFC: Rémi Chevrin, Vincent Jeannot, Mathilde Demy. Écran Total : Serge Siritzky, Stéphanie Casasnovas, Sylviane Achard, Florence Bonvoisin. Forum des Images — Paris : Laurence Herszberg, Anne Coulon, Marianne Romeur, Emmanuelle Darbon. Ciné 220 — Brétigny-sur-Orge : Clémence Romeuf et son équipe. Les Cinémas du Palais — Créteil : Bruno Boyer et son équipe. Les Cinoches — Ris-Orangis : Lorenzo Ciesco et son équipe. Merci aux intervenants de cette 13<sup>e</sup> édition : MICHEL AMATHIEU, Directeur de la photographie, AFC ; DAVID ASSOULINE, Vice-Président commission de la culture du Sénat ; JEAN-BAPTISTE BABIN, Back-Up films ; SAÏD BEN SAÏD, Producteur ; DEV BENEGAL, Réalisateur ; RAPHAËL BENOLIEL, Producteur exécutif et producteur ; CYRILLE BRAGNIER, Directeur de production ; GILLES CASTERA, Directeur de production ; ANTOINE DE BAECQUE, Historien du cinéma ; DANIEL DELUME, Directeur de production ; ANTONIN DEPARDIEU, Repéreur ; THIERRY DE SEGONZAC, Président de la FICAM ; Louis-Philippe CAPELLE, Secrétaire général d'IMAGO, fédération européenne des associations de directeurs de la photographie ; FRANÇOIS GÉDIGIER, Monteur ; MARC GIGET, Directeur de l'Institut Européen de Stratégies Créatives et d'Innovation ; BAPTISTE HEYNEMANN, Chef du service des industries techniques et de l'innovation, CNC ; MARIETTA KARAMANLI, Députée, Vice-Présidente de la commission des affaires européennes, membre du groupe d'études : Cinéma et production audiovisuelle ; CÉDRIC KLAPISCH, Réalisateur ; DOMINIQUE LEGRAND, Spécialiste de Brian de Palma ; PHILIPPE LE GUAY, Réalisateur ; JEAN-FRANÇOIS LEPETIT, Producteur ; MARIE GUTMANN, Productrice ; JEAN-LOUIS NIEUWBOURG, Producteur exécutif ; PIERRE-ANGE LE POGAM,



Producteur ; MICHEL POUZOL, Député ; ANTHONY PRATT, Chef décorateur britannique ; PHILIPPE ROUYER, Critique ; ANNE SEIBEL, Chef décoratrice ; AVIVA SILVER, Chef d'Unité du programme MEDIA EUROPE ; SERGE SIRITZKY, Conseiller éditorial d'Écran Total ; OLIVIER — RENÉ VEILLON, Directeur de la Commission du Film d'Île -De-France ; LAURENT ZUPAN, Maquilleur SFX.

## ACTES 14

Générique 2014

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président d'honneur : Stéphane PELLET, Inspecteur Général.**

**Président : Emmanuel SCHLUMBERGER Secrétaire général : Michel GAST Trésorier : Patrick DELAUNEUX**

Déléguée générale : Anne BOURGEOIS

Chargé de programmation/partenariats : Philippe DIEUZAIDE Chargée de mission Rencontres Art et Technique : Brigitte AKNIN Coordinateur / Communication : Kevin GAUTHIER Responsable des actions de sensibilisation : Christian CONIL Régisseur général : Thibault LECLERCQ Création graphique : Bénédicte PEREIRA DO LAGO Hébergement site Internet : WIX

**Comité de parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve*** Wim Wenders / Anne Seibel / Philippe le Guay / Catherine Breillat / Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey / Serge Toubiana / Willy Kurant / Georges Prat / Henri Alekan (†) / Alain Crombecque (†)

**Les amis de l'association L'Industrie du Rêve** José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX, Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne & François VUILLET

Comité de programmation

Anne BOURGEOIS, Directrice artistique ; Philippe DIEUZAIDE, Chargé de programmation ; Christian CONIL, Responsable des ateliers ; Gisela RUEB, Goethe-Institut, Paris ; Bruno BOYER et Frédéric HENRY, Cinémas du Palais, Créteil ; Lorenzo CIESCO, Cinéma Les Cinoches, Ris-Orangis ; Clémence ROMEUF, Ciné 220, Brétigny-sur-Orge

Remerciements

Conseil régional d'Île-de-France : Jean-Paul Huchon, Julien Dray, Étienne Achille, Françoise Patrigeon, Olivier Bruand, Nathalie Fortis, Pierre Malvaud, David Torti. CNC : Frédérique Bredin, Igor Primault, Baptiste Heynemann, Milvia Pandiani-Lacombe, Magalie Armand. Conseil général du Val-de-Marne : Christian Favier, Frédéric Houx, Delphine Debernardi. Conseil général de l'Essonne : Jérôme Guedj, Stéphane Raffali, David Raynal, Marine Hernandez. Conseil général de la Seine Saint-Denis : Stéphane Troussel, Gérard Segura, Jean-Luc Parisot, Valérie Fremont. Commission du Film Ile-de-France : Olivier-René Veillon, Yann Marchet, Éric Grebille, Stéphane Martinet. AFC : Rémy Chevrin et l'ensemble des membres de l'AFC. Écran total : Michel Abouchahla, Serge Siritzky, Sylviane Achard, Florence

Bonvoisin. Panavision-Alga : Olivier Affre, Annabella Bernard. Goethe Institut : Gisela Rueb et son équipe. German Films: Mariette Rissenbeek, Maike Schantz. Ciné 220 —Brétigny-sur-Orge : Clémence Romeuf et son équipe. Les Cinoches —Ris-Orangis : Lorenzo Ciesco et son équipe. Les Cinémas du Palais —Créteil : Frédéric Henry, Bruno Boyer et son équipe. La FEMIS —Paris : Marc Nicolas, Pascale Borenstein, Marine Muletier, Christine Ghazarian, Julie Tingaud. Merci à Margaret Menegoz, productrice des Films du Losange, pour son aide précieuse. Merci à l'ensemble des intervenants de cette 14<sup>e</sup> édition : Fabien BAUMANN, Journaliste ; Catherine BREILLAT, Réalisatrice ; Ingrid CAVEN, Actrice ; Isabelle CHAMPION, Historienne du cinéma ; Rémy CHEVRIN, Chef opérateur, AFC ; François DOGE, Cascadeur ; Frédéric DONIGUIAN, Producteur ; Pierre EISENREICH, Journaliste ; Pierre-Yves GAYRAUD, Costumier ; Christine GHAZARIAN, Directrice de l'atelier Ludwigsburg/Paris, La FEMIS ; Romain HAMMELBURG, Adaptateur de doublage et de sous-titrage ; Cornelia HAMMELMANN, Présidente du DFFF ; Véronique HUBERT, VJ ; Thierry JOUSSE, Journaliste ; Willy KURANT, Chef opérateur, AFC, ASC ; Pierre-Emmanuel LECERF, Directeur des affaires européennes et internationales au CNC ; Jean-François LEPETIT, Producteur ; Anne LESSNICK, Directrice de production allemande ; Christine MAZERAU, Programme MEDIA ; Matthieu DE LA MORTIÈRE, Assistant réalisateur ; Jean-Paul MUGEL, Ingénieur du son, AFSI ; Grégoire POUSSIELGUE, Journaliste ; Aurélie RÉVEILLAUD, Programme MEDIA ; Angelika SCHOULER, Productrice allemande ; Jean-Jacques SCHUHL, écrivain ; Hanneke VAN DER TAS, Productrice allemande ; Julie TINGAUD, Chef du service des relations extérieures de la FEMIS ; Esther WALZ, Costumière allemande ; Laurent ZUPAN, Maquilleur SFX.

## ACTES 15

Générique 2015

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président d'honneur : Stéphane PELLET, Inspecteur Général.**

**Président : Emmanuel SCHLUMBERGER Secrétaire général : Michel GAST Trésorier : Patrick DELAUNEUX**

Déléguée générale : Anne BOURGEOIS

Chargé de programmation/partenariats : Philippe DIEUZAIDE

Coordination / Communication : Kévin GAUTHIER

Coordination de la soirée-anniversaire : Raphaëlle PELLET

Création graphique : Bénédicte PEREIRA DO LAGO

Hébergement site Internet : WIX

**Comité de m.parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve*** Wim Wenders / Anne Seibel / Philippe le Guay / Catherine Breillat / Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey / Serge Toubiana / Willy Kurant / Georges Prat / Henri Alekan (†) / Alain Crombecque (†)

**Les amis de l'association L'Industrie du Rêve** José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX, Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne & François VUILLET

## Comité de programmation

Anne BOURGEOIS, VP-Déléguée générale ; Philippe DIEUZAIDE, Chargé de programmation ; Emmanuel SCHLUMBERGER, Président ; Les membres du Paris Images Tradeshow

## Remerciements

Conseil régional d’Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Julien Dray, Étienne Achille, Françoise Patrigeon, Olivier Bruand, Pierre Malvaud, David Torti, Rachel Khan. CNC : Frédérique Bredin, Igor Primault, Baptiste Heynemann, Milvia Pandiani-Lacombe. Conseil général du Val-de-Marne : Christian Favier, Frédéric Houx, Delphine Debernardi, Marianne Lantenois. Conseil général de l’Essonne : Jérôme Guedj, Stéphane Raffali, David Raynal, Marine Hernandez. Comité France Chine-50 : Marc Piton, Henri-Pierre Godey. L’Institut français : Pierre Triapkin. Film France : Franck Priot, Valérie Lépine-Karnik, Ran Zhang, Calvin Walker. Commission du Film Ile-de-France : Olivier-René Veillon, Yann Marchet, Éric Grebille et Stéphane Martinet. Paris Images Pro : Étienne Traisnel et Jean-Paul Gillet L’AFC : Rémy Chevrin, Éric Guichard et Matthieu Poirot-Delpech. CST : Angelo Cosimano. FICAM : Jean-Yves Mirski, Stéphane Bedin. Écran total : Sylviane Achard, Isabelle Chevrier, Philippe Loranchet et Stéphane Malagnac. Chine-info.com : Shanshan Zhu. Chinese Film Market: Xu Jia. Radio China International : Alessandra Rebecchini et Celine Alterac. Festival International des Cinémas d’Asie de Vesoul : Martine et Jean-Marc Thérouanne. L’ambassade de France en Chine : Brigitte Veyne et son équipe. La Maison des Cultures du Monde : Arwad Esber, Aimée Pollard, Francis Comini et leur équipe. Le Grand Action : Isabelle Gibal-Hardy et son équipe. L’Entrepôt : Philippe Brizon, Pierre-Nicolas Combe et leur équipe. Ciné 220 —Brétigny-sur-Orge : Clémence Romeuf et son équipe. Les Cinoches —Ris-Orangis : Lorenzo Ciesco et son équipe. Les Cinémas du Palais —Créteil : Frédéric Henry, Bruno Boyer, Guillaume Bachy et leur équipe. Merci à Yuan Yaxin, à Sarah Zegaï, à Patrick Sibourd de Nour Films, à Mary de Vivo et son équipe, à Jing Ji pour son aide précieuse et à Franck Priot pour ses conseils avisés. Merci à l’ensemble des intervenants de cette 15<sup>e</sup> édition : WANG Chao, Réalisateur ; QUAN Rongzhe, Chef décorateur ; SUN Ming, Chef opérateur ; Olivier AKNIN, Producteur ; Aurélien BIANCO, Bruiteur ; Xavier CASTANO, Producteur ; Natacha DEVILLERS, Productrice ; Isabelle GLACHANT, Productrice et représentante d’Unifrance en Chine ; Véronique HUBERT, VJ ; Pierre-Emmanuel LECERF, Directeur des affaires européennes et internationales au CNC ; Bernard LORAIN, Producteur exécutif ; Matthieu DE LA MORTIÈRE, Assistant réalisateur ; Philippe MUYL, Réalisateur ; Damien PACCELLIERI, Journaliste et écrivain ; Marc PITON, Commissaire général de France-Chine 50 ; Franck PRIOT, Délégué général adjoint de Film France ; Luisa PRUDENTINO, Journaliste et écrivain ; Vincent ROGET, Producteur ; Carole SCOTTA, Productrice ; Maïa TUBIANA, Productrice ; Vincent WANG, Producteur ; Xin WANG, Productrice.

# ACTES 16

Générique 2016

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président d'honneur : Stéphane PELLET, Inspecteur Général.**

**Président : Emmanuel SCHLUMBERGER Vice-Présidente : Anne BOURGEOIS Secrétaire général : Catherine BREILLAT**

Programmation, partenariats, coordination et communication : Philippe Dieuzaide & Kévin Gauthier

Régie : Thibault Leclercq Traduction : Ah-Ram Kim Création graphique : Bénédicte Pereira Do Lago

Hébergement site Internet : WIX

## **Comité de parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve***

Wim Wenders/ Anne Seibel/ Philippe le Guay/ Catherine Breillat/ Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey/ Serge Toubiana / Willy Kurant / Georges Prat / Henri Alekan (†)/ Alain Crombecque (†)

## **Les amis de l'association L'Industrie du Rêve**

José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX(†), Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne VUILLET, François VUILLET

## Comité de programmation

Emmanuel Schlumberger, Président ; Philippe Dieuzaide & Kévin Gauthier, Programmation, partenariats, coordination et communication ; Les membres du Paris Images Tradeshow

## Remerciements

Conseil régional d'Ile-de-France : Valérie Péresse, Agnès Evren, Françoise Patrigeon, Olivier Bruand. CNC : Frédérique Bredin, Baptiste Heynemann, Raphaël Keller, Michel Plazanet, Julien Ezanno. Conseil général du Val-de-Marne : Évelyne Rabardel, Virginia Goltman-Rekow, Cécile Morin. L'Institut français : Pierre Triapkin, Agnès Benayer. Film France : Valérie Lépine-Karnik, Mélanie Chebanche. Commission du film Île-de-France : Olivier-René Veillon, Yann Marchet, Éric Grebille et Stéphane Martinet. Paris Images Pro : Étienne Traisnel et Jean-Paul Gillet. L'AFC : Nathalie Durand, Rémy Chevrin, Éric Guichard et Matthieu Poirot-Delpech. CST : Angelo Cosimano. FICAM : Jean-Yves Mirski, Stéphane Bedin. Écran total : Philippe Loranchet. La Maison des Cultures du Monde : Arwad Esber, Aimée Pollard, Francis Comini et leur équipe. Les écrans de Paris : Marie Godet. Les Cinémas du Palais — Créteil : Bruno Boyer. Merci à Guillaume Gaubert, attaché audiovisuel de l'Institut français à Séoul et Young Aejoon pour leur aide précieuse. Ainsi que : Emmanuel Atlan, Laurent Lavolé, Ophélie Surelle, Fabrice Bassemon, Simon Daniellou, Yoo Dongsuk, Lee Dongha, Manuel Chiche, Chengcheng Chi, Sebastien Querité, Pascale Borenstein, Muriel Dreyfus, Namyoung Kim et Eugene Kim. Un remerciement spécial à Anne Bourgeois pour son expertise avisée sur l'ensemble de la conception et de la programmation de cette 16<sup>e</sup> édition. Merci à l'ensemble des intervenants de cette 16<sup>e</sup> édition : Isabelle HUPPERT ; Jeon Soo-il, Réalisateur ; KIM Hyunseok, Directeur de la photographie ; LEE Eun, Producteur ; Eric

ALTMAYER, Producteur ; Aurélien BLANCO, Bruiteur ; Agnès BENAYER, Commissaire générale de l'Année France-Corée ; Laurent BOLLEAU, Réalisateur ; Guillaume de la BOULAYE, Producteur ; Jesus CASTRO, Réalisateur ; Alexis DANTEC, Producteur ; Ron DYENS, Producteur ; Julien EZANNO, Conseiller aux affaires bilatérales du CNC ; Ounie LECOMTE Réalisatrice ; NAM YOON-SEOK, Producteur ; Damien PACCELLIERI, Journaliste et écrivain ; Michel PLAZANET, Directeur adjoint des affaires européennes et internationales du CNC ; Jean-Marc ROCHETTE, Peintre, illustrateur et auteur de BD ; Guillaume DE SEILLE, Producteur ; Maïa TUBLANA, Productrice ; Roschdy ZEM, Réalisateur.

## ACTES 17

Générique 2017

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président d'honneur : Stéphane PELLET, Inspecteur Général.**

**Président : Emmanuel SCHLUMBERGER Vice-présidente : Anne BOURGEOIS Secrétaire général : Catherine BREILLAT**

Coordination & communication: Kévin GAUTHIER

Conseils / Modération : Damien PACCELLIERI et Hélène KESSOUS

Assistante de coordination : Carla AGUILAR

Création graphique : Bénédicte PEREIRA DO LAGO

Attachée de presse : Ophélie SURELLE

Régie : Yannick MORIN

site Internet : WIX

**Comité de m.parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve*** Wim Wenders/ Anne Seibel / Philippe le Guay / Catherine Breillat / Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey / Serge Toubiana / Willy Kurant/ Georges Prat / Henri Alekan (†) / Alain Crombecque (†)

**Les amis de l'association L'Industrie du Rêve** José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX(†), Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICIOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne VUILLET, François VUILLET

Comité de programmation

Emmanuel SCHLUMBERGER, Anne BOURGEOIS, Kévin GAUTHIER, Lorenzo CHAMMAH, Damien PACCELLIERI, Hélène KESSOUS, Némésis SROUR

Remerciements

Conseil Régional d'Ile-de-France : Valérie PÉCRESSÉ, Pierre-Yves BOURNAZEL, Agnès EVREN, Aurélie GROS, Olivier BRUAND. CNC : Frédérique BREDIN, Evelyne LAQUIT, Raphaël KELLER, Pierre-Marie

BOYER, Baptiste HEYNEMANN, Ariane RAGOT. Ministère de l'Intérieur : Bruno LE ROUX, Ministre Film France : Marc TESSIER, Valérie LÉPINE-KARNIK, Mélanie CHEBANCE. L'AFC : Rémy CHEVRIN, Nathalie DURAND, Marie GARIC. Commission du Film Ile-de-France : Olivier-René VEILLON, Stéphane MARTINET, Yann MARCHET, Inès de FERRAN. Paris Images Pro : Étienne TRAISNEL, Jean-Paul GILLET. FICAM : Jean-Yves MIRSKI, Stéphane BEDIN. CST : Angelo COSIMANO. Christine 21 : Ronald CHAMMAH, Lorenzo CHAMMAH et leur équipe. Contre-Courants : Hélène KESSOUS & Némésis SROUR. Alpha-Violet : Virginie DEVESA. Le Film Français : Patrice CARRÉ. Écran Total : Philippe LORANCHET, Thomas BLONDEAU. Ainsi que Stéphane PELLET, Avtar PANESAR, Bharat RAWAIL, Venkat KRISHNAN, Pierre LABURTHE, Reghu DEVARAJ, Agilane PAJANIRADJA, Thierry LENOUVEL, David ALAGUILLAUME, Mathis SEBBAN, Martine ARMAND, Frédéric TAVERNE, et à l'ensemble des intervenants de cette 17<sup>e</sup> édition : Aashish SINGH, Producteur, Yash Raj Films ; Anne SEIBEL, Chef décoratrice (ADC) ; Pan NALIN, Réalisateur ; Baudhayan MUKHERJI Réalisateur ; Monalisa MUKHERJI, Productrice ; Sunny JOSEPH, Directeur de la photographie ; Déborah BENATTAR, Productrice exécutive ; Mélanie CHEBANCE, Film France ; relations avec les productions et expertise C2I ; Rémy CHEVRIN, Directeur de la photographie (AFC) ; Antonin DEPARDIEU, Producteur exécutif ; Hélène KESSOUS, Programmatrice & Distributrice (Contre — Courants) ; Arthur HARARI Réalisateur ; Tom HARARI, Directeur de la photographie ; Serge HAZANAVICIUS Réalisateur ; Erwan KERZANET, Ingénieur du son ; Marie-Frédérique LAURIOT-dit-PRÉVOST, Directrice de production ; Arnaud MANDAGARAN, Réalisateur ; Agilane PAJANIRADJA, Distributeur ; Jitka de PREVAL, Doctorante spécialiste du cinéma indien ; Emma PUCCI, Chef décoratrice ; Nicolas SAADA, Réalisateur ; Patrick SOBELMAN, Producteur ; Michel SPINOSA, Réalisateur ; Natalie YUKSEL, Créatrice de costumes.

## ACTES 18

Générique 2018

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président d'honneur : Stéphane PELLET, Inspecteur Général.**

**Président : Emmanuel SCHLUMBERGER Vice-présidente : Anne BOURGEOIS Secrétaire général : Catherine BREILLAT**

Coordination / communication / Organisation : Carla AGUILAR / Yannick MORIN avec l'aide de Paméla PÉREZ

Conseils / Modération : Anne BOURGEOIS & Damien PACCELLIERI

Création graphique : Damien PACCELLIERI

Attachée de presse : Ophélie SURELLE

site Internet : WIX

### **Comité de m.parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve***

Wim Wenders / Anne Seibel / Philippe le Guay / Catherine Breillat / Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey / Serge Toubiana / Willy Kurant / Georges Prat / Henri Alekan (†) / Alain Crombecque (†)

### **Les amis de l'association L'Industrie du Rêve**

José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX(†), Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne VUILLET, François VUILLET

### **Remerciements**

Conseil régional d'Ile-de-France : Valérie Péresse, Agnès Evren, Olivier Bruand. CNC : Frédérique Bredin, Evelyne Laquit, Baptiste Heynemann, Raphaël Keller, Michel Plazanet, Julien Loïc WONG, Directeur des affaires européennes et internationales, CNC ; Jérôme PAILLARD, Directeur délégué du Marché du Film, Festival de Cannes ; Jean-Baptiste Babin, CEO Back Up Films ; Aude Hesbert, Directrice du service des festivals, Unifrance ; Jean-Baptiste SOUCHIER, Directeur général de Cofloisirs ; Valérie Lépine-Karnik, Déléguée générale, Film France ; Nathalie Coste-Cerdan, Directrice de la FÉMIS ; Anne Seibel, Chef Décoratrice, ADC ; Moïra Marguin, Responsable du département animation, Gobelins ; Sophie Dulac, Écrans de Paris, Présidente du Champs-Élysées Film Festival ; Aurélie GROS, Vice-présidente commission des affaires européennes de la région Île-De-France ; Gabriel Yared, Compositeur, Raphaël Benoiel, Producteur First Step ; Antonin Depardieu, Directeur de production/repéreur ; Olivier MEGATON, Réalisateur ; Jean MIZRAHI, Président d'YMAGIS Group/Éclair ; Pierre ZANDROWICK, Producteur et réalisateur, Atlas V ; Nicolas BONNELL, Head of production, BUF Compagnie ; Jean-Paul MUGEL, Ingénieur du son.

## **ACTES 19**

### **Générique 2019**

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

**Président d'honneur : Stéphane PELLET, Inspecteur Général.**

**Président : Emmanuel SCHLUMBERGER, Vice-présidente : Anne BOURGEOIS, Secrétaire général : Catherine BREILLAT**

Coordination / communication / Organisation : Yannick MORIN avec Carla AGUILAR et Pamela PÉREZ

Modération : Serge SIRITZKY & Anne BOURGEOIS

Captation : François SLAMA & Damien PACCELLIERI

Création graphique : Damien PACCELLIERI  
Attachée de presse : Ophélie SURELLE  
Site Internet : WIX

**Comité de m.parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve***

Wim Wenders / Anne Seibel / Philippe le Guay / Catherine Breillat / Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey / Serge Toubiana / Willy Kurant / Georges Prat / Henri Alekan (†) / Alain Crombecque (†)

**Les amis de l'association L'Industrie du Rêve**

José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX(†), Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne VUILLET, François VUILLET

**Remerciements**

Conseil régional d'Ile-de-France : Valérie Péresse, Agnès Evren, Françoise Olivier Bruand. CNC : Frédérique Bredin, Vincent Florant, Evelyne Laquit, Raphaël Keller, Michel Plazanet, Julien Charlotte RAMPLING ; Gabrielle TANA, Productrice ; Carol COMLEY, Head of film policy, British Film Institute; Michel PLAZANET, Directeur adjoint du département des affaires internationales du CNC ; Julie-Jeanne REGNAULT, Directrice adjointe en charge des affaires européennes ; Bertrand FAIVRE, Producteur, Jeremy AZIS, Producteur ; Aurélie GROS, Vice-présidente commission des affaires européennes de la région Île-De-France ; Michel BARTHÉLEMY, Président de l'ADC, association des chefs décorateurs de cinéma ; Éric MOREAU, Directeur des studios d'Épinay-Sur-Seine, Brétigny-Sur-Orge TSF ; Pascal BECU, directeur des studios de Bry-Sur-Marne – Transpalux ; Daniel DELUME, Directeur de production, ADP ; François IVERNEL, producteur Montebello Productions ; Gabrielle TANA, Productrice BABY COW FILMS et MAGNOLIA MAE FILMS ; Renaud MATHIEU, Directeur de production ; Anne SEIBEL, Chef décoratrice, ADC ; Madeline, Créatrice de costumes ; Antonin DEPARDIEU, repéreur.



# L'INTÉGRALE

## 20 ANS DE RENCONTRES ART ET TECHNIQUE

### 20 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA

CONCEPTION, RÉDACTION ET ÉDITION :  
ANNE BOURGEOIS

TRANSCRIPTIONS :  
MATHIS SEBBAN

CORRECTIONS ET MISE EN PAGE :  
AMBRE BOURDON

CONCEPTION GRAPHIQUE :  
DAMIEN PACCELLIERI

IMPRESSION :  
MENTIONS LÉGALES  
DROITS RÉSERVES - L'INDUSTRIE DU RÊVE - JANVIER 2020

NOUS REMERCIONS À NOUVEAU L'ENSEMBLE DES MODÉRATEURS ET DES INTERVENANTS DES TABLES RONDES TENUES LORS DES 19 ÉDITIONS DE L'INDUSTRIE DU RÊVE POUR LEUR AIMABLE AUTORISATION À LA PUBLICATION DE CES ACTES.

BUREAU DE L'INDUSTRIE DU RÊVE

**Emmanuel SCHLUMBERGER**, Président  
**Anne BOURGEOIS**, Vice-Présidente  
**Catherine BREILLAT**, Secrétaire générale

**Stéphane PELLET**, Inspecteur Général, Président d'honneur

**Comité de m.parrainage de *Paris Images Cinéma – L'industrie du rêve***  
Wim Wenders/ Anne Seibel/ Philippe le Guay/ /Catherine Breillat/ Pierre Jolivet / Jean-Michel Rey/  
Serge Toubiana  
Willy Kurant/ Georges Prat /Henri Alekan (†)/Alain Crombecque (†)  
[www.industriedureve.com](http://www.industriedureve.com)



















# **RENCONTRES ART ET TECHNIQUE**

# **L'INTÉGRALE**

## **20 ANS QUI ONT CHANGÉ LE CINÉMA**

---

### **VOLUME 3 2011-2019**

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 fabriquent le cinéma 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. Avec cette intégrale regroupant 20 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.

Où va le cinéma ? : Part II et Part III, Où faire le cinéma ? : Part I, Part II et Part III, La France et les cinémas du monde : Part I et Part II, La French Touch dans le monde, « Welcome United Kingdom » constituent ce troisième volume regroupant les 9 colloques qui se sont déroulés entre 2011 et 2019. À 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.

avec le soutien du

