du 14 juin au 18 juin 2006

3èmes
RENCONTRES DU MOYEN MÉTRAGE DE BRIVE
LE TEMPS DU CINÉMA
14 JUIN - 18 JUIN 2006

contact

SRF - Rencontres du moyen métrage de Brive

14 rue Alexandre Parodi
75010 Paris

tel. : 01 44 89 99 99
fax : 01 44 89 99 60

e-mail : info@srf-moyenmetrageabrive.com

www.srf-moyenmetrageabrive.com

©MCV Communication RCS Brive A 388 875 841 • photo première de couverture : ©Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles de Chantal Akerman

RENCONTRES DU MOYEN-MÉTRAGE DE BRIVE
LE TEMPS DU CINÉMA

les actes des tables rondes 2005

SRF Société des réalisateurs de films

avec le soutien du Centre National de la Cinématographie

imposition 16/12/05 9:41 Page 1

personne à travailler, il faudrait que je rémunère tout le monde en amont. C'est quand même un souci. J'ai produit en moyenne un film par an dans ce genre de circonstances. Ca faisait partie de la liberté et du plaisir que j'avais en tant que producteur : partir sur un projet parce que j'en ai le désir à un moment précis et que je ne vois pas d'autre façon de le faire qu'en avançant l'argent … en espérant bien évidemment que ça s'amortisse. Or, dans les 3 cas où je l'ai fait, les films se sont amortis. C'était donc une expérience que je renouvellerai volontiers. Mais je ne vois pas comment produire autrement si je perds cette liberté. Peut-être avec le mécénat ou les coproductions … Je ne sais pas et je suis inquiet.

RENCONTRES

Tables rondes

Dès leur création, nous avons souhaité que les Rencontres du moyen métrage de Brive deviennent un lieu de réflexion où les professionnels du cinéma pourraient échanger librement autour de questionnements artistiques et économiques essentiels à leur pratique.

L'année 2005 fut une année déterminante pour le secteur du spectacle, et notamment pour le court-métrage, puisque désormais les producteurs se voient dans l'obligation de respecter strictement le droit du travail dans ce secteur.
La rémunération des équipes de court métrage est un souhait commun à l'ensemble de la profession. Mais encore fait-il en avoir les moyens.
Cela nécessite de réunir de nouveaux financements, aujourd'hui cruellement absents, sans quoi un grand nombre de courts et de moyens métrages ne pourront plus se faire.

Notre devoir commun à la SRF et au festival était de nous faire l'écho des réflexions et des propositions de chacun pour tenter de préserver au mieux l'inventivité et la diversité qui font la richesse de ce secteur. Ce fut l'objet de deux des trois tables rondes de cette deuxième édition, dont nous vous livrons aujourd'hui la synthèse.
Il nous semblait d'autant plus important d'accueillir ces débats, que la production du moyen métrage, au combien fragile et pourtant essentielle à l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes, sera sans doute la première touchée par cette crise.

Et pour que Brive soit tout autant un lieu d'échange artistique qui donne aux réalisateurs la place qui leur revient, celle du centre, nous avons fait se rencontrer deux cinéastes dont le talent et l'audace sont extrêmement précieux au cinéma français : Bertrand Bonello et Jacques Nolot. Nous vous laissons découvrir l'intégralité d'une conversation au chœur du métier de cinéaste, sans doute l'une des plus belles du festival.

Enfin, nous remercions le Centre National de la Cinématographie pour le soutien qu'il apporte à ces Rencontres, tous les intervenants pour leur généreuse participation, et nous vous invitons du **14 au 18 juin 2006**, à venir découvrir notre **3ème édition** …

Katell Quillévéré & Sébastien Bailly
Direction et programmation.

imposition 16/12/05 9:41 Page 3

SOMMAIRE

Table ronde 1 :
La professionnalisation du court métrage, quelles solutions en Régions ? page 3 à 20

Table ronde 2 :
Dialogue entre cinéastes : Bertrand Bonello / Jacques Nolot page 21 à 39

Table ronde 3 :
Produire autrement ? page 40 à 52

Philippe Germain :
Je me tourne vers Jean-Christophe Soulageon, producteur des Films sauvages Comment arrivez-vous à travailler cette question du «autrement» ?

Jean-Christophe Soulageon :
En fait, nous n'avons pas plus l'intention de produire autrement que les autres producteurs ici. On essaye d'abord de produire de façon classique… Malheureusement quand on n'obtient pas les aides parce qu'on ne passe pas le seuil des commissions, on essaye de trouver d'autres solutions. Mais il arrive aussi qu'on puisse avoir des envies de faire des films qu'on doit produire rapidement ou qu'on ne peut pas produire de façon classique. Je vais prendre l'exemple du film "La femme seule", du même réalisateur que le film dont je parlais tout à l'heure. C'est un documentaire qui a été réalisé sur une période d'un an et demi. On avait envie de travailler ensemble et le réalisateur m'avait raconté le sujet du film : c'est le portrait d'une femme qui est victime de l'esclavagisme moderne en France, une femme togolaise. On a d'abord financé le voyage pour qu'il puisse la rencontrer avec un ingénieur du son. Elle vivait à l'époque dans la clandestinité en Franche-Comté. Il a passé 3 jours là-bas pour enregistrer son témoignage, après avoir fait sa connaissance par téléphone. Ensuite j'ai récupéré par hasard des chutes de pellicule de *Snowboarder*, un gros film. Le réalisateur de son côté à récupéré celles des *Rivières pourpres 2*. On a donc décidé de tourner en 35mm.

Le film s'est construit au fur et à mesure des évènements qui l'ont nourri. Après avoir interviewé cette femme, il a fait un montage sonore, qui a constitué la base de la voix-off qui allait être le fil conducteur du film. À partir de là il a écrit un texte dans lequel il apparaissait que le film allait être constitué de 2 parties : une partie faite d'images en 35mm de la demeure dans laquelle elle avait été séquestrée et une partie constituée de photos de son village natal au Togo. On a d'abord tourné en 35 mm pendant 2 jours avec le soutien d'une équipe entièrement bénévole. A chaque étape on a essayé d'obtenir de l'argent en montrant un montage, et plus le projet se précisait plus on espérait que ça marcherait, mais ça n'a pas été le cas. C'est seulement en phase finale que nous avons trouvé du financement. Ensuite le réalisateur a financé son voyage au Togo, parce qu'à ce moment-là j'avais déjà dépensé quelques milliers d'euros et je ne pouvais pas le lui payer. Donc on est partenaire aussi sur ce film, comme le GREC, à 50/50, sur les recettes du film.

Ensuite on a présenté une copie de travail à CANAL France International qui a accepté de pré-acheter le film. Ce qui nous a permis de finir le montage dans de très bonnes conditions. Le film a été acheté par ARTE et ensuite il a eu une très belle carrière : il a été à Clermont-Ferrand où il a obtenu le Prix Spécial du Jury. Ensuite, ARCADI a permis de tirer une copie du film. Et avec les bénéfices nous avons décidé de salarier l'équipe.

Le problème d'un film comme ça, c'est qu'aujourd'hui, même si j'en avais l'envie et les moyens, je ne pourrais probablement plus le faire parce que même si je n'ai forcé

imposition 16/12/05 9:41 Page 5

L'idée serait de réfléchir à nouveau à la question du mécénat mais en dehors des industries techniques. Faut-il créer une fondation ? Ca coûte très, très cher … Où va-t-on chercher l'argent ?

Philippe Germain :
Est-ce que le GREC réfléchit à la question du mécénat ? Un film produit par le GREC se tourne avec 15 000 €. Dans la production actuelle c'est peu d'argent par rapport au coût des films courts ?

Alice Beckmann :
François Barrat qui est le délégué général du GREC commençe un peu à travailler et à prospecter autour de l'idée d'une fondation, mais je ne peux pas tellement en parler plus avant. D'abord je ne maîtrise pas le projet et puis c'est vraiment à l'état embryonnaire pour l'instant. Je pense que les industries techniques, à travers la FICAM (Fédération des Industries Cinématographiques, Audiovisuelles et Multimédia), veulent créer une fondation. Donc il s'agirait peut-être de faire front commun mais je ne sais pas si c'est une très bonne idée. L'idée de la fondation pour François Barat, c'était aussi dans l'idée que le GREC aie une nouvelle ambition artistique. Il faudrait non seulement défiscaliser mais aussi trouver d'autre sources de financements pour pouvoir mener à bien des projets plus ambitieux, éventuellement des moyens ou des longs métrages ou simplement pour doter mieux nos films. Alors après, est-ce que ça se connecte bien avec les ambitions de la FICAM. Je ne sais pas.

Philippe Germain :
Par rapport à l'initiative de Pierre-François Bernet, est-ce qu'il y a des perspectives pour que des réalisateurs ou des producteurs se mobilisent pour cette association et commencent à avoir une démarche systématique de mise en valeur et de recherche de mécènes ?

Pierre-François Bernet :
Il est vrai qu'on a monté cette association parce qu'on avait trouvé des gens qui voulaient aider des réalisateurs. Ce système nous a permis de trouver entre 5 et 10% des financements de mes films, donc ce n'est pas grand-chose. Par contre, je pense que ça mériterait d'être développé avec des gens qui ont l'ambition et l'envie de convaincre. Je pense que c'est une action qu'il faudrait faire en liaison avec ceux qui gèrent les Festivals, l'Agence du court métrage en France et Unifrance à l'étranger. Je connais bien le fonctionnement des directions marketing et les gens de la communication des sociétés privées : ils achètent de l'exposition. Bien sûr il y a le placement de produits, mais je ne pense pas que ce soit forcément une bonne chose parce que c'est souvent raté. Ça peut être bien fait, quand ça s'insère bien dans un décor mais c'est délicat. Par contre une société peut avantageusement associer son image à un projet qu'elle trouve intéressant d'une façon ou d'une autre. Ce sont des idées et parfois les idées ça coûte pas bien cher et on peut convaincre.

Table ronde 1 : La professionnalisation du court métrage, quelles solutions en Régions ?

Face à l'obligation faite aux producteurs de respecter le droit du travail dans le secteur du court métrage, les aides à la création des Régions peuvent-elles apporter un nouvel équilibre, notamment dans le cadre des nouvelles conventions signées avec le CNC ?

Intervenants

Florence Auffret, productrice (Les Films de la grande Ourse), membre du collège court métrage du Syndicat des Producteurs Indépendants
Sébastien de Fonseca, producteur (Château-Rouge Production), président du Collège court métrage du Syndicat des Producteurs Indépendants
Pierre Lacan, réalisateur de courts métrages (*Frédérique amoureuse* en 2004), délégué au court métrage de la Société des Réalisateurs de Films
Catherine Rolland, responsable cinéma en Région Limousin,
Valentine Roulet chef du service de la création - Direction de la création, des territoires et des publics - CNC.
Richard Turcot, directeur Pôle image Haute-Normandie

Cette discussion est animée par **Antoine Lopez** co-organisateur du Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand.

Antoine Lopez :
Commençons par un bref historique concernant les aides en Région. Vous savez tous que le premier film de l'histoire du cinématographe est un court-métrage produit et tourné en Région, ce qui explique peut-être notre légitimité aujourd'hui à être ici. Mais le cinéma français devient très vite parisien, même si on peut citer Pagnol et Marseille, si on peut citer la Victorine à Nice, la «Province» comme on dit, car à l'époque, on ne dit pas encore «la Région». Mais la contribution de la Province se limitera souvent à l'apport de ses patrimoines naturels et bâtis. Il faut remonter au début des années 80, où les lois Defferre vont apporter à la fois un concept et un mot nouveau : «la décentralisation». Le rapport de la commission Moineau, au début des années 80, recommande une vraie décentralisation cinématographique et en premier lieu un renforcement des structures de production. Alors, bien que l'on sache qu'une hirondelle ne fait pas le printemps, pour une fois les conclusions furent suivies des faits : entre 1984 et 88, les contrats de plan Etat-Région vont donner naissance à des ateliers régionaux de cinéma. Et dès février 1984, cinq centres de création cinématographique existent en France : à Grenoble, au Havre, à Marseille, à Quimper et à Toulouse. À Grenoble, c'était la maison du cinéma et de l'audiovisuel, que dirigeait Jean-Pierre Bailly, qui fut, à une époque, Président du SPI section long-métrage ; au Havre c'était l'unité de cinéma Normandie ; à Marseille c'était René Alliot avec le centre méditerranéen de création cinématographique ; à Quimper c'était l'ARC Bretagne, et à Toulouse les ateliers de cinéma Cervantes. Il y en avait un sixième aussi qu'on oublie de citer souvent dans les histoires du cinéma, parce qu'il est un peu à part, c'était «La Fabrique», un atelier de réalisation cinématographique dans le Gard plutôt porté sur l'animation. L'ambition de ces contrats de plan Etat-Région était grande. En 4 ans il était prévu de créer 15 centres partout en France. Évidemment, ça n'a pas été aussi vite que prévu.

Néanmoins on peut dire qu'avec ces contrats, l'Etat à donné le signal de départ des politiques régionales de soutien à la création cinématographique. Depuis 1986/87/88, on peut dire que ces politiques régionales ont cessé d'être épisodiques. Grâce aux mesures de déconcentrations, grâce aux réformes territoriales, leur montée en puissance s'est affirmée progressivement grâce à ces conventions régulières avec l'Etat. Ces politiques aspiraient dès le départ à une véritable action de promotion de la créativité et à la révélation de jeunes talents.

Sans vouloir minimiser le rôle de l'Etat, je pense qu'il y a aussi derrière tout ça le travail de nombreux militants du cinéma, de tout un réseau de cinéphiles qui, partout en France, se battaient pour un cinéma différent, notamment au niveau du court métrage et qui a compté également dans l'arrivée au pouvoir de Mitterrand. Et je crois que ce tissu associatif a été écouté. Ces gens-là défendaient notamment, dans le domaine culturel et cinématographique, le mot d'ordre larzacien, je me permet d'utiliser ce néologisme et je vous épargne la version occitane : "Nous voulons vivre et travailler au pays". C'était une revendication qui revenait régulièrement.

Aujourd'hui de nombreuses collectivités régionales consacrent une part de leur budget culture au cinéma et à l'audiovisuel.

j'étais très fier qu'ils me donnent cet argent même si je les connaissais un peu avant. Ils me disaient : «C'est plutôt parce qu'on t'aime bien, voilà, pour nous ça va pas changer grand chose que le film soit diffusé dans 4 festivals et sur une petite chaîne française à 2 heures du matin». J'ai réalisé au fur et à mesure qu'il y avait quand même une affection forte pour ce format. Dès qu'on dit qu'on fait du court métrage, tout le monde dit «On en voit plus avant un film». Et nos jeunes auteurs, je les implique là-dedans, parce que parfois il y en a un qui a un grand oncle qui est patron d'une PME et qui râle parce que chaque année il verse je sais pas combien de milliers d'euros au Fisc. Donc on lui explique : «Si tu passes par une association à but culturel, c'est toujours ça que tu ne donnes pas au Fisc et puis c'est 60 % déductible». Donc on a monté une association qui s'appelle «Les nouveaux amis du court», qui permet aux entreprises d'obtenir une défiscalisation en finançant un court métrage.

Philippe Germain :
Mais le but de l'association, ce n'est pas de chercher des mécènes, c'est simplement de permettre aux entreprises de bénéficier d'une défiscalisation ?

Pierre-François Bernet :
C'est une association d'intérêt culturel dont l'objet concerne le court métrage. Tout argent qui transite dans cette association est complètement reversé au producteur bénéficiaire. Donc j'invite les gens à passer par cette association parce que si une personne vous dit «Moi je peux vous donner 1 500 €», en fait elle peut vous donner 3 000 €, sachant qu'il y a 1 500 € qu'elle déduira de sa feuille d'impôts.

Philippe Germain :
Dans le cadre de la réforme du court métrage, le CNC a créé un groupe de travail consacré au mécénat. Sébastien, tu peux nous en dire plus ?

Sébastien de Fonséca :
Il y a un gros travail à faire sur le mécénat et les apports des industries techniques sur le court métrage. Je pense qu'il faut à la fois monter un système qui soit accessible à tous et en même temps trouver des très gros mécènes qui mettent beaucoup d'argent, parce que ça coûte quand même très cher si on veut que ce soit efficace et qu'il y ait une intervention sur de nombreux films.

Le nœud du problème est que, pour que le mécénat puisse s'appliquer, il faut qu'il y ait une fondation et un taux de sélectivité important sur les projets. Pour que l'administration fiscale accepte les dossiers de défiscalisation, il faut qu'il y ai plus de 50% de sélection. Ca voudrait dire qu'une industrie technique serait obligée de décider si elle travaille ou pas avec les gens qui n'ont pas été aidés par la fondation et implique le passage d'un scénario en commission. Donc c'est un système très pervers qui fait que l'on risque de ne plus pouvoir faire de films parce que les laboratoires et les fabriquants de pellicule ne voudront plus travailler sur certains projets. Donc c'est se tirer une balle dans le pied que de vouloir continuer à travailler sur ce dossier.

coûteux. Mais effectivement, ne serait ce que le transport de toute une équipe, ou d'une partie de l'équipe en tout cas, d'un pays à l'autre, peut finalement peser très lourd dans l'économie d'un court.

Philippe Germain :
Mais est-ce qu'il n'y a pas à envisager des accords de réciprocité même au niveau de chaque pays ou en tout cas au niveau de chaque dispositif, pour permettre d'éviter ces surcharges financières?

Pierre-François Bernet :
Je sais que dans le secteur du long métrage, il y a ce qu'on appelle des minis traités entre différents Centres du Cinéma et qui favorisent les co-productions. Mais ces fonds sont peu fournis. Je crois que les producteurs de longs s'en plaignent.

Sébastien de Fonséca :
J'ai très peu d'expérience sur la co-production. On a été en co-production une fois, mais on était en production exécutive, on a pris une toute petite part de co-production sur un film allemand qui se tournait à Paris et c'est le producteur allemand qui est venu nous chercher. Il s'agissait d'une opportunité sur un film qui était très intéressant sur le papier mais au niveau de la co-production je n'ai absolument rien à en dire. Par contre on est actuellement en train de développer un film, qui devrait être en co-production avec la Suède et la Finlande, un film pour 2006/2007, mais c'est Gaëlle Jones qui le produit au sein de Château-Rouge.

Philippe Germain :
Je vais maintenant me tourner vers Pierre-François Bernet, Butterfly productions, qui a exploré d'autres voies pour essayer de trouver des financements et des moyens de production nouveaux. Depuis 2 ou 3 ans il y a une loi sur le mécénat qui permet à des entreprises privées de bénéficier de défiscalisations en finançant des projets culturels. Tu as, je crois, dans ta stratégie de société de production, réfléchi à pouvoir intégrer cette source de financement qu'est le mécénat, pour produire du court métrage différemment.

Pierre-François Bernet :
Quand je suis arrivé dans le court métrage, je ne connaissais personne et personne ne me connaissait, ma société n'avait encore rien produit et j'avais pas un radis … Donc j'ai eu un réflexe un peu «Sup de Co» : regarder quel était le parcours d'un court métrage, son exposition, sa visibilité en festivals et sur les chaînes. J'ai fait un super document en couleurs et je me suis transformé en VRP du court métrage. Je suis allé voir des boîtes, des directions de communication, etc ... Je me suis ramassé à 100%, mais c'était instructif. J'ai réalisé à quel point le court métrage avait un déficit d'image. Mais on a quand même réussi à produire des films. En 2000, j'ai réuni sur le troisième court métrage 60 000 €. Je leur avais montré ce petit document que j'avais fait, et

Abordons maintenant la question centrale de ce débat : "Face à l'obligation faite aux producteurs de respecter le droit du travail dans le secteur du court métrage les aides à la création des régions peuvent-elles apporter un nouvel équilibre ?»

Je vais passer en revue un certain nombre de questions qui peuvent alimenter le débat tout à l'heure.

Ne court-on pas le risque de transformer ces aides régionales en opérations d'assistance ou de secourisme et de détourner ces aides de leur ambition première ? Quelles sont les ambitions réelles des Régions ? Y-a-t'il une typologie des politiques d'aides, mise à part le critère du financement, du volume financier ?

En 2004, on s'aperçoit que les aides au long métrage représentent financièrement, 55% des aides globales. Dans les médias elles sont mises en avant, n'est-ce pas un signe dont nous, défenseurs du court métrage, pouvons-nous inquiéter ? La professionnalisation, qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce que c'est asseoir l'existant ? Conforter ce qui existe aujourd'hui ? Ou créer de toutes pièces ce qui n'existe pas dans certaines Régions ?

On pourra parler également puisqu'on est aux Rencontres du moyen métrage de Brive, du soutien inter-régional. On sait déjà qu'il est difficile de faire un court métrage avec une seule aide régionale donc à fortiori pour un moyen métrage.

Faut-il faire évoluer les commissions ? Y-a-t'il autre chose à inventer que le scénario comme table de la loi, y-a-t'il d'autres critères de jugement envisageables ? On souhaite professionnaliser le court métrage mais est-ce que la place de secteur ne doit pas être hors marché, hors institution ? Quid de l'expérimentation par exemple ?

Avant d'aborder tout cela, je vais passer la parole à Valentine Roulet, puisque comme vous le savez le ministre Renaud Donnedieu de Vabres a fait une déclaration, au dernier festival de Clermont-Ferrand, dans laquelle il a annoncé un certain nombre de pistes de travail dans le but de trouver des financements pérennes pour le court métrage. Depuis, les professionnels du secteur se sont réunis sous l'égide du CNC. Valentine Roulet va donc faire un point là-dessus.

Valentine Roulet :
Bonjour. Je vais faire un point assez rapide de l'actualité. Depuis le mois de mars, les groupes de travail se réunissent régulièrement au CNC et travaillent avec un premier objectif : trouver un cadre économique, juridique et financier qui permette un meilleur financement du court métrage de manière générale et surtout une régularisation de l'emploi dans le court métrage. Nous avons listé un certain nombre de points tout en sachant que ni l'optique régionale ni aucun des autres points que je peux évoquer ne se suffiront à eux-mêmes. C'est l'accumulation de ces solutions qui permettra d'arriver à améliorer le financement du court. Je vais donc vous citer les pistes sur lesquelles sont en train de réfléchir les groupes de travail.

Les conditions de diffusion du court métrage à la télévision : nous sommes en train de réfléchir avec le cabinet du Ministère à ouvrir de nouvelles négociations avec les chaînes de télévision afin de revaloriser le montant moyen des aides et obtenir éventuellement la création de nouvelles cases.

On travaille avec les industries techniques sur le mécénat en faveur du court métrage qui s'appuierait sur la nouvelle loi sur le mécénat culturel et permettrait à ces entreprises d'investir dans le court métrage, en échange d'avantages fiscaux. D'ailleurs j'ai appris par la responsable de la communication du Festival de Brive que dans le cadre de cette nouvelle loi, trois entreprises locales ont apporté leur soutien au festival. C'est un bon signe. Malheureusement, nous n'avons pas pu avancer beaucoup sur ce groupe de travail mais je pense que des gens qui y participent pourront en parler un peu plus longuement.

On a, bien sûr, travaillé sur les aides du Centre, en espérant pouvoir réévaluer significativement le montant de ces aides. On a d'ores et déjà obtenu une réserve d'un million d'euros pour cette année et les négociations sont en cours pour éventuellement faire plus. On a proposé aussi une mesure qui permettrait aux producteurs de long métrage qui ont un compte automatique de la mobiliser sur du court-métrage avec une majoration de leur soutien. Parce que vous savez qu'il peut investir sur du court métrage, mais que cet investissement ne génère pas de soutien automatique qui réalimenterait le compte de l'entreprise. C'est un vrai frein à l'investissement des producteurs de long ou à des initiatives de co-production entre producteurs de longs et de courts métrages.
On essaye donc de travailler sur un encadrement de cette mesure éventuelle.

Ensuite, à la demande de plusieurs organisations, on travaille sur la mise en place d'exonérations fiscales et sociales pour les sociétés de production de court-métrage, un peu à l'image de ce qui se passe dans le secteur de la Recherche où il existe un fond pour l'innovation permettant aux entreprises de bénéficier d'avantages fiscaux.
C'est un dossier très long qui demande la collaboration de plusieurs Ministères.

Nous allons également confier à un avocat une étude sur le secteur du bénévolat, volontariat, de la pratique amateur, pour voir dans quelles conditions règlementaires, juridiques, ces pratiques pourraient s'appliquer à la production de court métrage. Avant la fin de l'année, on fera certainement un guide qui répertoriera tous les cas de figure existant dans la production et qui permettra de voir un petit peu plus clair sur ce qu'on peut faire et ne pas faire en matière d'emploi sur le court métrage.

Et je vais terminer par les Régions. Monsieur le Ministre a annoncé qu'il souhaitait que le soutien des Régions soit amélioré et que le soutien du CNC dans les conventions sur le volet création (volet qui finance le court métrage et le documentaire) soit augmenté. Nous sommes en ce moment en train de signer de nouvelles conventions avec les Régions, comportant des avenants financiers à celles qui ont été mises en

et le tirage de la copie en Tchécoslovaquie et ensuite nous sommes allés en Belgique pour faire le report optique. Tout ceci a permis de réduire les coûts de fabrication sur toutes ces phases, d'environ 25%, ce qui représente des économies substantielles. C'est regrettable pour les industries techniques françaises qui ne vont déjà pas très bien mais en même temps quand on a passé 1 an a réunir ces 35 000 € qui viennent de 4 sources de financement différentes (Région, Département, télé locale et COSIP), on a pas envie d'abandonner le film faute de financements suffisants. Si j'ai suffisamment d'argent je préfère prendre mon scooter et me rendre au laboratoire qui est à 1 heure de chez moi en cas de besoin. Mais si je n'ai pas assez d'argent, je prends Eurolines - ça coûte 110 euros A/R d'aller à Prague - on part à 18 heures on arrive à 8 heures du matin avec ses bobines sous le bras.

Alice Beckmann :
Cette année nous avons co-produit un film avec la Finlande. Nous nous sommes associés avec des jeunes gens qui ont fondé une petit association qui s'appelle NISSI MASSA et qui ont monté un concours à l'échelle européenne, avec un thème et une durée donnés. Ils ont créé cela il y a 3 ans. C'est donc le troisième film lauréat, mais les deux précédents n'avaient pas de financement pour mettre en production les films. Ils nous ont donc sollicités cette année. Or, il se trouve que c'est un Finlandais qui a gagné le concours et le film va être tourné en Finlande. Bon évidemment on ne va pas maîtriser beaucoup les choses à distance comme ça, mais en même temps ça se passe assez bien puisqu'on a expliqué la particularité de notre fonctionnement au producteur finlandais. Ils se sont tout à fait callés dans notre façon de faire, notamment sur les répartitions de recettes avec les auteurs, puisque nous partageons les recettes à 50/50 avec eux. Au début ils avaient un petit peu de mal à comprendre, ils pensaient qu'il valait mieux que l'auteur ait un peu moins, que les co-producteurs aient un peu plus …

Mais nous avions déjà, il y a à peu près 8 ans, lancé un concours «Europe, premières images», où nous avions de la même façon fait appel à des candidats de plusieurs pays, donc nous avions produit des films avec deux anglais, un allemand et un espagnol. Les relais entre les pays se faisaient grâce à des universités sous l'égide de la fondation France-Liberté. Ca c'était bien passé. On est arrivé au bout des films. Le résultat était intéressant, c'étaient vraiment des choses extrêmement singulières sur le plan artistique et nous avions obtenu un panel assez élargi de toutes les préoccupations de la jeunesse européenne.

Pierre-François Bernet :
J'ai l'exemple d'un court métrage qu'on a co-produit avec l'Italie. C'est une co-production dite «financière», c'est-à-dire qu'un pays donne de l'argent à l'autre pays dans lequel a lieu le tournage, mais il s'agissait d' une co-production hors la loi, comme beaucoup de courts métrages. Il y a des accords de co-production au CNC qui permettent d'avoir la qualification de film européen mais il faut un minimum de X% pour tel pays et un X% pour l'autre. Je ne sais pas si c'est une voie à explorer sur des formats courts. Sûrement sur des formats moyens, puisque les films sont plus

Teresa Garcia :
Je partage ma vie entre le Portugal et la France, même si je suis plus souvent au Portugal qu'en France. J'ai donc au départ une relation avec la France et avec des techniciens français que j'avais pu croiser sur des films qui se tournaient au Portugal. Auparavant j'avais fait un premier film de 30 minutes au Portugal avec des financements portugais. Ca avait été un peu difficile parce qu'il y avait peu de financements. Mais pour ce premier film, je n'avais que des techniciens et acteurs portugais. Pour ce deuxième film, j'avais vraiment envie d'avoir des techniciens et des comédiens français, des gens qui m'intéressaient, avec qui j'avais envie de travailler. Il me fallait donc rencontrer un producteur Français. Grâce à un ami j'ai rencontrée Céline. Je lui ai montré mon premier film, qui lui a plu et je lui ai présenté mon nouveau projet sur lequel elle a eu très envie de travailler.

Philippe Germain:
Il y a donc eu 2 producteurs, un producteur français et un producteur portugais. Ce n'est pas trop difficile pour toi d'avoir deux interlocuteurs ?

Teresa Garcia :
Non, c'est pas très compliqué. Les producteurs n'ont pas été très interventionnistes. On discute, ils apportent des idées mais je suis un peu loin de ces rapports d'intervention, et je n'ai vraiment pas eu à en souffrir.

Céline Maugis :
Une grande partie des rapports entre les deux producteurs réside dans des rapports administratifs, ou de négociation sur les devis. C'est vrai que la distance complique un petit peu les choses, il faut le dire, il y a des délais beaucoup plus longs, des discussions sur des contrats parce que par téléphone ou par mails c'est un peu plus compliqué. Mais les rapports qu'on a eu étaient corrects.

Philippe Germain :
Une question que je voudrais poser à tous les producteurs présents : Est-ce que vous avez déjà réfléchi, exploré la piste européenne ? Et est-ce qu'il y a des choses à faire avancer d'un point de vue politique, au niveau des institutions françaises ou européennes pour trouver des modalités permettant de produire et financer autrement le court métrage ?

Jean-Christophe Soulageon :
J'ai eu une expérience sur un film pour lequel on avait réuni 35 000 € de financement. Ca ne suffisait pas à fabriquer le film, puisqu'on voulait tourner en 35mm. De plus on voulait tourner avec une pellicule très sensible en Noir et Blanc. On a trouvé cette pellicule qu'en Allemagne, c'est de la ORWO 400 asa qui n'existe ni chez FUJI, ni chez KODAK en France. Ensuite on m'a indiqué le meilleur laboratoire pour faire développer cette pellicule, il se situait en Tchécoslovaquie. Nous avons donc fait le développement

place l'année dernière. La demande des Régions c'est que notre participation sur les fonds de création soit un peu alignée sur ce qu'on fait sur les autres secteurs de l'audiovisuel et du long métrage. On y n'est pas hostile, on est en train d'y réfléchir. Ça entrainera certainement des contraintes comme pour le long métrage et l'audiovisuel.

Vous savez que, pour le long métrage, on ne pourra prendre la mesure du 1 euro pour 2 euros que si les films ont l'agrément de production du Centre. Sur l'audiovisuel c'est l'autorisation préalable du Centre qui sera nécessaire, et pour le court métrage, les nouvelles interventions du Centre sur ce volet «création» seront très liées à l'emploi. Nous sommes en train de le mettre en place d'une manière expérimentale avec la Haute-Normandie, et nous souhaitons éventuellement l'étendre sur d'autres Régions l'année prochaine.

Richard Turcot :
Je vais vous parler beaucoup de théorie et peu de mise en pratique car nous sommes en train d'essayer de dessiner les modèles qu'on pourrait appliquer à ces nouveaux modes d'intervention, or les hypothèses sont vastes et nombreuses. De plus, je pense qu'entrer dans la technicité de la chose n'éclairerait pas beaucoup le débat.

J'aimerais tout d'abord vous rappeler un peu l'historique de nos aides régionales. Comme l'a très bien dit Antoine tout à l'heure, l'histoire de la Région Haute-Normandie en termes de cinéma débute au Havre avec ce premier centre d'aide régionale du cinéma qui a laissé derrière lui un bassin assez vivant au Havre mais déconnecté de la politique nationale. On peut alors considérer que la politique de cinéma renaît à Rouen il y a environ 10/12 ans puisqu'on est une des premières Régions à avoir signé les nouvelles conventions avec le CNC ... Parallèlement, elle renaît aussi de manière très forte au niveau de la formation, de l'éducation à l'image puisque c'est une Région où ont vu le jour les premières formations A3 Cinéma/audiovisuel, l'un des premiesr BTS audiovisuel préparatoire à la FEMIS et à Louis Lumière ainsi que le Conservatoire National de Rouen dont sont issus pas mal de comédiens connus, récemment Karine Viard ou Philippe Torreton. Le développement de la nouvelle politique cinématographique au début des années 90 s'est principalement traduit au travers de l'aide au court métrage. Le documentaire est l'autre composante forte de notre aide puisque, là aussi, on a un tissu assez fort de production audiovisuelle implanté en Région.

Aujourd'hui, notre particularité est d'être une grande banlieue parisienne avec des techniciens et des professionnels qui vivent en Région pour des raisons de cadre de vie, qui souhaitent avoir un bassin d'emploi en Région, et qui souhaitent aussi pouvoir travailler facilement à Paris. Ce préambule me permettra d'expliquer un peu plus tard pourquoi on a un souci particulièrement affirmé en terme d'emploi régional, ce qui n'est pas une composante valable pour toutes les Régions.

Au niveau du développement de la politique du court métrage, on a fait historiquement partie des Régions dont les interventions étaient les plus élevées au niveau national,

en termes de moyen d'intervention. On a jamais aidé beaucoup de courts métrages. Aujourd'hui on est à 5 ou 6 projets aidés par an. Il y 3 ans on aidait encore les projets à hauteur de 17/20 000 euros par projet. L'an dernier, on est passé à 23 000 euros par court métrage et cette année, avec les particularités que je vais vous présenter par la suite, on devrait atteindre 34 000 euros par projet, tout en soutenant un nombre égal de projets. La philosophie de l'ensemble de nos aides au cinéma et à l'audiovisuel est de rester dans des moyennes d'interventions les plus élevées possible et qui permettent aux projets de se réaliser dans le meilleur confort possible.

Nous sommes la deuxième Région en France à avoir signé l'an dernier les premières conventions triénales avec le CNC. Nous avons donc augmenté de façon importante notre fond d'aide régionale, tout en cherchant à maintenir un équilibre dans nos secteurs d'intervention. On a mis en place une politique d'aide au long métrage mais sans pénaliser, bien au contraire, la politique qu'on menait en faveur du court métrage.

En ce qui concerne les aides à l'emploi, l'idée nous est venue de flécher une enveloppe spécifique à la prise en compte de l'emploi culturel.

Cette enveloppe, bien entendu, doit être une enveloppe supplémentaire, qu'on doit pouvoir ajouter aux 23 000 euros qu'on alloue par projet. On ne toucherait évidemment pas à cette part de financement dédiée au volet artistique du film. Donc l'idée de favoriser une légère augmentation de cette part dédiée à l'artistique, soit de faire passer de 23 à 25 000 euros à compter de 2005, et d'avoir une part supplémentaire fléchée sur la prise en charge de l'emploi qui d'après les estimations faites avec le concours du CNC, pourrait s'élever à 9 000 euros.

Le mode d'intervention serait celui évoqué par Valentine, c'est à dire une prise en charge partielle des charges sociales. Mais on est aussi en train de réfléchir, parce que c'est une très grande préoccupation de notre Région, à un mécanisme qui incite les productions à avoir recours à des techniciens ou comédiens régionaux.

Pour vous donner une hypothèse, si on admettait de prendre en charge à 25% des charges sociales sur l'emploi des tournages, on pourrait imaginer être à 50 ou 60% de cette prise en charge pour les techniciens ou les comédiens régionaux. Nous le faisons déjà au niveau du long métrage, car il existe un vrai vivier de professionnels dans notre région. Il ne s'agit aucunement d'un mécanisme obligatoire, puisqu'on a absolument pas le droit par rapport aux règles communautaires d'obliger quiconque à prendre du personnel dans une zone délimitée, sur notre région en l'occurrence. Avec le CNC, nous nous sommes donnés pour objectif d'avoir des modélisations de ce système vers la mi-juillet.

Ce modèle pour les techniciens régionaux va s'appliquer aux professionnels confirmés, donc la question des nouveaux entrants dans la profession se pose. Nous sommes donc en train de travailler avec la commission régionale pour l'emploi des professions du spectacle, la COREPS, qui existe, je crois, dans quasiment toutes les Régions, aux côtés de l'AFDAS, afin de déterminer quel peut-être le système de validation des

considères que ce sont des pistes qu'il faudra explorer, sachant qu'on entend souvent dire que le cinéma français est très frileux sur ce point ?

Céline Maugis :
Au départ, la rencontre avec Teresa n'était pas liée à une volonté de produire «autrement». C'était avant tout une rencontre sur un projet. Il se trouve que Teresa avait développé ce projet avec une société de production portugaise. Le projet me séduisait beaucoup mais c'était un film de 45 minutes, donc un moyen métrage, donc un film difficile à financer. Teresa avait envie de collaborer, avec une équipe et des techniciens que je connaissais, une équipe partiellement française, donc ça n'a pas été un montage artificiel de co-production. C'était une évidence, pour ce projet, il y avait une place pour un partenaire français. Après pour le reste, c'est plus compliqué parce que j'étais dans une position de producteur minoritaire, donc plus loin du projet que le producteur portugais. Au niveau des recherches de financements, le système français a plein d'avantages mais il est assez assez peu ouvert à ce genre d'expériences.

Philippe Germain:
Quels sont les cloisonnements du système français ?

Céline Maugis :
Ce sont des cloisonnements un peu inconscients qui ont aussi leur justification. Les diffuseurs français on plutôt tendance à privilégier des jeunes auteurs français qu'ils connaissent. Il y a tellement de projets qui cherchent à se faire qu'ils vont avoir tendance à suivre un réalisateur qu'ils connaissent déjà et qui est sur place, ce qui assez logique. Et il y a aussi une certaine résistance au niveau de la langue. Même si la question des quotas en court métrage n'est pas appliquée, il y a quand même cet obstacle, qui joue inconsciemment.

Philippe Germain :
Dans les rapports avec les institutions, y t-il eu des demandes spécifiques en direction de la co-production ? Et comment les différentes administrations collaborent-elles entre elles ?

Céline Maugis :
Il y a des pesanteurs administratives, parce que tout ce qui concerne la co-production est régi par des accords très précis : il doit y avoir une collaboration artistique avec tant de comédiens français, tant de techniciens français. C'est assez pénible, mais sur ce projet ça s'y prêtait bien, donc on en a pas trop souffert. Tout prenait sa place naturellement. Personnellement, je regrette qu'on ait pas eu plus de partenaires français sur ce projet, parce qu'au niveau des financements ça n'a pas été très suivi. On va continuer à travailler dans ce sens et je pense que sur le prochain projet de Teresa, les choses avanceront.

Philippe Germain :
Je vais me tourner vers Alice Beckman, du GREC (Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques). Par rapport aux 30 ans d'expérience de production atypique du GREC que vous inspire l'expression «produire autrement» ?

Alice Beckmann :
Pour nous, «produire autrement», c'est le socle même de notre association. Le GREC a été créé en 1969 par Pierre Braunberger, et la volonté était de produire différemment, de proposer un autre guichet que celui du CNC et d'aider des premiers films en impliquant le réalisateur dans le processus de production. Nous délivrons des subventions, via des collèges de lecture, donc nous n'avons pas évacué le scénario. Ces 3 collèges examinent à peu près 300 ou 400 dossiers par an et on retient à peu près 20 films dans l'année. Nous produisons autrement dans le sens où nous impliquons beaucoup l'auteur dans sa gestion financière et totalement dans sa gestion artistique. Cela nous nous permet d'être assez fluide. On ne pourrait jamais faire le nombre de films qu'on entreprend chaque année (entre 18 et 24) si on avait une approche traditionnelle.

Philippe Germain:
Pourquoi ce choix de laisser l'auteur s'accaparer les moyens de production ? Est-ce par rapport à l'envie de faire plus de films ou est-ce aussi une volonté d'autonomisation ou de responsabilisation des auteurs par rapport à la production ?

Alice Beckmann :
Oui c'est essentiellement ça. Nous disons toujours que nous nous situons entre "école et la production, et comme ce sont des premiers films, on essaye de leur donner le plus de responsabilité possible, de faire de la pédagogie en amont. Il y une chose aussi : la subvention est de 15 000 euros, et tous les dépassements sont à la charge du réalisateur, donc cela implique que le réalisateur doit connaître son devis à peu près par cœur de façon à être totalement responsable jusqu'au bout. S'il perd de vue qu'en prenant 3 ou 4 boîtes de pellicule de plus, cela va impliquer des dépenses supplémentaires, non seulement en pellicule mais en laboratoire, il sera obligé de rajouter de l'argent de sa poche. Il est stipulé dans son contrat qu'il est responsable de ses dépassements. Il est donc évident qu'il a tout intérêt à maîtriser la fabrication du film. En faisant un devis il acquiert aussi une vision générale de la chaîne de fabrication d'un film.

Philippe Germain :
Je me tourne vers Céline Maugis et vers Teresa Garcia. Vous avez exploré des voies qui ne sont pas encore très communes, puisque vous avez eu recours à la co-production avec un autre pays. Est-ce que pour toi, Céline, en tant que productrice, tu

acquis pour des professionnels qui se formeraient sur le tas, c'est-à-dire de tournage en tournage. Nous sommes donc en train de réfléchir à un système de formation, en lien aussi avec le service de formation professionnelle de la Région, qui s'approcherait peut-être du système de l'apprentissage. Un nouvel entrant aurait un carnet d'apprentissage dans lequel il validerait ses acquis de tournage en tournage.

Mais se pose alors la question du contrôle. Il va falloir délimiter très clairement le rôle de L'Etat et le rôle de la Région dans le contrôle de ces fonds alloués à la prise en charge de l'emploi.

Aujourd'hui, il n'est pas dans la logique d'une aide régionale de se substituer au contrôle de l'Etat. Et là je ne parle pas uniquement du CNC mais aussi de la Direction du travail ... ce n'est pas notre job et ce n'est pas notre vocation.

Les Régions sont sensiblement toutes d'accord pour faire leur part dans ce nouveau chantier, sans sacrifier les moyennes d'intervention qui sont aujourd'hui allouées dans chaque Région, et en gardant leur juste place aux côtés de l'Etat, des chaînes de télévision, et de l'ensemble des acteurs qui constituent aujourd'hui le secteur du court métrage. Cet effort me semble assez unitaire au niveau des Régions, mais il ne pourra se faire qu'aux côtés des autres partenaires.

Antoine Lopez :
Je me tourne maintenant vers Catherine Rolland. Y-a-t'il en Région Limousin un souci important de développer un tissu professionnel régional ?

Partagez vous la même optique et ambition politique ?

Quel est votre point de vue par rapport à ces contraintes de droit du travail qui sont, quand on est légaliste, évidemment tout à fait normales, mais qui risquent peut-être aussi de pénaliser l'aide à la création ? On sait qu'il est déjà difficile de trouver de l'argent pour la simple fabrication des films et il va falloir trouver encore plus d'argent pour payer tout le monde.

Catherine Rolland :
Comme les autres Régions nous participons à l'effort en ayant pris une première décision : l'augmentation des plafonds, tenant compte de la durée des films. On est passé d'un plafond de 17 000 euros à 20 000 euros, pour un film de moins de 30 minutes et de 25 000 euros au lieu de 20 000 pour les moyens métrages. En revanche l'enveloppe globale est restée équivalente à celle de 2004. Cette prise de décision est assortie d'une précaution : on ne peut prendre une décision de principe sur un soutien de film qu'à condition de ne pas être le seul financeur. Aujourd'hui un film ne peut plus se faire avec notre seule aide alors qu'il y a encore 6 ou 7 ans c'était encore de possible.

On est dans une année charnière. Je pense que l'augmentation de nos plafonds va progresser régulièrement, mais c'est vrai que c'est une Région qui fait un énorme effort

imposition 16/12/05 9:41 Page 19

pour le cinéma. En quelques années, les budgets sont passés de 700 000 Francs à 1,3 millions d'euros, entre 97 et 2004, on peut difficilement en faire beaucoup plus.

En matière d'emplois, je crois qu'on est pas du tout dans la situation de la Normandie. La création de notre fonds est très récente. Elle date de 1997. Il y a effectivement une classe A3 à Brive qui existe depuis plusieurs années mais tous ceux qui passaient par cette formation allaient travailler ailleurs puisqu'il n'y avait pas de politique de cinéma qui s'était dessinée. Aujourd'hui ça va un peu mieux. Par contre il existe un vivier important de comédiens et cela depuis longtemps, mais il a fallu travailler sur le lien entre le théâtre et le cinéma. Le vivier de professionnels cinéma est en construction. Mes collègues de la Commission Régionale du film y travaillent. On va enfin mettre en place une formation pour les régisseurs à la rentrée.

En tout cas, je suis tout à fait attentive aux réflexions qui sont menées par certaines régions sur l'emploi, mais on est nettement moins avancés sur cette question. Il est vrai que la fragilité économique dans laquelle se trouve un certain nombre de projets que nous soutenons depuis 1 ou 2 ans, ne nous aide pas à aller de l'avant de façon extrêmement forte sur ces questions de l'emploi. Donc on essaye de dialoguer avec chaque producteur, de voir dans quelles difficultés il se trouve. On donne parfois des aides à la postproduction pour permettre aux films de se terminer. Nous sommes encore dans une logique du coup par coup mais j'espère qu'en 2006 on arrivera à penser les choses de manière plus politique et stratégique.

Antoine Lopez :
Je me tourne vers Florence Auffret productrice et vers Pierre Lacan, réalisateur pour avoir vos réactions concernant les aides incitatives en faveur des techniciens locaux, dont a parlé Richard.

Si l'on sait qu'il était déjà difficile de faire un film avec une seule aide, qu'elle provienne du CNC ou d'une Région, si on ajoute aujourd'hui le respect absolu du droit du travail est-ce que vous producteurs, allez vous engager sur autant de films? Allons-nous vers une baisse de la production en France ?

Florence Auffret :
Ce qui se profile en Haute-Normandie est évidemment intéressant. J'ai juste une remarque là-dessus : cette aide que vous êtes en train de mettre en place, est extrêmement intéressante mais elle a un peu d'avance sur le travail qu'on est en train d'effectuer actuellement puisque la prise en charge à 50 ou 60 % des charges sociales sur un court, implique quand même que le producteur ait déjà trouvé les financements pour payer les salaires. On ne peut pas financer des charges sociales s'il n'y a pas eu de salaires payés, or aujourd'hui, nous n'avons pas encore trouvé le moyen de financer les salaires de toute une équipe de court métrage, dans le respect du droit du travail.

Evidemment il va devenir très compliqué de faire des films uniquement avec une aide régionale ou avec une aide régionale et un diffuseur par exemple, ce qui était parfois

appelé Sébastien, qui était au courant du rendez-vous, et qui m'avait donné un très bon conseil d'ailleurs avant d'y aller : «Surtout, ne dis pas de somme». Sébastien n'y croyait pas ! Et je lui ai dit «Alors tu veux bien me produire ?» et il m'a répondu «D'accord». (il rit)

Philippe Germain :
Justement Sébastien, cette expérience a-t-elle modifié ton regard sur ta pratique professionnelle ? Est-ce que maintenant tu pourrais plus facilement, ou est-ce que tu le fais déjà souvent ?

Sébastien de Fonséca :
Dans l'absolu, non. Enfin à mon avis, cette expérience là, il n' y en aura pas 10 comme ça par an. Par contre il y a une aide qui est absolument fondamentale pour nous depuis 5 ans, c'est l'Aide au programme d'entreprise du CNC. Moi ça fait 3 ans de suite que je l'obtiens. La première année j'ai produit un film d'animation sans scénario et l'année dernière un essai sur la politique sans aucun scénario. Ce film se construit au jour le jour, ça fait un an qu'on est en tournage, on en a encore pour 3 mois. Je découvre le film en même temps que le réalisateur le tourne et ça me va très bien. Sans cette aide, je ne vois pas comment on aurait pu tourner sans scénario. Il faut quand même toujours présenter quelque chose. Pour *Song*, Antoine a écrit par la suite un synopsis de 16 pages pour que je puisse le déposer au COSIP que nous avons obtenu. Mais c'est quand même très compliqué de travailler sans scénario. Là c'est possible aussi, parce qu'Antoine a un réel talent d'écriture. C'est quelqu'un qui travaille énormément. Apparemment, sur le tournage, il écrivait tous les jours. Sur les autres projets que je fais sans scénario, c'est long et difficile aussi parce que c'est beaucoup de travail de construire quelque chose quand on ne sait pas exactement où on va. Le scénario ne sert pas à rien. C'est un outil. Mais une fois que le film est tourné il faut le jeter à la poubelle.

Philippe Germain :
Et est-ce que la souplesse des moyens de tournage, avec l'arrivée du support numérique, va orienter ou pas votre politique de production ?

Sébastien de Fonséca :
Song n'aurait pas pu se faire sans ces moyens de tournage légers : on a une caméra Panasonic au bureau, on a acheté un pied et on a loué du matériel lumière, mais très peu, il fallait que ce soit léger pour passer la douane. Par contre il y avait 30 kilos de matériel son. Si on avait dû tourner en pellicule, je pense qu'il aurait fallu reporter le tournage, faire une préparation plus longue, louer le matériel sur place et trouver une équipe sur place. Donc c'est cette légèreté matérielle qui rendait l'aventure possible. Sinon est-ce que le numérique va changer notre manière de faire des films ? Je n'en sais rien, on verra bien.

merveilleux». Mon lien à moi, producteur, avec le film était beaucoup plus à distance que sur n'importe quel autre projet. On avait fait ensemble un autre moyen métrage, un mois avant qui s'appelle *Déluge*, un film de 49 minutes, financé avec le CNC, une chaîne de télé, une Région, et tourné avec une grosse équipe. Un film complètement différent à tous les niveaux. Mais ce qui change vraiment entre les deux expériences, c'est que sur *Déluge* on a eu une relation assez proche en ce qui concerne le travail de création, et que sur *Song* j'étais très éloigné.

Philippe Germain, au réalisateur :
Ce rapport un peu atypique avec la production, est-ce un choix de ta part ? Dans ta démarche artistique, y a t-il des schémas traditionnels de production dans lesquels tu ne te retrouves pas ? Pourquoi avoir adopté cette démarche de distance avec la production tout en décidant d'en avoir une derrière toi, alors que ça aurait peut-être très bien pu se faire en auto-production ?

Antoine Barraud :
Le «autrement» pour moi, c'était pas tellement par rapport à produire, parce que j'avais pas vraiment à me plaindre de ce côté-là : j'avais fait 2 films, les 2 avaient eu le CNC, les 2 avaient eu une chaîne. Donc le «autrement» ne venait pas de là. Je suis scénariste, et autant j'adore être scénariste, autant c'est un défaut parfois pour être réalisateur. Quand on a passé beaucoup de temps à écrire quelque chose, on a envie de le tourner comme ça et moi je me rendais compte que quand je tournais, si j'avais écrit que la porte était à gauche, ça m'embêtait qu'elle soit à droite. Et ça m'embêtait que ça m'embête, en fait. J'avais envie de me faire violence là-dessus. Donc pour moi, «autrement» c'était avant tout un film sans scénario.

Or il se trouve que tourner sans scénario signifie aussi produire autrement. Il y avait une réflexion pas rapport à «faire» et à «réaliser» dans l'immédiateté. Donc après, dans la mesure où je me suis dit qu'il y avait pas de scénario, je savais bien que je ne pouvais pas aller demander le CNC. J'avais des économies et je me suis dit que j'allais partir avec cet argent là, en comptant sur le fait que Lu Yi-Ching, que j'admirais tellement dans les films de Tsai Ming-liang, m'avait dit oui, de façon impulsive et absolue, parce que c'est une personne complètement absolue.

Donc je ne pouvais pas décaler, reporter ou imaginer ne pas le faire. Je me suis dit «je pars, on verra bien et puis j'emmène deux copains : ils feront l'image et le son, ce sera pourri ou pas mais en tout cas je pars». Et c'est vrai que juste avant de partir je me suis dit «pourquoi pas tenter un truc ?».

J'ai pris mon téléphone et j'ai appelé Christophe Taudière.

On avait fait un film ensemble, mon premier film, alors je lui ait dit «Voilà, j'ai un truc que j'ai envie de faire, c'est oui ou c'est merde, mais j'aimerais bien 5 minutes pour pouvoir t'en parler». Il m'a reçu, j'étais complètement tétanisé, et j'ai raconté (il rit). Et il m'a dit «D'accord». Je suis sorti de là, j'étais au bord de l'évanouissement (il rit). J'ai

le cas, puisqu'on sait tous que faire des films en Région génère aussi des surcoûts par rapport à un tournage à Paris. Donc, évidemment, que seule l'accumulation des solutions permettra de continuer à faire le même nombre de films. Sinon effectivement on se retrouvera avec une baisse sensible du nombre de films produits. Le seul travail des Régions ne peut suffire.

Pierre Lacan :
Je suis très content d'entendre les Régions parler de revalorisation des aides et de nouvelles aides à l'emploi. Au sein de la SRF nous pensons que l'inter-regionnalité est aussi une piste très importante. En tant que représentants des Régions, dans vos critères d'attribution des aides, il est souvent obligatoire de tourner la totalité du film dans la Région, or si on doit cumuler des aides et en particulier des aides régionales, c'est quelque chose qu'il faudrait faire évoluer.

D'autre part, est-ce qu'on ne se dirige pas de manière pragmatique, et insidieuse, vers un préalable à toute demande d'aide régionale qui serait l'obtention de l'aide du CNC, comme garantie de la faisabilité du film ?

Parce que si on obtient une aide régionale et que finalement on ne peut pas faire le film (ce qui arrivera fatalement si le film n'obtient pas au moins deux autres aides encadrées), c'est une aide qui est perdue pour tout le monde. Le film ne se fait pas et l'argent ne va nulle part. Qu'en pensez-vous ?

Valentine Roulet :
Je voulais juste faire remarquer que sur la vingtaine de Régions qui interviennent, il n'y en a que 8 qui demandent un tournage intégral. Cependant il existe différents cas de figures. Parfois c'est le réalisateur qui doit être de la Région, parfois le producteur, parfois un minimum de techniciens, ou parfois c'est le tournage qui doit s'effectuer dans la Région. C'est assez varié, mais elles ont beaucoup évolué sur cette question et je pense que la collaboration interrégionale est une vraie piste à examiner.

Catherine Rolland :
A ce sujet, il est vrai qu'entre Clermont 2005 et Cannes 2005, y a eu une quasi-révolution, puisqu'à Clermont pratiquement tout le monde revendiquait le tournage intégral en Région, et j'ai senti à Cannes un réel esprit d'ouverture. En tout cas, il ne faut jamais oublier que derrière l'implication des collectivités territoriales il y a des élus régionaux qui attendent des tournages de films un certain nombre de choses. Parfois ce n'est pas clairement exprimé mais il est évident qu'il ne s'agit pas simplement d'aider à la création sur un plan national. Les responsables régionaux doivent aider leurs élus à évoluer sur ces questions mais c'est complexe. Le choix d'une région doit également avoir un véritable sens artistique. Ça ne doit pas devenir un guichet avec l'opportunité d'obtenir telle ou telle somme.

En tout cas il est évident pour moi qu'un certain nombre de films vont être abandonnés parce qu'il n'auront pas trouvé les moyens suffisants. Certains producteurs décident de

ne pas signer les conventions alors qu'ils ont obtenu un soutien régional. Le fait qu'ils aillent vers plusieurs guichets à la fois, n'est pas quelque chose qui nous vexe. Il est légitime qu'ils aillent là où ils bénéficient de plus d'argent et de potentiel artistique pour faire le film, mais tout cela doit se dire, se faire dans la transparence. Je crois que c'est ça l'important.

Pierre Lacan :
Serez-vous contraints de soumettre à un moment donné, le dépôt des dossiers chez vous à une préalable obtention d'une aide du CNC ?

Catherine Rolland :
Écoutez, ça serait déjà fait si ça avait dû être le cas puisque quand on a exposé les problèmes du court métrage aux élus en mars 2005, ça a amené à la décision d'augmenter les plafonds avec la précaution qu'on ne soit pas les seuls financeurs. Notre Région est souvent le premier financeur sur un film, donc on ne peut pas être dans la prise de risque maximale mais il n'est pas obligatoire d'obtenir le CNC.

Par contre il est certain qu'on fera les bilans dans 2 ans, pour voir quels sont les films qui auront pu se faire en payant le plus de gens possible. Nous avons prévenu nos élus que nous rentrions dans une période de turbulence de 1 à 3 ans. 0n va tenter de ne pas être incohérent mais de ne pas non plus prendre de décision trop rapide qui mette un secteur carrément en danger en disant "le bilan est complètement négatif, on arrête".

Antoine Lopez :
Il est vrai qu'il est important d'observer ce qui se cache derrière le fonctionnement de certaines Régions. On a pu le voir de manière concrète en Auvergne où le Conseil Général du Puy-de-Dôme avait une petite aide de 30 000 euros dédiée au court métrage. Ils ont décidé d'arrêter parce que soit disant en terme d'image, ça ne leur apportait rien. Et dans le même temps où ils suppriment ces 30 000 euros misérables, ils en filent 150 000 à Jacques Perrin pour faire "Les choristes", dont le bouclage financier était déjà fait. Le film n'avait pas besoin de cet argent. Tout ça parce que les élections étaient très proches et que se mettre en photo avec Jugnot, c'est payant. Et ils continueront puisqu'ils ont été élus.

Nous, créateurs, avons intérêt à nous méfier beaucoup de ces arrières-pensées et les pousser à prendre en compte le cinéma, à dégager une véritable politique culturelle et non pas une politique de communication. S'ils veulent donner 150 000 euros à Perrin qui n'en a pas besoin, c'est leur problème, mais que dans le même temps ils ne suppriment pas le reste ... et qu'ils donnent au moins autant pour la création.

On constate aussi que ce qu'on demande au cinéma, on ne le demande pas au théâtre par exemple ... jamais on ne vous demandera un retour d'image sur le théâtre ... On va subventionner des troupes de théâtre et puis on ne va pas se poser la question : est-ce qu'il y a un retour d'image pour la collectivité, est-ce que ça va nous servir à

Philippe Germain :
En France, nous avons connaissance des schémas traditionnels qui permettent de produire des courts métrages. On partage l'idée préconçue qu'il faut d'abord écrire un scénario, qu'il faut avoir des aides … Et pourtant on se rend compte, avec les expériences que vont nous présenter les uns et les autres, qu'il existe d'autres manières plus singulières de faire des films.

A travers cette table ronde, nous allons également essayer de dégager un certain nombre de pistes de réflexion pour l'avenir puisque, en ce moment, le court métrage traverse, une nouvelle fois, une forme de crise. Désormais les films vont être systématiquement soumis à l'obligation de rémunérer les participants : techniciens, comédiens, réalisateurs.

Nous allons découvrir, à travers vos différentes expériences en tant que professionnels, la manière dont vous envisagez, dans ce nouveau contexte, le développement de vos sociétés, de vos films, en ne répondant pas à des schémas classiques de financement.

Je me tourne d'abord vers le duo producteur-réalisateur que forment Antoine Barraud et Sébastien de Fonséca pour que vous nous parliez de votre expérience. Tout à l'heure j'évoquais la question du sacro-saint scénario et des commissions. Vous avez fait un film, *Song* ,qui n'a pas du tout répondu à cette problématique-là, et j'aimerais bien que vous nous parliez de ce projet.

Sébastien de Fonséca :
Antoine est venu me voir à peu près 3 semaines avant le tournage du film, avec un pré-achat qu'il était lui-même allé négocier avec une chaîne de télévision, ce qui n'est déjà pas banal, et qu'il était allé défendre sans scénario. Il donc est allé voir Christophe Taudière à France 2, et lui a raconté son film, tout en lui disant qu'il n'y aurait jamais de scénario et que le film se ferait au fur et à mesure à Taïpeï, à Tokyo et à Kyoto. Il lui a dit que ce serait un tournage assez long, avec très peu d'intervenants, c'est à dire peu de techniciens, des comédiens recrutés sur place au jour le jour, lui-même, en tant que comédien principal, et Lu Yi-Ching comédienne de Tsaï Ming-Liang.

Christophe Taudière a dit oui, (il rit) ce qui est quand même assez curieux. C'est formidable que quelqu'un ait le courage de faire ça sur une chaîne de télé ! Derrière cela, la production est tout à fait classique, ce n'est donc pas un film qui est totalement produit autrement. On est allé chercher le COSIP, puisqu'on avait un pré-achat pour un film de 50 minutes, et on l'a obtenu. On a organisé le tournage, très, très rapidement ainsi que le départ des 4 personnes, les voyages et toute la logistique sur place.

Mais, là où il s'agit vraiment d'une production très, très différente de ce qui se passe d'habitude, c'est en ce qui concerne le lien qu'on a eu sur ce projet : je savais à peu près de quoi ça parlait et on s'est écrit des mails à peu près tous les jours pour dire «L'Hôtel à Tokyo est nul, on s'en va ailleurs, ça va coûter beaucoup plus cher mais tant pis» ; ou encore «On a réussi à tourner tant d'heures hier, c'était magnifique, c'était

Table ronde 3 : Produire autrement ?

Depuis plusieurs années le court et le moyen métrage bénéficient de sources de financements clairement identifiées et encadrées. La façon de produire, de financer un court métrage passe le plus souvent par les guichets traditionnels (CNC, Régions, chaînes de télévision…).
Cette table ronde propose une réflexion sur la façon de produire différemment en s'adaptant aux projets, à partir d'expériences de producteurs et de réalisateurs : fictions ou documentaires tournés sans scénario, films à très petits budgets, projets faisant appel au mécénat d'entreprises, co-productions avec l'étranger. Ces exemples, ces expériences sont-elles reproductibles ? Quelles en sont les conséquences sur le processus créatif ? Dans quelle mesure la collaboration réalisateur-producteur devient-elle différente ?

Intervenants

Antoine Barraud, réalisateur de *Song* et de *Déluge*, produit par Château-Rouge Production
Alice Beckman, productrice du Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques
Pierre-François Bernet, producteur (Butterfly Productions),
Sébastien de Fonséca, producteur (Château-Rouge Production)
Teresa Garcia, réalisatrice de *La Maison oubliée*, produit par La Vie est belle Films associés
Céline Maugis, productrice (La Vie est belle Films associés),
Valentine Roulet, Chef du service de la création - Direction de la création, des territoires et des publics - CNC.
Jean-Christophe Soulageon, producteur (Les Films sauvages).

Animateur

Cette discussion sera animée par **Philippe Germain**, délégué général Agence du court métrage.

quelque chose ? Non, il y a certains arts qui sont rentrés dans les mœurs, qui se sont, «embourgeoisés», parce que ce sont des arts très anciens mais le cinéma n'a que 100 ans, et ils ont une vision du cinéma qui est purement télévisuelle.

Dans le public :
En ce qui concerne le retour d'image, vous avez tout à fait raison de dire qu'ils n'attendent pas la même chose du théâtre et du cinéma, mais c'est surtout parce que les aides qui sont données au théâtre sont beaucoup plus justifiables aux yeux de la population. C'est de l'emploi régional, c'est aider des compagnies, or aider le cinéma c'est aider le cinéma qui vient d'ailleurs.

Richard Turcot :
Le théâtre aussi se justifie par sa diffusion. Les pièces sont montrées dans des salles régionales où du public régional vient. Il y a une restitution en direction du public de la région, il y a des circuits.

Nous sommes justement en train de réfléchir avec le CNC à mettre en place une vraie politique d'accompagnement des films soutenus : accompagnement des longs métrages soutenus pour leur sortie en salle, édition annuelle d'un programme de court métrage qui circulerait dans les salles de cinéma de la Haute et la Basse-Normandie, avec pour distributeur l'Agence du court métrage, une politique d'animation culturelle autour des films avec la venue de réalisateurs, de comédiens. Nous devons dynamiser la diffusion des films que nous soutenons, c'est un pendant absolument obligatoire aujourd'hui pour consolider nos politiques d'aide.

En ce qui concerne les critères de localisation des tournages, c'est vrai qu'ils ont tendance à évoluer.

Nous, nous obligeons un producteur ou un réalisateur extérieur à la Région à tourner 100% du court sur notre territoire mais nous donnons la possibilité à un producteur ou un réalisateur de notre Région d'aller tourner intégralement son projet ailleurs, donc c'est déjà une première entrée pour pouvoir coupler deux aides régionales.

On va vers un assouplissement des modalités, peut-être en direction du moyen métrage, mais il faudrait fixer une durée de manière arbitraire, or chaque projet à sa singularité. Donc nous cherchons une grille d'analyse du projet qui nous permette de dire : à tel niveau d'implication du tournage sur la Région, on considère que la déterritorialisation est possible et qu'en tout cas une autre aide régionale peut venir se greffer à la nôtre. Il ne faut pas oublier que ces critères formels servent aussi à justifier une chose : l'argent du fond d'aide régionale est l'argent des impôts des contribuables régionaux. On s'en sort aussi parce qu'on a vraiment l'accompagnement du CNC. Au bout d'un moment, on peut dire qu'il ne s'agit pas que d'une politique régionale, mais également d'une politique faite à l'aide du compte de soutien national et de l'argent de l'épargne forcée de la profession ... On jongle donc avec ça plus ou moins habilement.

Florence Auffret :
Moi j'ai l'impression que ce que tu décris là est une situation idéale vers laquelle on essaye de tendre mais en réalité je constate, pour les avoir consultées encore très récemment, qu'un grand nombre de Régions s'ouvrent difficilement à l'interrégionalité ou alors avec des contraintes telles qu'elle est difficilement praticable. Effectivement je trouve que c'est une très bonne chose d'arriver à favoriser des coproductions exemple entre un producteur régional et un producteur parisien par exemple. Mais il y a des Régions où ça ne s'y prête pas. Il y a quand même un certain nombre de Régions ou il y a très peu de pratique de cinéma. Donc j'ai quand même le sentiment que pour l'instant on est dans des vœux pieux mais en réalité quand on essaye encore de réunir deux Régions même si le scénario s'y prête c'est difficile ... je trouve encourageant tout ce que vous me dîtes mais je suis un peu sceptique parce que je ne sens pas encore une mise en oeuvre réelle.

Richard Turcot :
On ne pourra pas éviter dans toute cette histoire ces 2 ou 3 années de flottement et de remise à niveau. Je sais que c'est extrêmement pénalisant pour la production... Certaines Régions avanceront plus vite que d'autres. Catherine est relativement privilégiée mais on connaît d'autres situations régionales où les chargés de missions audiovisuelles des régions ont des marges de manœuvre qui sont plus réduites. Tout dépend aussi des possibilités réelles qu'a un chargé de mission pour faire bouger les choses à l'intérieur d'une collectivité territoriale ...

Valentine Roulet :
Dans les dernières réunions que nous avons eu avec les Régions, nous avons l'impression qu'il y a des choses assez positives qui sont en train d'être élaborées actuellement et notamment sur les coproductions régionales. Il faudra avant tout qu'elle aient des raisons d'être sur le plan artistique et ensuite que les Régions apprennent à travailler ensemble. Certaines Régions pensent aussi à développer des aides à la post-production comme en Ile de France.

Catherine Rolland :
Quand on a mis en place l'aide au moyen métrage, c'était aussi l'opportunité de la création de ce festival qu'on voulait soutenir et une façon de dire que certains films méritaient plus de financement que d'autres. Par contre, quand on a ouvert le fonds sur le long métrage, très récemment, on a tout de suite fait acter le partage entre Régions. Un long métrage, sauf exception, n'a pas une unité de lieu, en terme artistique c'est une évidence. Donc on s'appuie sur cette expérience du partage des tournages de longs pour faire acter le partage sur des moyens métrages, que l'on souhaite puisqu'on sait que les financements de la Région, même s'il font partie d'un énorme effort, sont insuffisants, pour mettre en place des façons nouvelles de travailler ... c'est extrêmement récent, c'est normal que vous n'ayez pas encore les fruits de ces choses là.

Dans *Le Pornographe*, il y a plus d'acteurs professionnels. Je n'ai pas d'avis tranché comme Bresson qui dit «ah, l'acteur c'est l'horreur, vive le modèle».

Mais la particularité dans *Tiresia* c'était de trouver comment représenter un transsexuel. Soit j'en prenais un vrai, soit je prenais un homme et une femme pour respecter cette équité que je crois réelle et là je ne me sentais pas de le faire avec un vrai comédien. Mais là ou ça fait peur c'est que le scénario a beaucoup circulé chez les agents et que je n'ai jamais eu autant d'acteurs qui voulaient tourner avec moi. Mais pour des mauvaises raisons, des raisons spectaculaires. Toutes les actrices voulaient qu'on leur mette un faux pénis. Elles trouvaient ça fantastique. Et moi je ne voulais absolument pas aller dans ce sens de la performance.

Mais je ne suis pas dogmatique, je n'ai pas d'avis tranché sur la question professionnels, non professionnels. Ça vient au hasard des rencontres, il y a parfois des évidences, avec les uns ou les autres.

JN :
En tout cas moi, je fais tout pour ne pas prendre des acteurs.

Mais parfois on manque de temps pour travailler avec des non professionnels, notamment quand il y a beaucoup de texte à apprendre.

Pour *La Chatte à deux têtes*, si j'avais eu le temps, j'aurais choisi une vraie caissière de cinéma porno, abîmée par la vie, avec des rides. J'aime les défauts, les voix particulières. Parfois simplement à la voix, je sais que je ne veux pas de quelqu'un.

C'est ça qui m'intéresse, c'est quand les drames se voient sur les visages.

On s'arrête ?

BB :
On s'arrête.

JN :
On parlait tout à l'heure des moments où on ne sait pas comment on va tourner une scène et on se refuse à l'écrire tant qu'on a pas trouvé.

Quand j'ai une bonne idée je ne sais pas vous, Bertrand, mais après je m'allonge dix minutes.

BB :
Moi je m'allonge deux jours.

JN :
Oui remarquez, après avoir terminé ma note d'intention, je me suis allongé deux jours.

BB :
Quand on a la sensation que la scène appartient à ce film là, à ce moment là, qu'elle trouve son caractère unique, non pas que l'idée soit fantastique mais qu'elle a sa place dans le film, c'est extrêmement jouissif, parce que ça n'arrive pas vingt fois par jour tout de même.

JN :
Avant d'écrire ce nouveau scénario : *Avant que j'oublie*, j'avais dans la tête un Malevitch. Je ne sais pas pourquoi. Avant j'avais un Malevitch quand j'étais jeune mais on me l'a volé ; donc je commencerai le film par ça. C'est l'abstraction. C'est un point, c'est le vide, c'est la vie. La caméra traversera le Malevitch, avancera, puis reculera. Ensuite Générique. Et le film.

La nuit j'ai mon crayon, je me lève et tout d'un coup je me dis «mais ça ce serait bien après telle scène», alors je cours sur mes cahiers et oui, il se trouve que ça va très bien après cette scène !…c'est très jouissif.

En ce qui me concerne, ces moments de trouvailles, c'est ma seule joie de l'écriture. Et ma vraie préoccupation c'est l'écriture, plus que le tournage, que les images, que tout le reste…

Question du public :
En ce qui concerne la direction d'acteurs, considérez-vous qu'il y a des choses qu'on peut demander à un professionnel et qu'on ne pourrait pas demander à un non professionnel ou inversement ?

BB :
Il n'y a rien qu'on ne puisse pas demander à quelqu'un dont ce n'est pas le métier, à part des acrobaties. En revanche il y a des choses difficiles à demander à des gens dont c'est le métier. Dans *Tiresia* sur les quatre rôles principaux, il y a trois non professionnels et un professionnel.

Antoine Lopez :
Nous sommes dans une période où les choses avancent, s'inventent. Evidemment il y'a toujours urgence mais je le répète encore : les Régions ont vingt ans et les systèmes d'aides sont encore plus jeunes donc il y a encore plein de chose à faire ...

Une personnes dans le public :
Quand on parle de respect du droit du travail c'est sous quelles conditions ?

Florence Auffret :
Le SMIC horaire sur tous les jours travaillés, en préparation, en tournage et en post-production.

La personnes dans le public :
Est-ce que pour les techniciens qu'ils soient régionaux ou pas, ça va être intéressant d'être payés au SMIC horaire, sachant que ça risque de faire baisser leur taux ? On parle de respecter le code du travail mais on aborde pas la question du respect du tarif syndical.

Florence Auffret :
Tout d'abord le tarif syndical auquel tu fais référence n'est pas obligatoire. C'est vrai que c'est une référence dans les discussions notamment en long métrage mais même dans le long métrage il n'est pas toujours respecté. Alors en court métrage, il est évidemment d'autant plus difficile à respecter.

D'autre part, tout au long de l'année 2004, les producteurs, les réalisateurs et le CNC ont mené un longue étude afin de réussir à chiffrer les moyens nécessaires à l'ensemble du secteur pour respecter le droit du travail. Il s'avère que sur la base du SMIC et sur l'ensemble des jours travaillés, il faudrait une enveloppe globale de 20 millions d'euros pour respecter le droit du travail sur l'année.

Donc il est évident que si on commence à rentrer dans une logique de respect des tarifs syndicaux ce n'est plus 20 millions mais plus du double qu'il faudrait trouver. Déjà, trouver 20 millions d'euros, ça ne se fait pas en 6 mois, même en additionnant des tas de solutions. Donc je crois aussi que c'est aux producteurs et aux réalisateurs de se démener pour que les équipes qui vont travailler à l'avenir sur les courts métrages prennent en compte les efforts qui ont été faits pour les rémunérer sur la base du SMIC. Car ce serait un grand progrès. Même si c'est une vraie question, envisager de payer les gens au tarif syndical ne peut être à l'ordre du jour.

Finalement on se retrouve avec une directive ministérielle qui nous oblige à faire respecter le droit du travail dans les mois qui viennent et nous laisse nous débrouiller seuls. Au résultat, on va créer des sous emplois.

Pierre Lacan :
Pour dire les choses franchement on se retrouve dans une situation absurde. On demande au secteur du court métrage de respecter le droit du travail or il s'agit d'un secteur qui ne génère pas de recettes, qui ne fonctionne qu'avec des subventions, donc on essaye de limiter la casse mais on ne va pas se leurrer. Il s'agit d'une attaque directe au secteur de la création. On ne va pas sortir gagnants de cette histoire.

Valentine Roulet :
Il ne faut pas oublier que les premiers long métrages se font dans des difficultés de plus en plus importantes. Malheureusement le court métrage n'est plus le seul à connaître cet enfermement.

Sébastien de Fonseca :
Personnellement je pense que le SMIC est un palier. Une fois qu'on aura obtenu le SMIC, on pourra peut-être demander plus puisqu'on va rentrer dans une négociation pour une convention collective court métrage certainement dans les mois ou les années qui viennent.

On réfléchit également sur l'histoire du taux horaire : il serait peut-être possible de déconnecter les heures faites sur les courts des ASSEDIC. Le SMIC correspondant environ à 60 euros par jour, chaque technicien pourrait choisir de le prendre ou non en compte dans le décompte des 507 heures à effectuer dans l'année. Cette idée n'est pas forcément inintéressante parce qu'elle permettrait à des gens de toucher la même chose que ce qu'ils touchent aux ASSEDIC sans pour autant faire baisser leur taux pour l'année suivante, mais cela implique qu'il puissent effectuer leurs heures ailleurs ... C'est ça le souci ...

Valentine Roulet :
Oui mais ce n'est qu'une idée qui a été émise. On a aucune garantie qu'on puisse la mener à terme.

Sébastien de Fonséca :
En effet nous avons beaucoup d'idées en ce moment mais aucune garantie sur rien. On sait cependant que se qui se passe en ce moment en Région est extrêmement positif.

Depuis Clermont au moins la moitié, voir plus, des Régions de France ont largement augmenté leur plafond d'intervention et réfléchissent ensemble et avec nous sur les modes d'intervention. C'est vraiment formidable que vous ayez pris le problème à bras le corps. On a ici deux représentants de Régions qui fonctionnent bien et ça fait plaisir.

Richard Turcot :
Je crois qu'aujourd'hui on peut attester qu'il existe un réseau, en tout cas des personnes, relativement bien formées, dans les Régions, qui maîtrisent les

caméras, bien que je n'aime pas du tout ce dispositif, mais là je n'avais pas le choix. C'était beau de la voir réagir. Elle lui demande à un moment : «Que préférez-vous tourner, les scènes de comédie ou les scènes de sexe ?»

Et là, Jean-Pierre s'arrête pendant au moins une minute 15, une minute 30. Tout le monde attendait. Catherine me regardait, l'air de dire, «Qu'est-ce qu'on fait ?».

Puis il répond « les scènes de fellation. C'est le centre du porno ».

Il y avait aussi un moment dans son texte où il devait dire le mot fist fucking, et il n'y arrivait pas. Il joue la scène, il bute sur le mot et en pleine prise il se tourne vers moi et il me dit «mais c'est quoi Bonello, Fist fucking ?» C'est très étrange la conscience qu'il a de la caméra.

JN :
De toute façon quand c'est tout bien fait, propre, léché, c'est pas très drôle.

BB :
En tout cas, je n'ai encore très bien compris si on faisait les films pour vivre leur fabrication ou pour le résultat fini.

JN :
En tant que comédien, je crois qu'on m'utilise pour mes manques et pour mon côté «pas acteur attendu».

Quand Ozon m'a rencontré pour *Sous le sable* je n'ai posé aucune question. Je n'ai parlé que de Charlotte Rampling, que je trouvais sublime pour le rôle et jamais de moi. Pourquoi un acteur aurait-il quelque chose à dire ? Je crois que ça lui a beaucoup plu.

Après je suis arrivé sur le plateau mort de peur, car je suis très timide. J'ai utilisé ma peur, je suis tombé amoureux de Charlotte Rampling. Je lui envoyais des fleurs. Elle m'envoyait des lettres. Ozon a su se servir de ça. Nous nous sommes aimés tous les trois.

Avant je me posais beaucoup plus de questions mais plus maintenant.

Les acteurs ont peur de ne rien faire, ils ont peur d'être. Ils comblent avec des petits gestes, des petites choses, des mimiques.

BB :
Moi je donne de la musique pour éviter d'avoir à parler aux acteurs. Je passe énormément de temps à faire des compilations et je les donne aux acteurs. Je leur demande de l'écouter une fois par jour en faisant n'importe quoi d'autre en même temps, la cuisine… puis de l'écouter vraiment une fois par semaine. Et là je pense que tout est dit. Je ne sais pas parler des personnages et encore moins aux acteurs qui attendent des trucs très particuliers.

Je lui prends la main et je le guide. A la fin de la répétition je lui dit à l'oreille «Jean-Pierre, on va y aller». Et là, il ouvre les yeux, il se tourne vers son coatch et il lui dit : «Attention je me lance !»

Alors le coach se tourne vers moi et me dit : «Là, je ne répond plus de rien».

C'était un plan séquence. Il y avait quatre gros blocs dans la séquence et il l'a jouée à l'envers. Evidement Dominique était complètement paumée. Et le coach qui, en fait, est un ami de Jean-Pierre et qui lui fait répéter son texte car il a parfois des problèmes de mémoire, vient me voir pour me dire qu'il est parti pour être toute la journée comme ça. Alors je vais voir Dominique et je lui demande si ça l'embête de jouer la séquence à l'envers, sachant qu'ensuite je remonterai tout à l'endroit au montage. Elle me dit «D'accord je vais essayer». C'était une belle attitude.

JN :
Ah, j'ai compris pourquoi elle était bien ! Elle n'est pas conne. Elle savait qu'elle n'avait pas le choix. Et elle a été bonne parce qu'elle a fait les choses à l'envers et qu'elle n'a pas pensé.

BB :
Elle était là, tout simplement.

JN :
J'ai un exemple parallèle. C'est Brigitte Rouand, une actrice que je n'aime pas et que j'aime à la fois. C'est l'actrice parfaite. Elle est toujours juste, mais ça ne m'intéresse pas. Pour *Le Café des Jules*, Paul Vecchiali me dit : «on prends Brigitte Rouand». J'étais furieux. Je ne voulais pas d'elle … Elle n'a eu le texte que trois jours avant, ce qui ne lui a pas laissé le temps de travailler. En plus, c'était un texte très difficile car chez moi, il y a au moins quatre pensées par phrases. Et bien, elle n'a jamais été aussi bien, parce qu'elle n'avait pas eu le temps de travailler le personnage.

BB :
Ces histoires de comédiens, ça m'angoisse de plus en plus. Qui prendre ? Comment leur parler ? Comment faire pour qu'ils arrivent dans le bon état ? Pour moi le travail de préparation, c'est de mettre les gens dans ce bon état, et que tout devienne naturel au moment ou on tourne.

C'est naturellement que Dominique Blanc a joué cette scène à l'envers. Je lui disais simplement de regarder cet homme qu'elle aime. Et puis Jean-Pierre Léaud est un homme tellement émouvant qu'elle avait les larmes aux yeux presque tout le temps pendant le tournage. Catherine Mouchet aussi d'ailleurs.

Personne n'a idée à quel point ce type est bouleversant.

Pendant la scène où Catherine Mouchet l'interviewe, on avait décidé de tourner à deux

problématiques du financement du cinéma. Nous sommes donc de plus en plus nombreux à pouvoir traiter chaque film comme un prototype en soi. Ce qu'il faut avant tout, c'est renforcer les moyennes d'intervention et pouvoir être au plus prêt du producteur, du réalisateur, de son équipe et du montage du projet.

Et nous sommes très inquiets du fait qu'un certain nombre de professionnels confirmés vont déserter le secteur du court métrage parce qu'ils n'auront plus rien à y gagner. C'est pour cela que nous cherchons des réponses sur la question de l'emploi en Région. Il est vrai qu'au bout d'un moment le SMIC tout seul ne suffit pas à faire l'intérêt d'un professionnel sur un tournage de court métrage.

Mais une des choses qui nous fait le plus mal dans ce débat c'est que jusqu'ici, on a eu une politique d'aide qui disait : on s'engage, quitte à être les seuls à s'engager, quitte à aller dans le mur parce que le film sera raté mais il y avait une vraie prise de risque et la vraie prise de risque c'était de pouvoir partir tout seul. Une seule Région sur un projet que personne d'autre n'avait voulu. Mais aujourd'hui je crois que c'est la plus grande frustration qui émane de ce débat, c'est de se dire qu'on concourt à mettre en place un système où l'on s'interdira nous-même la prise de risque puisque cette prise de risque sera automatiquement bornée par l'adjonction d'un ou deux autres partenaires pour permettre au film de se faire. Donc évidemment le consensus émergera de cet état de fait. C'est pour cela qu'au nom de la diversité, il ne faut pas non plus se couper d'un autre débat : «comment permettre à des films de se faire hors d'un système de droit commun traditionnel ?» notamment faire avancer l'étude sur le bénévolat.

Valentine Roulet :
Ça sera d'ailleurs votre débat lundi si j'ai bien compris le programme des Rencontres mais c'est vrai que notre soucis avec cette étude sur le volontariat, le bénévolat, les pratiques amateurs, c'est vraiment d'aller fouiller et de pouvoir conforter cette pratique. Ça va être difficile parce que la Direction du travail illégal qui coordonne un peu tous les services de contrôles ne conçoit pas qu'une pratique bénévole soit mise en place sur le court métrage. Maintenant il faut quand même qu'on examine tout cela de près et qu'on voit comment tout ça peut se mettre en place.

Sébastien de Fonseca :
C'est pour ça que l'idée d'un fond spécial fléché sur l'emploi permettrait de sortir de cette histoire. C'est à dire qu'une Région pourrait s'engager sur un film et un fond fléché sur l'emploi viendrait payer les salaires des gens qui travaillent sur le film … et donc le risque pourrait être pris par une entité seule.

Valentine Roulet :
Mais les fonds fléchés pour l'emploi au niveau national ne pourraient pas prendre en charge 100% du coût de l'emploi …

Sébastien de Fonséca :
Mais pourquoi pas ? … Sur 20 millions d'euros à réunir par plusieurs systèmes différents, en les réunissant dans un même fond…

Antoine Lopez :
Sur cette idée de cinéma à la marge, comment pourrait-il exister en dehors des clous ? Ça rejoint l'idée du cinéma expérimental ?

Catherine Rolland :
Pas forcément mais pour poursuivre sur l'idée de la frustration dont parlait Richard et que je partage complètement, on se demande depuis deux ans comment on va pouvoir continuer à défendre des films qu'on a envie de défendre sans tenir compte uniquement des questions économiques.

Du coup ça nous oblige à rebondir sur de nouvelles propositions. Il se trouve qu'on a découvert qu'il y avait une quinzaine d'artistes qui travaillaient sur la vidéo et sur le cinéma en Région Limousin. C'est le fond documentaire qui aidait leur projet parce qu'ils se situaient à la frontière entre la fiction et le documentaire et qu'ils se tournaient en vidéo. Du coup, on entame une réflexion avec mon collègue qui s'occupe des arts plastiques et je suis très optimiste puisqu'en fait on découvre de nombreux vidéastes ainsi que des jeunes qui travaillent sur le cinéma de façon complètement expérimentale. On va sans doute mettre en place au tout début 2006, ce qu'on appellera des bourses d'artistes. Cela nous permettra d'échapper totalement à la logique du cinéma qui oblige à payer des gens tout en incitant des réalisateurs à explorer ce domaine … Et comme ça ils présenteront leurs films à Clermont.

Richard Turcot
On est exactement dans la même logique … On a mis en place à l'autre bout de la chaîne depuis 2 ans une aide dite «aux images différentes». C'était surtout pour marquer une ouverture en direction des arts plastiques puisqu'on a notamment l'école d'art du Havre qui est très ouverte depuis longtemps à l'image animée … et pour répondre à cette demande, on avait vraiment ouvert une aide qui était à l'origine une résidence technique : donc prêt de matériel de tournage de montage, accompagnement par des techniciens du pôle image … Cette année l'aide s'accompagne d'une bourse qui n'est pas importante pour l'instant, 3 500 euros, mais qui va permettre de conforter un peu le projet. Maintenant en partant de ces deux extrémités, la question est : comment arriver à un point de convergence qui permettra à un jeune réalisateur de faire une fiction cinématographique dans des conditions de productions qui se rapprocheront plutôt des conditions inspirées des arts plastiques ? On a quand même deux modèles qui s'opposent aujourd'hui et qui servent à faire deux types de productions très différentes.

Valentine Roulet :
Au CNC on a aussi eu cette réflexion on a choisi de regrouper d'ouvrir la Commission à tous les genres cinématographiques. L'aide sélective étudie aussi bien des fictions

toujours : «mon personnage». C'est terrible. Quand un acteur commence à comprendre son personnage, il commence à vouloir fabriquer le film lui-même. Il y a une séquence extraordinaire dans le film de Garrel qui s'appelle *Les Baisers de secours*. Garrel joue le rôle d'un metteur en scène qui fait un film sur sa vie et il décide de ne pas prendre sa vraie femme pour jouer le rôle de sa femme dans le film mais de prendre une actrice, en l'occurrence Anémone. Anémone et Garrel marchent dans la rue. On les suit en travelling. Elle lui pose la question «c'est quoi le film ?». Il répond : «quand on fait un film, tous les gens autour, acteurs, producteurs, techniciens, ont une idée précise de ce que le film sera. Et pour que le film existe réellement, il faut bien qu'il y aie un type qui ne sache pas ce que ça va être. Et ce type c'est moi». C'est ça la mise en scène. J'ai rarement vu aussi bien résumé, ce mélange d'idées précises que se font les gens et qu'ils se fabriquent à partir du scénario qui reste un objet très dangereux et quelqu'un qui justement essaie de dire : «oui je sais mais je ne sais pas».

Ça va paraître peut-être méprisant de dire ça, mais les acteurs intelligents, c'est difficile. J'ai toujours pensé qu'il y a deux sortes d'acteurs possibles. Il y a ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. La majorité est quand même faite d'acteurs qui ne savent pas et qui pensent savoir. Et là, on ne peut rien faire. En tout cas moi je ne sais pas faire ça.

JN :
En tout cas moi je trouve que dans vos films tous les acteurs que vous employez et que je n'aime pas beaucoup pour la plupart, sont rarement aussi bien que dans vos films. Je pense à Dominique Blanc par exemple, une actrice de théâtre qui ne me touche pas. Et bien je la trouve grandiose dans *Le Pornographe*. Et ça, c'est quand même vous.

BB :
Ce n' était pas mon premier choix mais je n'avais essuyé que des refus parce qu'on me disait : «mais il n'y a pas de personnage». Le personnage, c'est une femme qui regarde l'homme qu'elle aime. C'est tout. Et les actrices que j'avais approchées ne trouvaient pas de prise pour fabriquer quelque chose dans leur coin. Dominique a juste voulu prendre un café avec moi pour me poser des questions très concrètes, me demander comment les choses allaient se dérouler. Je lui expliquais que je n'avais jamais travaillé avec Jean-Pierre Léaud et que je me trouvais tout de même face à une inconnue. Alors elle a joué le jeu et elle est arrivée dans un état extrêmement disponible.

Elle a été très surprise de voir que Jean-Pierre refusait tout contact avec elle en dehors des prises, non pas par mépris mais, parce que je crois qu'il a peur qu'il existe quelque chose avec l'autre et que ça ne soit pas filmé.

En plus c'était un moment où il était très très angoissé.

Un jour, je fais une répétition avec eux. Jean-Pierre répète toujours les yeux fermés.

sublime tout le temps. Son jeu est habité, ça ne fait pas «acteur».

BB :
Absolument mais c'est vrai que j'ai du renoncer à des choses, parce que ce n'était tout simplement pas possible. Il y a des choses qu'il ne peut pas faire normalement. Par exemple, Il ne peut pas s'asseoir normalement.

JN :
Donc vous avez composé avec.

BB :
Oui, on est obligé parce que le réel lui échappe. Il peut terminer la scène dans une autre pièce, à côté.

Un jour, on tourne une scène du *Pornographe*, c'est la 3ème ou 4ème prise, moi j'étais à la caméra. Il part et il termine la scène à côté de moi. Il termine de dire son texte à côté de moi. Puis il vient me voir et il me dit «c'était bien Bonello hein ?» Je lui dit «c'était formidable mais vous avez quitté le champ». Alors il me dit : «Mais c'est pas grave. Il fallait me suivre».

On a terminé le film avec, de part et d'autre du cadre, des gens tout autour pour le pousser et le laisser dans le champ de la caméra, sinon il part.

JN :
J'ai proposé le rôle du travesti à Olivier Torres, il a une élégance naturelle et un mal-être qui me parle. Il a voulu avoir la robe et les talons hauts avant le tournage.

BB :
Il est très diva.

JN :
Oui très diva.

J'avais un peu peur parce qu'il se prenait pour Marlène Dietrich. Il a voulu des talons aiguille et petit à petit il s'est rendu compte qu'il serait plus à l'aise avec des talons moins haut. Mais je l'ai laissé faire. Au début ce qu'il faisait ressemblait à du Murnau. J'étais très inquiet, je me suis dit que j'avais fait une erreur de casting. Mais je l'ai laissé faire. Et finalement j'ai trouvé ça très audacieux de sa part parce qu'il avait besoin de passer par là, par tout ça, pour arriver à rien. Et ça c'était magique.

Moins on parle aux acteurs mieux c'est. Vous êtes d'accord avec moi Bertrand ?

BB :
Il faut leur parler d'autre chose. Mais c'est vrai que la question la plus redoutable reste

classiques, des films d'animation, que du documentaire et on a créé l'année dernière un comité de lecture pour ce qu'on a appelé «film essai expérimentation». On examine à la Commission plénière l'ensemble des projets avec des représentants de tous ces courants artistiques.

Florence Auffret :
Je peux juste faire part d'un sentiment qui évidemment m'est très personnel puisque je suis arrivée (dans la Commission) au moment de la mise en place de ce groupe de lecture qui faisait remonter des projets essais en commission plénière. Au début j'étais extrêmement déboussolée par les projets qui nous étaient soumis parce qu'effectivement on est très loin des schémas traditionnels narratifs que nous-même producteurs sommes habitués à lire … Mais là encore, avec de la pratique, ça m'a ouvert à un cinéma auquel je n'étais pas aussi sensible au départ. Je pense que c'est complexe de regrouper dans une même Commission des projets aussi radicalement différents mais ça a aussi l'avantage, et je pense que c'est pas non plus anodin, d'ouvrir les gens qui y sont confrontés, d'élargir son regard, sa façon de penser et d'envisager les projets …

Dans le public, Patrick Zocco, co-directeur du festival «Paris tout court» :
Aujourd'hui les films que l'on reçoit pour le festival sont à 60% en diffusion numérique. Donc le support utilisé dans le court commence à changer. Je pense que dans tous les cas cette crise n'empêchera jamais la création et la diffusion des films parce que même si l'Etat a horreur du vide, les créateurs aussi ont horreur du vide. On empêchera jamais un peintre de peindre, un écrivain d'écrire etc … et aujourd'hui grâce à ces nouveaux supports, ces nouvelles techniques à la portée de tous, on n'empêchera pas les cinéastes de faire des films quoi qu'il arrive. Les inquiétudes des producteurs installés sont légitimes, on peut comprendre la difficulté d'accompagnement rencontrées par les Régions, l'Etat ou d'autres structures institutionnelles, mais je pense que les films, et c'est déjà ce qui est en train de se passer, se feront quoi qu'il arrive et toujours.

Katell Quillévéré :
En effet, il y aura toujours des films qui se feront, mais un fossé va se creuser entre les films «marathon» qui auront remporté 4 financements encadrés et qui donc arriveront tant bien que mal à respecter le droit du travail et tous les autres : ceux qui n' auront qu'une aide, deux aides, devront abandonner le cadre de production officiel. Certains se feront autrement, certainement avec des supports comme la vidéo. Par conséquent, ne faut-il pas réfléchir à développer des systèmes d'aides «après réalisation» qui permettraient à ces films de rentrer dans le circuit à postériori et peut-être après coup de payer les équipes ?

Sébastien de Fonséca :
Ça n'enlève pas le problème de la responsabilité sur le droit du travail. Il faut quand même régulariser les salaires …

Valentine Roulet :
On a pas encore commencé vraiment à travailler là-dessus pour être franche. Il y a peut-être des pistes du côté du prix de qualité … on ne l'a pas encore abordé dans les groupes de travail, mais je me demande si les prix de qualité ne pourraient pas être conditionnés à un salariat après coup des équipes ?

Florence Auffret :
Évidemment, ça ne nous empêche pas de réfléchir à des aides à la post-production, à comment faire entrer après coup ces films dans le Droit …

Mais ça n'empêchera pas les producteurs de ces films de porter la responsabilité du non-respect éventuel du Droit .

Et surtout je pense que si on peut dégager des moyens après réalisation, je ne vois pas ce qui nous empêche de les reporter sur du préfinancement tout simplement…

Pierre Lacan :
À la SRF, on se pose beaucoup de questions au sujet de ces films dont tu parles, Patrick. On empêchera jamais un film de se faire mais le danger désormais, c'est que quelqu'un qui va faire son film tout seul risque de rester tout seul jusqu'au bout. Comment montrera-t'il son film ? On sait maintenant que les chaînes de télévision, dans leur contrat, conditionnent l'achat au respect du droit du travail … donc celui qui fait son film tout seul, ne pourra même plus le montrer et ce n'est pas à ce que l'on veut arriver.

Patrick Zocco :
Mais tu verras qu'ils vont trouver des systèmes de diffusion, ça commence à arriver …

Pierre Lacan :
Oui mais à quel prix ?

Il y CANAL + qui diffuse des films fait à la maison mais ils les diffusent, ils ne les achètent pas. C'est gratuit. Ils se font des heures de programme gratuitement.

Et autre petite précision, tu leur envoies un film de 25 minutes fait à la maison ils le remontent pour en faire 3 minutes … Voilà c'est le respect de la création.

On assiste à un déplacement de la création vers d'autres supports de tournage et de diffusion mais la problématique reste la même.

JN :
Vous savez je suis tellement terrible, que quand je vois quelque chose qui me plaît dans le film d'un autre, Hitchcock par exemple, je me dis, «merde le salaud, il m'a volé ma scène».

J'avais vu *Tenue de soirée*. Et je n' étais pas content, à tort ou à raison, parce que quand Michel Blanc commence à coucher avec Depardieu, il ne veut plus coucher avec Miou Miou. Pourquoi ? On peut être bi-sexuel.

BB :
Oui mais on peut ne plus avoir envie de coucher avec sa femme parce qu'on a une maîtresse.

JN :
Oui, mais ça m'avait énervé. A quatre heures du matin j'ai écrit un scénario par réaction, qui s'appelle *Manège* et qui se passe au Bois de Boulogne. Il y avait des queues, des chattes, des travelos. Je m'étais dit «mais je n'aurais jamais le CNC !». avec le recul je m'aperçois que c'est une esquisse de *La Chatte à deux têtes*, quinze ans avant.

Et manque de bol j'ai eu le CNC. Je ne trouvais pas d'acteur, parce que dans le scénario, le personnage devait se faire sodomiser par moi, qui n'étais pas très connu à l'époque. Dans la nuit à Pigalle je rencontre Frédérique Pierrot qui devait avoir 22 ans. Il était machiniste sur les films de Vecchiali. Je l'emmène au bois de Boulogne, je regarde sa réaction et je lui demande s'il veut jouer dans mon film. Il accepte, il lit le scénario et il me dit : «mais je ne peux pas me faire sodomiser. Je ne veux pas baisser mon pantalon !» Je lui répond : «mais tu ne te fais pas enculer Frédo, c'est du cinéma. Et puis tu choisis, ou tu le fais ou tu le fais pas». Et au fur et à mesure du tournage,il commençait à me poser des questions sur le personnage, à devenir acteur et moi je le fuyais de plus en plus.

Dans *L'Arrière pays*, il y a une amie comédienne qui a un petit rôle. Dans la scène elle doit venir vers moi et me dire : « Alors Ivan ça va pas ? Vous voulez un peu de café ?» et elle doit poser un sucre sur la table. N'importe qui aurait pris le sucre et l'aurait posé sur la table tout simplement. Mais la comédienne a fait : (Jacques Nolot mime alors le geste totalement farfelu de la comédienne).

J'étais furieux. Et il y a plein de choses simples que les comédiens se sentent obligés de montrer.

BB :
Jean-Pierre Léaud est incapable de poser une boite de sucre simplement.

JN :
Oui mais lui il est grandiose. Ça dépasse ça. Il est sublime dans *Le Pornographe*. Il est

imposition 16/12/05 9:41 Page 41

BB :
Je repense à Eustache avec *La Maman et la putain*. On fait difficilement plus littéraire, plus dialogué. Je ne sais pas comment il anticipait son film dans sa tête mais il est arrivé à en faire quelque chose de purement cinématographique avec une simplicité incroyable, en posant sa caméra au sol. Et ça dure des heures et ça ne fabrique pas autre chose que du cinéma.

JN :
Alors … si c'est Eustache, j'espère que je fabriquerai aussi du cinéma.

Pour *La Chatte*, je voulais que la caméra épouse les corps, caresse de loin les sexes. Pour *L'Arrière pays*, il n'y avait que des plans séquences. La monteuse me disait «mais comment je vais faire ? Tu n'as pas tourné de contre-champs. Je ne vais faire que du collage».

Alors je me suis dit, «heureusement que je n'ai tourné qu'en plans séquences, comme ça elle ne pourra pas couper».

BB :
De toute façon le montage, ce n'est pas savoir où il faut couper, c'est équilibrer le film.

JN :
Absolument. En tout cas c'était ma démarche. C'était difficile parce que c'était des non-professionnels et que parfois il y avait des plans de sept minutes. Mais j'aimais ça, j'aimais laisser les acteurs imposer leur rythme et leurs maladresses.

BB :
Surtout avec les non professionnels. J'ai l'impression qu'il faut d'autant plus leur laisser imposer leur rythme plutôt que de leur fabriquer un rythme de cinéma parce que tout ce qu'ils amènent tombe si on essaie de le retravailler derrière.

JN :
Ce qui est bien c'est qu'ils ne savent pas et qu'ils ne posent aucune question.

BB :
J'ai eu aussi l'occasion de travailler avec des non professionnels et j'ai remarqué que c'est incroyable comme les gens comprennent vite comment le cinéma fonctionne.

Avec des acteurs, plus le tournage avance plus ça va parce qu'ils comprennent progressivement le film et s'imprègnent.

Avec les non professionnels, c'est un peu le contraire. Plus le tournage avance plus ils comprennent et progressivement, ils commencent à jouer pour la caméra, ils se prennent au jeu.

Table ronde 2 : Dialogue entre cinéastes : Bertrand Bonello / Jacques Nolot

L'objet de cette table ronde est de donner au réalisateur français Bertrand Bonello, la possibilité de rencontrer un cinéaste confirmé dont il admire le travail, et de dialoguer avec lui autour de son œuvre.

Né en 1968, **Bertrand Bonello** étudie la musique classique. En 1998, il tourne son premier long métrage : *Quelque chose d'organique*. En 2001, *Le Pornographe* est présenté à la Semaine de la Critique à Cannes. Son troisième film, *Tirésia*, est présenté en sélection officielle deux ans plus tard. Cette année encore, il était à Cannes avec un court métrage *Cindy, The Doll is Mine*, dans lequel Asia Argento incarne le rôle titre.

Jacques Nolot arrive à Paris à l'âge de 17 ans pour devenir comédien. Sa rencontre avec André Téchiné est déterminante puisqu'il jouera dans nombre de ses films à partir d'*Hôtel des Amériques* en 1981 et co-écrira *J'embrasse pas.* Il sera également comédien pour Paul Vecchialli, Jacques Demy, Patrice Leconte, Claire Denis, François Ozon, et récemment, les Frères Larrieux (*Peindre ou faire l'amour*). En 1997 il passe à la réalisation avec *L'Arrière Pays* (festival de Venise 1998), puis *La Chatte à deux têtes* (festival de Cannes 2002).

imposition 16/12/05 9:41 Page 43

Bertrand Bonello :
Ni l'un ni l'autre n'avons de grandes déclarations à faire. Nous allons donc transformer ça en une conversation qui, je l'espère, prendra corps.

Jacques Nolot :
Je suis assez admiratif de votre film que j'ai vu hier soir (*Cindy, the Doll is Mine*) Je suis très ému car je pense que vous êtes un des rares à savoir filmer des gros plans. Quand je vois la façon dont vous avez filmé l'actrice, ça me touche parce que c'est nourri. Je comparerais cela à un vrai tableau. Souvent chez d'autres cinéastes, je trouve que les gros plans ressemblent à des copies, à des plans tournés pour «faire bien» et ça me gêne.

BB :
Vous, vous faites très peu de gros plans.

JN :
C'est un parti pris chez moi. Il n'y a ni gros plan, ni musique car je trouve que c'est un pléonasme et ça accentue faussement le pouvoir des dialogues et des sentiments.

BB :
Ça, c'est quand la musique est mal utilisée mais ce n'est pas toujours le cas.

JN :
Je ne parlais pas pour vous Bertrand…

BB :
Tout à l'heure je vous ai dit que dans *La Chatte à deux têtes*, je regrettais beaucoup la musique de la fin. Si le film s'était terminé avec ce travelling sur Olivier Torres…

JN :
Vous auriez souhaité que je termine sur Olivier Torres. Ça aurait été un plan de cinéma. Je vous l'accorde. Mais je ne voulais pas finir sur un joli plan bien fait et ce n'était pas mon propos.

Pour le personnage du Travesti qu'interprète Olivier Torres, j'ai été inspiré par le personnage de Maggie Cheung dans *In the Mood for Love*. Pour le choix de la robe mais aussi pour la mise en place des plans séquences du bar. J'ai pensé à l'érotisme qui se dégage de la musique et des mouvements de caméra.

BB :
In The Mood for Love, un film où il n'y a quasiment que des gros plans et de la musique…

JN :
Absolument. C'est vrai. J'avais oublié.

JN :
Mais je ne l'ai pas fait exprès.

BB :
Vous étiez là par hasard ?

JN :
C'était très beau et très émouvant. Je la prenais dans mes bras comme une Pieta. Mais ça aussi, je ne m'en suis rendu compte qu'après.

Au risque de passer pour un dandy, j'ai constaté que je n'avais pas intérêt à trop réfléchir parce qu'après je deviens intelligent et c'est pas forcément un cadeau.

C'est l'affectif, l'émotion, qui me parle et que je traduis.

BB :
Mais vous ne pensez pas que c'est ou que ça devrait être le cas pour tout le monde ?

JN :
En tout cas c'est le cas pour moi.

BB :
On peut réfléchir tant qu'on veut dans son bureau, de toute manière la réflexion passée saute au bout d'un moment parce qu'on fabrique le film avec du réel.

Moi j'ai beau avoir revu le film 150 fois dans ma tête, j'arrive le jour du tournage et la seule réalité qui compte, c'est celle du moment. On ne peut pas faire rentrer les choses dans des cases. La réflexion est peut-être une préparation qui sert à ne pas trop angoisser avant.

JN :
Sur le scénario que je viens d'écrire, je suis inquiet car sur tous mes films précédents, j'étais porté par des choses que j'avais vu moi, porté par mon regard sur des choses passées, vécues et je traduisais ce regard. Pour ce prochain film, je pense beaucoup en terme de plans … de résultat.

BB :
C'est sans doute parce que c'est un film qui serait plus littéraire.

JN :
Oui absolument. Plus parlé, plus dialogué.

âgée de 80 ans. On sentait qu'elle avait été belle. Elle était bossue et avait une cataracte. Ça ne me dérangeait pas qu'elle soit bossue parce que pour la scène, comme elle a cancer, elle devait être allongée dans un lit. Je me disais qu'on pourrait lui mettre un coussin. Mais la cataracte ça me posait problème. Donc je ne lui ai rien dit.

Et quand je suis revenu quelques temps plus tard dans le village, elle s'était faite opérée de la cataracte !

BB :
Elle voulait vraiment le rôle.

JN :
Alors je suis allée la voir. Je lui ai dit «Mathilde, ma mère vous la connaissiez très bien, je voudrais que vous jouiez son rôle mais je suis embêtée car il y a une scène ou vous devez être nue. Alors elle me réponds «mais tu ne peux pas en prendre une plus jeune, une plus belle ?» Je lui dit «non c'est vous». Alors elle me dit «bon d'accord, vous savez mes médecins m'ont vue nue tellement de fois. C'est pas grave».

Et sur le plateau c'était très beau. Elle est arrivée en peignoir, elle s'est mise nue et là je me suis dit, mais qu'est ce que je vais en faire ?

J'étais très embêté. Je ne savais ou mettre la caméra.

Je n'ai pas votre culture Bertrand.

BB :
Ça c'est de l'embrouille. C'est votre discours et en même temps, vous avez vu trois fois plus de films que moi.

JN :
Oui mais pas les mêmes …

BB :
Il faudrait qu'on fasse des listes.

JN :
De Bresson, je n'ai vu que *Pick Pocket*. Alors que vous vous en avez vu d'autres … Donc, je dis à Agnès Godard, «Qu'est-ce qu'on fait ? Bon, on va mettre la caméra là». Je n'ai rien réfléchi, je ne l'ai pas fait exprès et au résultat c'est un très beau plan.

BB :
Oui, c'est une des plus belles séquences du film.

Mais c'était si sensuel, si érotique. Ça convenait à *La Chatte à deux têtes*.

Pour revenir à Olivier Torres, je trouvais ça trop facile de terminer sur lui car ça n'aurait pas été le même film.

BB :
Mais on pourrait vous dire que c'est plus «facile» de choisir de faire une fin un peu joyeuse, en montrant ces trois personnages qui décident de terminer la soirée ensemble …

JN :
Je voulais donner un peu d'espoir et de clarté à la fin : cette rencontre à trois est un peu le sujet du film : le non désir, la solitude, le refoulement et tout d'un coup cet homme et cette femme qui piègent le jeune projectionniste en espérant passer une bonne soirée. Et c'est le seul moyen pour l'homme de coucher avec un hétéro.

BB :
Plus qu'un changement narratif, Il y a une vraie cassure de ton, comme si vous vouliez nous dire : «tout ce que vous avez vu n'est pas sérieux», ou bien, «tout ce que vous avez vu était trop sérieux».

JN :
Oui. En choisissant cette chanson *Amor amor* alors qu'il n' y a pas d'amour dans le film, je voulais apporter un peu d'humour. Je voulais faire une pirouette. C'était peut-être un petit peu facile mais ça me convenait.

BB :
Vous pensez qu'il n' y a pas d'amour dans le film ?

JN :
Amour sentiment, non. Amour sexuel oui.

BB :
Amour de vous pour ces gens aussi, pour ceux que vous montrez, non ?

JN :
En tous cas, amour de tous les protagonistes…

Dans *La Chatte à deux têtes*, je voulais parler de ces trois univers : homo, travelo, hétéro, de ces trois rencontres, du refoulement de l'hétérosexualité qui a besoin d'une relation avec un homme féminisé. Je n'ai pas choisi de beaux travelos car je ne voulais pas non plus donner bonne conscience aux hétéros. En effet, c'est facile de coucher avec un beau travelo. Je voulais donc parler de ces trois sexes qui ne viennent là que pour assouvir un moment de la journée. Dans ces trois sexes, la démarche qui me fascinait le plus était celle de ces hommes qui ce ne sont pas des travelos, qui sont

imposition 16/12/05 9:41 Page 47

des homosexuels mais qui se travestissent pour avoir accès à des gens auxquels il n'auraient pas droit s'ils n'avaient pas un semblant de perruque ou un semblant de sein.

BB :
Le travesti et le transsexuel sont vraiment deux optiques très différentes de ce personnage du «troisième sexe». J'ai remarqué que souvent ils cohabitent mal dans les films parce que ce n'est pas du tout la même démarche.

JN :
Dans mon film, il n'y a pas de transsexuels. Il n'y a que des homosexuels qui se travestissent.

BB :
Ah bon ? Vous êtes sûr ?

JN :
Ah si, il y a le colonel à la retraite qui a des seins. C'est quelqu'un d'étonnant. Il est grand père, il a une maison à la campagne. Quand on appelle chez lui c'est Jean-Louis. Quand on le rencontre dans les cinémas, c'est Carole.

Il n'est pas opéré, il est hormoné mais pas opéré.

BB :
C'est ce qu'on appelle un T2.

JN :
Un T2, je connais les T4 mais pas les T2.

BB :
T1, c'est le travestissement. T2, c'est sans l'opération. T3, c'est avec.

JN :
J'ai appris quelque chose, c'est bien. Donc c'est un T2.

Pour la scène avec lui, je ne pensais pas allez si loin. Je n'osais pas lui demander d'enlever le bas. J' y suis allé très doucement. La productrice était très gênée par cette scène mais elle n'avait pas le choix. Pour ceux qui n'ont pas vu le film, il s'agit d'un homme de 60 ans un peu défait qui vient dans ce cinéma pour prendre son plaisir. Je le filme d'abord d'en haut. Il y a des arabes qui le caressent. Puis le plan descend sur ses seins. Elle s'épanouit complètement, alors la caméra descend encore et on découvre son sexe. C'est un de mes plans préférés.

BB :
Moi aussi ça m'arrive souvent d'avoir à écrire une situation qui est nécessaire au film mais que je refuse car je ne sais pas comment la réaliser. Je peux l'enlever, au risque de foutre en l'air quelque chose dans le film tant que je n'ai pas trouvé comment la tourner.

Par exemple, comment filmer deux personnes à tables, ou deux personnes dans une voiture aujourd'hui ? Quand les gens essayent de sortir des sentiers battus c'est encore pire mais c'est vrai qu'à un moment, on a le sentiment d'avoir un peu fait le tour.

Dans mon prochain projet, il y a une scène où les deux personnages doivent coucher ensemble. C'est absolument nécessaire, sinon c'est absurde.

Et je l'ai enlevé tant que je n'ai pas trouvé comment la faire.

JN :
C'est exactement ce qui s'est passé pour moi. Je pourrais trouver d'autres lieux pour les faire se parler, les faire marcher dans la rue et les filmer en travelling, mais je n'y crois pas, ça ne me parle pas. Donc je préfère les laisser à table, comme dans la vie… comme ça s'est passé.

BB :
Au moment de l'écriture, il y a toujours dans nos scénarii certaines scènes qui ne sont pas extraordinaires. On se retrouve avec des mises en situation banales. C'est ce que le film va fabriquer qui va, on l'espère devenir extraordinaire. Par exemple, à un moment de l'histoire, deux personnes doivent se dire des choses, et je ne sais pas ou les mettre. Comme des personnes qui marchent dans la rue, qui sont sur un banc. Maintenant, je n'ose même plus écrire ces scènes là.

JN :
Je vois qu'on a des points communs : entre ça, les travestis, les plans qu'on ne veut pas faire. C'est monstrueux.

Mais vous vous débrouillez très bien.

BB :
Non, j'embrouille. Je fais croire que je me débrouille bien. Et vous, vous faites croire que vous vous débrouillez très mal mais ce n'est pas vrai.

JN :
Dans *L'Arrière pays* c'était terrible parce que je ne savais pas ce que je faisais. Un jour, cette femme de 80 ans qui joue le rôle de ma mère nue m'a fait un cadeau somptueux. Je revenais dans ce village après 15 ans d'absence et une réputation pas évidente. J'étais accompagné d'une amie, exprès. J'ai fait les castings dans les cafés et j'étais mal parce que je n'osais pas dire que je faisais un film. Ça faisait mégalo. J'ai vu une dame

Quand je travaille, je n'écris jamais de séquencier. J'écris des choses. Ce sont les personnages qui m'amènent à l'histoire. Je regroupe les bouts de scène, j'en écris d'autres et ça devient un scénario qui me dépasse.

Ce qui m'ennuie, c'est que dans ce projet, il y a beaucoup de scènes à table, au restaurant.

BB :
c'est très chiant ça.

JN :
Absolument. Je suis embêté car il y a beaucoup de dialogues et je ne vois pas comment les filmer. Il n' y a que Bresson qui m'inspire dans la façon de voir les plans.

BB :
Il ne faisait que très peu de scène à table.

JN :
Si, autour de tables rondes, avec des plans de coupe. Dans *Pickpocket* il y en a.

BB :
Je parlais de scènes de nourriture. Au cinéma, c'est toujours un peu compliqué de filmer la bouffe, les gens qui mangent.

Donc il va falloir que vous inventiez ?

JN :
Oui . Je vais essayer d'être le plus simple possible. Et pas de gros plan.

BB :
Donc vous pensez au découpage très en amont ?

JN :
Oui. J'écris beaucoup en pensant aux plans. Les plans guident l'écriture.

A ce sujet, j'ai eu de grandes difficultés sur une scène que j'écris en ce moment. Je me demandais comment aborder la rencontre entre deux hommes dans un lieu précis sans que l'on comprenne immédiatement la scène. Il s'agit d'une rencontre à l'hôpital et je ne voulais pas qu'on voit tout de suite qu'on est à l'hôpital, sinon la scène perdait tout son intérêt. Finalement, j'ai eu l'idée de penser à un couloir d'hôtel Ibis. On voit le personnage errer dans un couloir neutre, et ce n'est qu'après que l'on comprend. Ça m'a pris du temps pour trouver cette idée et la manière d'aborder cette rencontre.

BB :
Imaginez- vous un jour diriger un autre acteur que vous-même pour le rôle principal ?

Long silence

JN :
Non. Il n'y a qu'une actrice qui m'intéresserait c'est Béatrice Dalle. Guillaume Depardieu et Jacques Dutronc m'intéresseraient également.

Sinon je n'ai pas du tout de désir pour des «acteurs». Je préfère les non-professionnels car il y a toujours des surprises.

BB :
Je vous posais cette question, non pas par rapport à la distinction professionnel, non professionnel mais plutôt par rapport à la représentation de vous-même. Dans *La Chatte à deux têtes* ou dans *L'Arrière pays*, auriez-vous pu confier votre rôle à quelqu'un d'autre, qu'il soit acteur ou non ? Croyez vous qu'on se regarde de la même manière quand on se regarde soi-même que lorsqu'on regarde quelqu'un d'autre ?

JN :
Je ne voyais pas quelqu'un d'autre qui aie cette fragilité et ce non professionnalisme que j'entretiens et qui m'intéresse. A un moment Claude Berri était intéressé par le scénario et il a été question de confier le rôle à Daniel Auteuil .

En vérité je n'avais pas envie de Daniel Auteuil, je n'arrivais pas du tout à l'imaginer dans certaines situations comme en train de danser le paso doble par exemple, et ça m'ôtait le désir de le filmer. Et puis j'aurais fait un autre film.

BB :
Et Dutronc ?

JN :
Pas dans ce rôle là, non. En fait, je suis gêné par ce que les acteurs représentent. Le fait qu'ils soient connus est un obstacle pour le film. On ne peut s'empêcher de penser à leur performance d'acteur.

BB :
Vous ne répondez pas à ma question, alors je vais la poser autrement. Est-ce que vous allez jouer dans votre prochain film ?

Silence

JN :
C'est très embêtant comme question.

Je suis obligé de jouer pour aller mieux.

BB :
Là, vous répondez à la question.

JN :
Mon prochain film raconte l'histoire d'un homme de 60 ans, mal dans sa peau, qui n'arrive pas à écrire, qui se confronte à la mort et au suicide… et qui parle beaucoup de sexe. Encore une fois, cela va paraître très prétentieux mais je vois très peu d'acteurs de 60 ans capables de parler de sexe et de mort avec ma simplicité, sans jouer la chose, sans la charger. Cependant je pense que j'aurai plus de difficultés à jouer dans ce film, à retrouver cette distance, car le rôle est beaucoup plus important.

BB :
Vous voulez parler un peu du projet ? Ou bien c'est trop tôt ?

JN :
Ça s'appelle «*Avant que j'oublie*». C'est un peu la suite de *La Chatte à deux têtes*. Vous savez, je ne fais pas exprès d'écrire. Je ne me lève pas pour écrire.

Mais je mène une vie en fonction d'une nouvelle écriture. Je fais des rencontres en fonction des dialogues qu'elles vont propulser. Je ne lis pas du tout et je revendique ma non culture même si je sens que maintenant cela me manque et que je ne suis pas très clair vis à vis de ça.

Il y a une logique narcissique, névrotique dans ma création qui me gêne. Rédiger la note d'intention a été très pénible pour moi ; me raconter comme ça me gêne.

Je ne voyais pas comment aborder la suite de *La Chatte*. J'en avais très très peur. J'avais pris beaucoup de notes. Un jour j'en ai parlé à Pauline Duhault, la productrice de *La Chatte à deux têtes* et à Benoît Graffin.

Benoît Graffin est venu cinq dimanches de suite me taper les papiers que j'avais écrit à la main. Le scénario s'est donc écrit comme ça, en cinq dimanches : l'histoire de cet homme de 60 ans, seul chez lui qui a du mal à vivre, à vieillir, à écrire, qui se confronte à sa séropositivité, à la tri-thérapie, à la mort de son fils adoptif, à d'autres choses encore…

Ce fut très douloureux et assez merveilleux d'écrire cela. Mais je me confronte désormais à un nouveau problème que je n'avais pas avant : Je vois moins les plans que pour les autres films.

BB :
Peut-être parce vous êtes encore beaucoup sur le texte.

JN :
Absolument.

BB :
Les deux autres films sont des investissements de lieux (le village, le cinéma) donc tout de suite ça fabrique des images, des choses visuelles.

Je trouve souvent très beaux, les films qui n'investissent qu'un lieu et décident de ne pas en sortir, et d'affirmer : «ce sera le terrain de ma fiction». Je trouve que ça participe fortement à fabriquer du cinéma.

JN :
En général je ne tourne que dans des lieux que je connais. Je retourne toujours sur les lieux où j'ai vécu les choses.

BB:
Eustache fonctionnait beaucoup comme ça je crois. Il vivait les situations qui engendreraient ses films, il retournait sur les lieux du vécu, et il n'avait pas de plan de carrière. Chaque film était en soi un début, un milieu et une fin. Après il y a une respiration et après quelque chose doit redémarrer.

JN :
Oui, j'ai aussi ce fonctionnement. Ça me touche que vous parliez d'Eustache parce que j'adore cet homme. Il a eu une fin qui me marque beaucoup car il m'arrive de penser à la même, c'est-à-dire à me suicider.

Mon ami André Téchiné me dit souvent qu'il y a deux personnes à qui je peux ressembler : Eustache et Pialat. Alors je suis un peu gêné parce que ce sont des gens importants et je ne pense jamais à eux quand je fais mes films.

Pour chaque film que j'ai fait, j'avais l'intuition que je le faisais pour qu'il me mène à un autre. Celui que j'écris maintenant correspond encore à ce fonctionnement, mais je m'inquiète pour l'après, car je sens que je fonctionnerai plus de la même façon. Je dois passer à autre chose … quoi, je ne sais pas …

BB :
Tant mieux.

JN :
Oui tant mieux. Enfin je ne sais pas. Je verrai.