



4<sup>e</sup>

FESTIVAL  
DU CINEMA  
DE BRIVE

RENCONTRES DU MOYEN METRAGE  
les actes des tables rondes 2007

| S R F | Société | des | réalisateurs | de | films

CNC

# SOMMAIRE

<b>Dialogue entre cinéastes :</b> <b>Emmanuel Mouret et Christian Vincent</b>	page 2 à 21
<b>Dialogue sur la musique au cinéma :</b> <b>Catherine Corsini et Grégoire Hetzel</b>	page 22 à 41
<b>Actualité de la profession :</b> <b>Les différentes possibilités qu'offre le numérique au cinéma indépendant</b>	page 42 à 64

Directrice générale  
Anne Bourgeois

Délégué général  
Sébastien Bailly

Assistante à la programmation  
Lise Bellynck

Accueil des invités  
Leïla Brouk

Régisseur général  
Georges Bugeat

Régisseur copies  
Pierre Bachelot

Communication / Partenariats  
MCV Communication - Maguy Cisterne

Nous tenons à remercier

Catherine Corsini, Philippe Corroyer, Thibault Danton, Gérard Dastugue, Jean-Louis Gonnet, Grégoire Hetzel, Willy Kurant, Emmanuel Mouret, Franck Thoraval, Christian Vincent.

Ainsi que

Gaël Marteau (SACEM Ile de France), Patrick Mathieu (SACEM Brive), Anne Vanden Adel (SACEM Ile de France), Pyramide production-distribution, Danièle Vandenbossche (Bibliothèque Municipale de Brive).

Retrouvez les photos et vidéos du festival sur [www.srf-moyenmetrageabrive.com](http://www.srf-moyenmetrageabrive.com)

*La reproduction totale ou partielle de la transcription des ces tables rondes est soumise à l'autorisation du festival.*

*Crédit photos : Ingrid Franchi - [www.ingridfranchi.com](http://www.ingridfranchi.com)*

## Dialogue entre cinéastes : Emmanuel Mouret / Christian Vincent

De l'écriture au montage en passant par la mise en scène et la direction d'acteur deux cinéastes se prêtent chaque année à cet exercice du dialogue autour de ce qui fait leur quotidien et, par là, se dévoilent un peu à travers leurs méthodes, leurs doutes et les désirs qui jalonnent leurs parcours.

### **Emmanuel Mouret**

Auteur-réalisateur et comédien, Emmanuel Mouret a fait ses études à la FEMIS tout en suivant des cours d'art dramatique qui lui permettront de jouer dans la quasi-totalité de ses films. Il réalise un premier court métrage en 1998, *Caresse* suivi en 1999 par un moyen métrage, *Promène toi donc tout nu !*. Il réalise son premier long métrage en 2000, *Laissons Lucie faire !* avec Marie Gillain.

En 2004 *Vénus et Fleur* est présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes. Il revient à la Quinzaine en 2006 avec *Changement d'adresse* qui réunit Frédérique Bel, Danny Brillant et Fanny Valette. Le film connaît un joli succès public et critique.

Il termine actuellement *Un baiser s'il vous plaît* dans lequel on le retrouvera aux côtés de Virginie Ledoyen et Julie Gayet.

Après Jacques Nolot et Bertrand Bonello en 2005, Jean-Claude Brisseau et Alain Guiraudie l'an passé, Emmanuel Mouret et Christian Vincent ont accepté notre invitation.

### **Christian Vincent**

Lycéen en banlieue parisienne dans les années 70, Christian Vincent se consacre davantage au militantisme politique qu'à la cinéphilie. Mais la découverte, à 21 ans, de *La Règle du jeu* de Jean Renoir est un choc pour le jeune homme, qui s'oriente alors vers le cinéma. Après des études de sociologie et de cinéma, il intègre l'IDHEC en 1979, en section réalisation, et tourne plusieurs courts métrages remarquables, comme *Il ne faut jurer de rien* (1983).

En 1991, il réalise son premier long métrage, *La Discrète*, une brillante comédie de caractères avec Fabrice Luchini. Succès critique et commercial inattendu, le film récolte trois Césars en 1991, dont celui de la Meilleure première œuvre. Il réalise ensuite *Beau fixe*, et offre à Isabelle Carré et Elsa Zylberstein leurs premiers grands rôles en 1992. Puis viennent *La Séparation* (1994) et *Je ne vois pas ce qu'on me trouve* (1997). En 2000 le cinéaste bouscule ses habitudes et signe *Sauve-moi*, une chronique sociale, tournée à la suite d'un atelier d'écriture avec des chômeurs. En 2005 il revient à la comédie avec *Les Enfants*, puis *Quatre étoiles* (2006).

## **Christian Vincent**

Tu me laisses la responsabilité d'entamer la discussion ? A la vue de mon âge ? Très bien. J'ai découvert ton cinéma avec ton premier long métrage, puis j'ai vu les deux films que tu as faits après. Je n'ai pas vu les courts-métrages. Donc je ne sais rien de ce que tu as fait à la FÉMIS ou juste après. Prends le comme un compliment, je ne sais pas si on t'a dit ça souvent mais quand je vois tes films, à chacun de tes films - et je n'ai pas ce sentiment là très souvent -, je me dis j'aurais bien aimé les faire. C'est un sentiment curieux, j'aurais aimé être l'auteur de tes films. Même si ce que tu fais est peut-être très éloigné de ce que je fais moi.

C'est un sentiment que j'ai à chaque fois, parce qu'il se dégage de tes films, de ce que tu fais, une espèce de bonheur, de grâce, de sérénité. On se dit : ça a du être extrêmement agréable à tourner. Tu as une manière bien à toi de filmer la jeunesse et surtout les jeunes femmes. Il y a une très grande sensualité qui se dégage de ce que tu fais. Et j'envie cette grâce, cette qualité que tu as. A chaque fois je me dis : "Ça c'est un film que j'aurais aimé écrire, que j'aurais aimé tourner".

## **Emmanuel Mouret**

Je pense que la raison pour laquelle nous avons été réunis aujourd'hui, c'est qu'il y a justement des choses dans tes films comme dans les miens qui nous traversent, nous troublent, nous fascinent, d'un film à l'autre. Peut-être que cette impression là nous vient d'un goût partagé pour un certain cinéma. Le dernier film que j'ai vu de toi, *Quatre étoiles*, c'est aussi la tentative sans aucune nostalgie d'assouvir son goût pour un cinéma d'une certaine époque. Je pense à des comédies des années 40, 50, qui pour moi, de Jacques Becker à Lubitsch en passant par Billy Wilder, sont des choses qui me nourrissent quasiment quotidiennement. Et c'est une chose que j'ai l'impression de sentir chez toi.

## **CV**

Il se dégage de ton cinéma quelque chose qui relève du bonheur, de la plénitude, même si les personnages que tu mets en scène dans tes films souffrent. La souffrance n'est pas absente, néanmoins, j'ai l'impression que pour toi le cinéma c'est plutôt du côté du bonheur que du côté de la souffrance. Tout au moins comme exercice à pratiquer. On a souvent tendance à considérer que l'acte créatif est un acte douloureux lié à la souffrance, à l'arrachement, aux turpitudes. C'est peut-être aussi une chose que j'ai pensé à certains moments de ma vie. Mais j'ai fait 7 films, je vieillis, je me dis que la vie est courte et qu'on n'en a qu'une, et ce qui se dégage de ce que tu fais me remplit d'aise parce que j'ai l'impression que c'est presque une profession de foi. Tu affirmes : "la vie est belle", comme aurait dit Capra. Il y a quelque chose de cet ordre là : tu es plutôt du côté du plaisir et d'une forme de jubilation dans ton cinéma que du côté de la souffrance et de la prise de tête. Est-ce que c'est quelque chose que tu revendiques ? Ou est-ce une chose que tu fais à ton insu ?

## **EM**

Non, c'est quelque chose de revendiqué. Et qui a été à un certain moment extrêmement formulé et extrêmement volontaire - peut-être un peu moins aujourd'hui. C'est lié à diverses expériences. D'abord ma première expérience de cinéma, ce qui

m'a donné envie de faire des films, ce sont des films que j'ai vus et que j'ai aimés. Je sais que ce qui m'a marqué, dans mon adolescence, c'est une certaine forme de fraîcheur. C'est Truffaut qui disait que : "faire des films, c'est faire faire des jolies choses à des jolies femmes". Et au début, quand on est adolescent, on est là au cinéma aussi pour voir des jolies femmes faire des jolies choses à l'écran et puis voir des histoires sur comment les hommes se comportent avec ces jolies femmes. Et là dedans je pense qu'il y a un cinéaste en particulier qui m'a marqué dans ses comédies, c'est Jacques Becker. Dans ses films, il y a de vraies peintures du bonheur, d'une légèreté et d'une profondeur qui sont pour moi magnifiques.

Donc il y a aussi un second aspect qui est lié à la peinture. J'aime la peinture même si je ne suis pas un grand connaisseur. Mais j'ai grandi auprès de gens qui s'intéressaient à la peinture, donc j'ai grandi auprès de certains tableaux, Picasso, Matisse. Et dans ces courants de peinture il y avait une espèce d'ode à la joie. La joie peut toujours paraître ridicule parce qu'on veut imaginer quelque chose de gai et de léger. Mais lorsqu'elle est affirmée, elle devient profonde. On peut retrouver la même chose en musique où peuvent co-exister une vraie légèreté, une vraie fraîcheur et une profondeur.

Quand j'ai commencé à faire des films, je voulais volontairement casser cette souffrance de bon aloi, cette douleur de bon aloi. Par rapport à un certain cinéma français j'ai eu beaucoup de remarques sur mes courts métrages : "Oui c'est léger, c'est léger...". Mais un peu comme si en peinture quand on peignait un bouquet de fleur, on disait : "Oui on a déjà vu, c'est léger". Je pense que la peinture a passé ce cap de ne plus dire : "Oui c'est juste un bouquet de fleurs". Alors qu'au cinéma parfois, on se dit toujours que le sujet compte. Comme si en peinture, on devait à tout prix ne peindre que des gens qui souffrent et des massacres. On confond le sujet et la musique. Parce que le cinéma, c'est avant tout de la musique. Et une musique, parce qu'elle est légère n'est pas moins intéressante qu'un requiem. Et on ne va pas écouter que des requiem parce que c'est plus profond.

## **CV**

C'est drôle parce qu'on ne se connaît pas, on s'est rencontré une fois ou deux, mais on n'a jamais véritablement parlé de ces questions-là. Cette citation de Truffaut dont tu parlais, c'était un peu une boutade, mais en même temps, c'était très profond. Le cinéma c'est "faire faire de jolies choses à de jolies femmes"... C'est une formule que j'ai entendue il y a très longtemps et qui m'a aussi énormément marqué. Sous l'aspect de quelque chose de très léger, il y avait quelque chose de beaucoup plus profond que ça.

## **EM**

Mais parce que déjà "jolies choses"... Si on essaye de voir ce que c'est qu'une jolie chose... Cela pose beaucoup de questions. Parce qu'un personnage n'est pas que beau physiquement ou beau parce qu'il y a une belle photo ou un joli costume. Il est beau dans la façon de porter son désir et face à tout ce qui peut y résister. Et ça se joue dans la parole, dans la façon d'être, dans l'attitude. Qu'est-ce qu'on entend par joli ? Qu'est-ce qui est joli chez quelqu'un ? C'est vrai que cela dépasse le caractère purement plastique des choses.

## **CV**

Pour en revenir aux références dont tu parlais, tu évoquais Jacques Becker, c'est un cinéaste que je connais assez peu. Quand on découvre tes films, parce qu'il y a des jeunes filles, parce que tu tournes tes films du côté de Marseille, on pense à quelque chose qui serait entre Eric Rohmer et Marcel Pagnol. Je ne sais pas si ces références là ont un sens pour toi ou si tu les réfutes.



## **EM**

Pas du tout, bien au contraire. Il y a aussi une référence que je n'ai pas citée mais qui est très très importante pour moi et qui a été un vrai choc c'est Sacha Guitry.

## **CV**

Pour moi aussi. Parce que tous ces cinéastes sont des cinéastes du langage aussi. Ils mettent le langage au cœur de leur cinéma.

## **EM**

C'est vrai. Ce sont des cinéastes de la parole. Je ne sais pas quelle analyse tu fais de la parole ? Personnellement je me souviens très bien d'une phrase qui m'avait marqué dans un manuel de scénario : "Pour écrire de bons dialogues, il faut faire dire en un minimum de mots le maximum de choses à ses personnages". En tant qu'apprenti cinéaste, ça m'avait marqué. Et puis un jour je me suis dit c'est pas possible, au contraire ! Il faut chercher le contraire. Avec le maximum de mots, le minimum de choses. Je me suis prêté à l'exercice, suite à mon admiration pour des cinéastes très bavards comme Guitry, Pagnol, Rohmer, Woody Allen. D'un coup il se passait beaucoup de choses. Qu'est-ce qu'on dit ? Qu'est-ce qu'on raconte ? Qu'est-ce qu'on fait dire à un personnage ? C'est quelque chose qui est encore de l'ordre de la musique. Et on rentre dans la musique intérieure énormément par la parole. Par les mots qui se contredisent, par les mots qui se cherchent, par la façon dont on parle et par laquelle le personnage essaye de se définir lui-même.

Et c'est vrai que pour moi, même du point de vue de l'écriture, la libération s'est faite à ce moment là. Où je m'autorisais à laisser parler les personnages presque comme moi. Comme moi je cherchais à me formuler, à me dépêtrer.

## **CV**

De toutes façons il ne faut jamais écouter les conseils, et il ne faut respecter aucune règle. L'histoire le prouve. "Dire le maximum de choses en un minimum de mots !" : c'est le genre d'idées qui traînent un petit peu partout comme ça et dont il faut se méfier.

## **EM**

Et puis si on regarde les comédies américaines, les comédies italiennes qui nous ont marqué, le premier souvenir qu'on garde, c'est qu'on ne sait pas ce qu'ils se sont dit

mais que ce sont des gens qui parlent, qui parlent. Et c'est cette musique qui nous revient. C'est aussi pour le coup un plaisir purement physique, cette musique cette parole qui rebondit, qui cherche. Ce jeu de la parole. Ensuite, au fur et à mesure que je fais des films, je m'aperçois chaque fois de plus en plus que c'est la parole qui rythme le film, qui lui donne la vie. Eric Rohmer dit quelque chose, une supposition que je peux partager : "Pour moi un personnage n'existe qu'à partir du moment où il se met à parler." Je pense qu'il avait dû répondre ça suite à une accusation...

J'avais été jury dans un festival de courts métrages où plus de la moitié des films étaient quasiment muets... Mais face à quelqu'un qui ne dit rien, on ne sait pas. On est dans le mystère, dans la question, dans l'interrogation, mais c'est tout ou rien. Et c'est vrai que lorsque quelqu'un commence à parler, il y a quelque chose qui existe. Peu importe ce qui est dit.

## **CV**

L'époque est ainsi faite. On privilégie un cinéma qui repose sur un refus absolu de la psychologie. Ne surtout pas expliquer les actions et les gestes des personnages, les prendre à l'état brut, comme ça. C'est un peu l'idée qui domine depuis quelques années. Et toi tu t'inscris en faux par rapport à ce courant là, ce courant qui refuse d'expliquer les choses, comme si le metteur en scène n'était pas celui qui jugeait. Comme si on s'interdisait de juger les personnages.

Mais il y a tout un courant moderne qui va à l'encontre de ce que tu dis. Effectivement moi aussi j'ai une préférence pour les films de dialogues, de paroles. J'ai fait un film quand j'étais à l'IDHEC qui s'appelait *Façon de parler*. Je suis hanté par ces questions-là. Peut-être aussi parce que les films qui m'ont le plus donné envie de faire du cinéma étaient des films extrêmement écrits. Pour moi le vrai grand choc cinématographique de ma vie c'était *La Maman et la putain*. Cette logorrhée infinie de parole. Et pareil j'adore Pagnol, Guitry, j'ai toujours été amoureux de ce cinéma-là.

## **EM**

Rohmer dit à ce sujet une chose très judicieuse : "Quand le cinéma était muet, il était parlant ; c'est en devenant sonore qu'il est devenu muet". Parce qu'avec la parole, le fait que le personnage s'exprime beaucoup, on a peur de la psychologisation, de la définition basique des personnages, mais au fond c'est le contraire. C'est l'effet contraire. Dans la parole on se cache. Tout le monde. Quelqu'un qui parle c'est quelqu'un qui tente de s'expliquer, de se définir lui-même. Donc il y a évidemment la mauvaise foi, qu'on peut retrouver par exemple chez Pagnol.

## **CV**

C'est un masque la parole, un masque comme un autre.

## **EM**

C'est un masque qu'on n'arrête pas d'orner, de décorer, et c'est dans ce geste là qu'il y a justement de la beauté, de la profondeur. Comment on va mettre en œuvre son masque...

## **CV**

Parce qu'on voit très bien dans tes films à quel moment les gens sont sincères, et à quel moment ils mentent. Quand ils travestissent la réalité, quand ils s'arrangent avec elle. Et c'est ça qui compte quand on fait un film, c'est mettre le spectateur en état de voir ce qui se passe. C'est à dire qu'il ne faut pas prendre pour argent comptant ce que disent nos personnages.

## **EM**

On peut aussi rester avec des doutes, car il arrive que les personnages soient complètement sincères dans leur mauvaise foi. On peut alors presque faire miroiter davantage les choses. En fait c'est toujours cette question de laisser la place au spectateur de juger ou d'affirmer des choses. Moi je prends toujours le parti d'affirmer le plus de choses possibles pour justement laisser miroiter le plus d'interprétations possibles. Et souvent la tendance est contraire, la tendance est de ne rien affirmer pour qu'on ne puisse rien interpréter. Du coup le spectateur a de la place mais il se perd dans sa propre place, il s'enfonce, et je crois qu'on perd de l'intérêt à avoir trop de place. Je pense qu'il faut juger, et puis juger autre chose, et juger autre chose plutôt que de ne rien juger.

## **CV**

Pour en revenir à ce que tu fais, un cinéma qui ne repose que sur la parole peut être très stérile. Mais chez toi il y a une dimension supplémentaire, il y a une très grande sensualité dans ton cinéma. C'est quelque chose que j'admire et qui m'épate. Les plans sont sensuels, je ne sais pas comment le dire autrement. Il n'y a aucune sécheresse dans ce que tu fais et c'est ce qui fait que ton cinéma est pour moi quelque chose d'extraordinairement accompli. Comment fais-tu ?

## **EM**

Moi je pense que ce n'est pas accompli...

## **CV**

Est-ce que c'est le fait de filmer sous le soleil ? De filmer autour de la méditerranée ? De prendre des actrices qui ont entre 18 et 25 ans ? Il y a toujours du désir qui est en jeu.

## **EM**

Je pense que cela vient beaucoup des situations qui sont en jeu. La règle que j'essaye d'avoir en écrivant, c'est qu'il y ait le plus de scènes de désir dans un film. Et passer le plus possible d'une scène de désir à une autre. Ensuite ce qui pour moi est très important, c'est une certaine forme d'"érotisation" des choses. Déjà l'"érotisation" est une chose qui est toujours sous-jacente dans les films. Puisqu'on parlait de notre adolescence, de notre désir de cinéma... Il y a quelque chose qui est sous-jacent et qui appartient au cinéma. Dire qu'il "faut" qu'un film soit "érotique" c'est peut-être un peu exagéré...

## **CV**

Oui mais ça ne se décrète pas !

## **EM**

Ça ne se décrète pas, mais ça se cherche. Ça se cherche dans le sens où c'est un stimulant d'essayer de trouver quelque chose... C'est peut-être toujours lié à des souvenirs de films, à des envies. Voilà ce que j'utilise comme moyen. Et ce n'est même pas un moyen, ce sont plutôt des éléments comme ça... Par exemple, une autre chose essentielle qui me fascine dans le cinéma, c'est la maladresse. La maladresse, le désir, la gêne.

## **CV**

Ce qui te sauve encore une fois, c'est qu'il y a quelque chose dans ton cinéma de très décomplexé. Dans le regard que tu portes sur ces jeunes filles et ces garçons, il n'y a aucune concupiscence, aucun malaise. Même s'il y a du malaise à l'intérieur des scènes. Je pense à ton film *Vénus et Fleur*, lorsque le voisin vient draguer la petite russe, c'est atroce...

Mais parfois, je suis gêné devant des films des metteurs en scène qui cherchent des petites choses un peu gênantes, alors on montre des dessous, on dévoile des trucs... Même chez Rohmer, comme s'il y avait quelque chose de pas assumé. Alors que toi, ton regard est complètement décomplexé là-dessus et je pense que ça passe. C'est parfaitement assumé, donc il n'y a aucune gêne en tant que spectateur.

Ce regard qu'on peut avoir lorsqu'on dit : "moi ce qui m'intéresse c'est de montrer le désir en éveil", ça pourrait avoir quelque chose d'un peu gênant lorsqu'on choisit des acteurs et des actrices qui sont jeunes, quelque chose d'un peu crapoteux. Il n'y a jamais ça chez toi.

## **EM**

Je comprends parfaitement ce que tu veux dire, parce que c'est une question qu'on se pose tous. Je ne saurais pas comment y répondre. En faisant ça, je pense à des cinéastes : Comment ils s'y prennent ? Comment ils font ça ? Pourquoi ça marche ? Je pense par exemple à Paul Verhoeven que je trouve extrêmement fort justement dans ce genre de choses. Ça marche très bien, c'est très fort et très beau chaque fois. Ensuite, je crois que ça peut fonctionner quand c'est quelque chose qui est impliqué dans la narration elle-même du film. Là où c'est terrible au cinéma, c'est quand on sent que ça vient d'ailleurs.

## **CV**

Que c'est plaqué...

## **EM**

Que c'est en dehors de l'économie même du film. Et ça c'est terrible parce qu'on voit l'écart, on voit la chose qui n'est pas assumée. Pour mes films, je crois que c'est quelque chose qui est désiré à la base de l'écriture même du scénario.

Peut-être que c'est pour cela que le scénario tourne beaucoup, pour essayer que ça fasse en quelque sorte "partie intégrante". Ça me fait plaisir que ça donne un air décomplexé et assumé, mais je pense que c'est plutôt quelque chose qui vient dans la narration, qui est un élément de la narration.

Je n'ai jamais réfléchi à comment formuler ce genre de choses.

Mais je crois qu'on parle de la même chose. Quand on va au cinéma, c'est une manière de communiquer une certaine intimité. Quand on voit un film, quand un film nous touche, on se dit : "Tiens, ça je n'avais jamais su le formuler ou le dire, mais ça, oui".

## **CV**

Mais c'est le rôle de l'art. Exprimer mieux qu'on ne saurait le faire ce que l'on sait déjà.

## **EM**

Et je pense que pour les choses qui ont à voir avec le corps, avec le désir, avec l'érotisme, il faut chercher dans sa propre intimité pour le montrer. Je pense que la frontière est là.

## **CV**

Toi à ta manière tu franchis le pas puisque tu joues dans tes films !

Je voulais évoquer aussi une autre question avec toi, peut-être plus sérieuse, plus grave. Tu as toujours travaillé dans une économie légère. Non seulement tu fais des films qui sont légers, mais tu travailles dans une économie légère. C'est à dire que tu mobilises assez peu de moyens, tes films ne coûtent pas très chers, tu tournes assez rapidement dans des décors uniques, avec des acteurs pas connus et donc qui ne demandent pas d'être payés un million d'euros... Est-ce que tu vas toujours t'inscrire dans cette économie, est-ce que tu as envie de poursuivre comme ça ?

Et ce n'est peut-être pas qu'une question d'envie, puisque le cinéma tel qu'il est à l'heure actuelle en France te permet de faire les films que tu fais et que ce ne sera peut-être pas valable tout le temps. Est-ce que tu penses à ça ? Est-ce que tu y réfléchis ? Est-ce que tu envisages aussi de passer à un type d'économie qui serait différent en faisant appel à des acteurs plus connus ou en tournant des films en dehors d'un cadre unique ? C'est une question que je me suis posée. Je suis venu au cinéma beaucoup plus tôt que toi à une époque où les films étaient plus faciles à produire que maintenant. Il y a eu une époque bénie pour le cinéma, pour ceux qui voulaient faire des premiers films, c'était au début des années 90. Maintenant les choses se sont rétrécies, c'est beaucoup plus difficile. Toi tu as trouvé une espèce de créneau. Vous êtes quelques-uns comme toi, à continuer à faire des films assez régulièrement sans trouver un très grand public. Je voudrais que tu nous dises dans quelles conditions se font tes films ? Et est-ce que tu as pensé aussi à passer à autre chose ?

## **EM**

Je dirais que nécessité fait loi. J'ai commencé à faire des courts métrages au sein de la FÉMIS. On a un budget pour un film de 10 minutes mais on a envie de raconter quelque chose qui fait 20 minutes... Pareil pour le film de fin d'études. Et pour les deux derniers longs métrages que j'ai faits - à part pour celui que je suis en train de terminer - on n'a eu aucun financement extérieur.



**CV**

Aucun ? Pas de chaîne de télévision, pas de région ?

**EM**

Rien. Donc avec le producteur c'était aussi "nécessité fait loi". Il fallait qu'on s'arrange pour essayer de faire le film. Après, on peut toujours attendre 3, 4 ans...

**CV**

En même temps je te plains et je t'envie. Parce que je ne saurais plus faire de film avec rien. Malheureusement je fais des films qui coûtent cher.

**EM**

Après, j'aurais peut-être aimé faire autrement mais c'est comme ça. Quant au film que je suis en train de terminer, il a été financé vraiment très facilement. Ça reste un petit budget mais qui a pu être financé. Nous, on a l'impression d'être dans un confort royal. Mais je ne me fais pas une idée à l'avance du fait que je veux travailler avec petit budget ou gros budget. Ce sont les films qui le commandent, et ensuite il faut essayer de faire avec ce que l'on propose. L'idée c'est aussi de durer, d'être cohérent par rapport à son économie.

C'est une question que je pourrais te renvoyer d'ailleurs. Ce que j'ai beaucoup admiré chez Eric Rohmer, c'est cette idée d'économie. Pendant des années il a fait des films qui avaient leur public et qui rapportaient suffisamment pour qu'il se produise quasiment tout seul. Etre dans une certaine forme d'autonomie où chaque film permet aussi au suivant de se faire. Pour le coup je suis un débutant, donc ce serait plutôt à toi de nous éclairer par rapport à cette idée : à quel moment on sent cette idée de rapport entre l'économie, le public envisagé et le fait de pouvoir durer ?

**CV**

Moi je n'ai peut-être pas su comme toi créer un réseau autour de moi. Parce que j'imagine que tu travailles toujours avec les mêmes personnes, les mêmes producteurs, tu tournes toujours près de chez toi à Marseille ?

**EM**

Les deux derniers ont été tournés à Paris.

**CV**

Moi je n'ai pas su faire ça. Assez vite je suis passé d'un producteur à l'autre. J'ai tourné avec des stars, donc je suis passé dans une espèce de système qui est à la fois agréable, parce que je dispose des moyens que je réclame, mais qui peut être aussi pénalisant, parce que tu t'oblige à des contraintes. Quand je fais un film je suis obligé de faire 800 000, un million d'entrées sur la France. J'ai cette contrainte là. Parce que les films coûtent chers.

**EM**

Et si tu décidais par exemple de faire un film moins cher, est-ce que la contrainte d'entrées va de pair ?

**CV**

Il faudrait que je me tourne vers d'autres producteurs que ceux avec lesquels je travaille habituellement, qui ne savent pas produire des films bon marché. En dessous de 1 ou 2 millions d'euros, c'est déjà pour eux des films bon marché. Je ne sais pas exactement avec combien tu tournes.

Pour moi c'est toujours un peu lourd un tournage. On tourne de 6 à 10 semaines, il y a une équipe, il faut la payer, il faut louer le matériel, la post-production est très lourde. Quand on entend des chiffres hallucinants de films réalisés avec 10 000 euros. Ça n'existe pas. Ça veut dire que personne n'a été payé, nulle part.

**EM**

Mais si à chaque fois que tu portes un projet tu as une obligation de 800 000 entrées, est-ce que c'est quelque chose qui est pesant, contraignant ?

**CV**

C'est que je suis rentré maintenant dans une espèce de logique dont il est difficile de se défaire.

**EM**

Mais est-ce que c'est aussi une logique qui est stimulante, plaisante ?

**CV**

Ça l'est aussi. Mais je disais en préambule que quand je voyais tes films, je me disais que j'aurais aimé les faire...

J'ai comme une espèce de regret, de nostalgie de ces conditions-là. Peut-être que je magnifie, mais ce côté bricolage, on tourne dans une maison, c'est quelque chose que j'aimerais reproduire, surtout à l'abri des contraintes. Parce que c'est très beau de faire des films, mais il y a un moment où il faut les montrer au public et là c'est l'horreur.

On ne sait pas si les gens vont venir. Moi je pourrais très bien faire des films et ne pas les montrer.

**EM**

Et est-ce que tu pourrais envisager justement de te dire : je fais des films dans une certaine économie, puis je fais de temps en temps un film avec une petite économie ?

**CV**

Il faudrait. Je pense à ça presque en terme de structure. Je me demande si je ne vais pas créer une société de production pour éventuellement alterner les projets lourds financés par des chaînes de télévision - parce que ce sont elles qui financent mes films - et puis des projets plus légers qui pourraient être faits indépendamment de ce système là. C'est vrai que même si maintenant cela devient plus difficile pour Rohmer, pendant 30 ans avec les Films du Losange il jouissait d'une espèce de liberté incroyable de sujet, d'interprètes, etc...

Il pouvait tourner avec qui il voulait, quand il voulait. C'est ça le luxe. C'est ça la liberté. Sans convoquer des moyens considérables.

**EM**

Et par rapport à la question du casting ? J'imagine que quand on est dans une certaine économie c'est une question qui a encore plus de poids ? Est-ce que tu peux nous expliquer, nous raconter de quel ordre est ce poids ?

**CV**

C'est une contrainte qui est très agréable. En ce moment j'écris un scénario, c'est en pensant à des acteurs précis, en espérant qu'ils accepteront le scénario que je leur proposerai parce que le film ne pourra se monter que sur leurs noms. A un certain niveau en France - toi tu échappes à cette règle - c'est moins le scénario et le nom du réalisateur que le nom des acteurs qu'on apporte avec soi qui détermine les décisions des chaînes de télévision.

**EM**

Et en même temps les comédiens très connus, très célèbres, tout cela tient dans un mouchoir de poche... Et parfois le public a l'impression de revoir toujours la même chose... Est-ce que tu n'as pas envie de travailler avec un comédien moins célèbre ?

**CV**

Si bien sûr. Mais toutes ces questions là je me les pose maintenant. Si j'amène la question aujourd'hui sur le tapis, c'est que j'y pense. On peut s'engager comme moi dans un cinéma qui relève presque de l'industrie, mais en même temps ce qui compte c'est de pouvoir alterner, c'est de ne pas se sentir obligé de ne faire plus que ça... Mais c'est à moi de prendre cette décision.

Et toi, envisages-tu de passer à une économie autre ? Des films financés par la télévision grâce aux acteurs ? Est-ce que tu as des tentations ? Est-ce que tu as envie ? Est-ce que par exemple tu pourrais faire tourner Benoît Poelvoorde ?

**EM**

Oui... Enfin il faudrait trouver... (rires)

Je crois qu'on se pose les questions en fonction de la place qu'on occupe et à quel moment. C'est vrai que je suis dans une position où je commence à avoir besoin de personnes un peu connues. Notamment sur le dernier film, vis-à-vis du distributeur, parce que c'était un groupe, il y avait une toute petite pression de ce côté là. Ils ne demandaient pas quelqu'un de très connu mais juste quelqu'un sur lequel on puisse un peu communiquer. Je pense qu'ensuite c'est la question de la pression. Quand on sait que c'est le seul moyen de faire son film, d'un coup on se met dans cette question là. Mais c'est là où est la création, c'est à dire qu'on est toujours face à des limites, à des contraintes. On gagne quelque chose d'un côté mais on perd de l'autre et notre "imagination créatrice" se met en route par rapport à cette situation-là. Donc on verra ce qu'on nous dira sur le prochain projet. Je proposerai une distribution et on verra ce que dira le distributeur.

**CV**

Et le film que tu as tourné dernièrement, il était financé uniquement avec un distributeur ?

## **EM**

Non pour le dernier j'ai tout eu ! On n'a pas compris, mais à chaque fois qu'on demandait de l'argent c'était "oui". Canal +, une chaîne de télé, deux régions, et l'avance sur recettes pour la première fois après au moins une dizaine de tentatives. En même temps je ne suis pas dupe. Je sais que c'est un peu l'effet de mon film précédent, *Changement d'adresse*. Le fait d'être allé deux fois à la Quinzaine des réalisateurs... On a pu faire le film, payer les gens, se payer nous même, faire plus de prises. C'était très bien.

## **CV**

Comment travailles-tu avec les acteurs ?

## **EM**

Je n'ai absolument aucune technique. J'aime travailler avec des comédiens qui sont à la fois à l'aise et qui ont des propositions à faire. Il peut y avoir des comédiens avec qui on va lire, répéter pendant deux ou trois mois le texte parce qu'ils ont besoin de ça pour être rassurés, pour travailler. Et puis d'autres avec qui rien. Et puis les entre deux. C'est quelque chose qui est vraiment lié à ce qu'on ressent de la personne et ce qu'on ressent du texte.

Sur *Vénus et Fleur* c'était de jeunes comédiennes, évidemment il n'y avait absolument aucune répétition. Il ne fallait surtout pas abîmer. On a beaucoup travaillé pour trouver des personnages qui soient évidents, dont la nature était évidente, on a vu énormément de jeunes comédiennes. Et ensuite quand on a fait les essais, comme c'était déjà évident, c'était de très beaux essais, ç'aurait été ridicule de travailler. D'ailleurs j'avais écrit les dialogues au style indirect pour qu'elles puissent mettre leurs propres mots dessus.

C'est intéressant parce qu'au début, sur les premiers courts métrages, c'est quelque chose qui était assez effrayant. Dans les manuels, dans les écoles de cinéma ou dans le discours, on parle souvent de "la direction d'acteur".

On dit qu'un metteur en scène c'est quelqu'un qui doit diriger, mettre en scène. Ce sont des mots très lourds. Comme si le metteur en scène devait tout savoir, tout dire etc... Il y a souvent cette idée que le cinéma est une "maîtrise" où le metteur en scène est celui qui sait. Moi c'est une chose qui m'a absolument paralysé. Le premier court métrage que j'ai fait était une catastrophe absolue parce que ce n'était que de la souffrance, aucun plaisir. Il ne fallait pas du tout que je montre que je ne savais pas, or je ne savais absolument rien.

La grande libération pour moi s'est faite le jour où je me suis dit : "voilà j'ai envie de faire des films, mais je ne sais pas ce que je veux et je vais essayer de faire comme ça". C'est pareil pour les scénarios. On dit : "il faut que ton film parle de quelque chose, qu'il ait un sujet, qu'il raconte quelque chose sur le monde".

Cela m'a paralysé pendant des années jusqu'à ce que je me dise : "voilà, ce que je vais dire, c'est que je ne sais pas". Concernant la direction d'acteurs, plus ça va, plus je trouve que la mise en scène c'est avant tout de l'écoute. L'essentiel du travail pendant les lectures et les essais, c'est d'essayer de trouver des gens avec lesquels il y ait des propositions. On va pouvoir écouter des choses, des choses qui vont dans le sens de ce qu'on a envie de raconter, qui nous intéressent.

Et depuis que dans ma tête j'ai inversé les choses, c'est plutôt les comédiens qui se dirigent et moi qui choisis dans les différentes propositions. C'est beaucoup plus simple. Alors pour le coup, quand c'est bien, j'ai beaucoup moins de mérite parce que c'est à eux que ça revient. Mais c'est un plaisir beaucoup plus grand pour eux comme pour moi.

Et puis, quand on joue avec eux, ils savent très bien qu'on ne peut pas avoir une grande distance... C'est pour ça que, pendant les essais, je passe beaucoup de temps à choisir des comédiens qui ne sont pas seulement dans l'attente du regard de l'autre, qui ne sont pas dans le stress. Je cherche des comédiens avec lesquels j'ai du plaisir à travailler et qui se prennent un peu en main. Quand on joue avec des comédiens, c'est un grand avantage car on est avec eux. On se plante avec eux. J'essaye des choses et je suis ridicule en même temps qu'eux et du coup ça les met à l'aise. Enfin tout dépend... Moi je n'aime pas la tension. C'est aussi une technique de pousser les comédiens, mais moi je ne supporte pas les tensions.

## **CV**

Moi c'est pareil, j'ai horreur de ça. Pour la direction d'acteurs, je n'ai pas toujours travaillé de la même manière sur mes films. Mais maintenant je considère que l'essentiel de la direction d'acteurs se fait en amont. C'est à dire que c'est le choix. Il ne faut pas se tromper sur l'acteur qu'on choisit, qu'il soit confirmé ou pas. C'est essentiel. Et puis j'aime bien faire des espèces de réunions avant de commencer à tourner. On reprend le scénario, on fait des lectures à plat. Ce sont souvent des moments qui me permettent de voir ce qui tient et ce qui ne tient pas.

Pour ces lectures, je ne demande aucune intention, je ne demande pas aux acteurs de jouer quoi que ce soit, mais ça me permet de voir ce qu'il faut changer, ce qu'il faut garder et je m'en sers pour réécrire les dialogues, les scènes, le scénario.

Mais sur le tournage, en début de journée, comme il faut que l'équipe technique sache ce qu'on va faire, c'est simplement une mise en place purement chorégraphique où on prévoit les déplacements, les mouvements d'appareils, des choses comme ça. C'est tout. Jamais je ne répète avec les acteurs. J'aurais peur que ce que je cherchais soit donné dans les répétitions et au moment où on enregistre tout a disparu, tout est perdu. Donc quand je tourne, j'attends le miracle. Et j'ai horreur des tensions. Mon travail sur un plateau c'est de mettre les gens en situation de confort, qu'ils se sentent regardés, accompagnés, aimés... Parce que les acteurs ont besoin d'avoir un regard sur eux à la fois critique et bienveillant. Mais c'est la qualité du regard, c'est tout, souvent on n'a pas nécessairement à se parler.

Et ça n'est à mon avis que des questions de rythme. Moi je dirige avec les oreilles, pas avec les yeux. Quand je réécoute une prise, je ne la regarde pas, je la réécoute. Je cadre mes films, donc je n'ai pas besoin de voir ce qui a été fait. Ce qui se joue à l'image à la limite est presque secondaire - enfin pas tout à fait. Mais quand j'ai quelque chose à dire à l'acteur, c'est "plus vite" ou "moins vite". C'est ménager des temps. Parce que le cinéma c'est du temps. Toi tu disais c'est de la musique. Pour moi ça a plus à voir avec le temps. Quand on écrit une histoire, c'est la même chose. A quel moment on démarre une scène et à quel moment on la termine ? Et dans l'ellipse qu'est-ce qu'il y a ? Ce sont tout le temps ces questions là. Ce n'est que ça, ce n'est qu'une manière de découper le temps.

**EM**

Et est-ce qu'avec le temps tu prends plus de plaisir à faire des films ou pas ?

**CV**

Oui. Pour moi les premières expériences, les courts métrages, c'était l'horreur. On ne sait rien, les acteurs - ou plutôt les personnes à qui on a demandé de passer devant la caméra - nous font peur. On ne sait pas leur parler. Les questions techniques nous embarrassent. On ne sait pas où placer la caméra. Et je trouvais que rien n'allait assez vite pour moi, que les temps de préparation étaient trop longs. C'était une souffrance terrible. L'ulcère était là, présent en permanence. Mais maintenant ça va. Tourner, c'est un grand bonheur, ça doit l'être et je m'emploie à ce que sur le plateau les gens soient heureux.

**EM**

Et est-ce que tu prends du plaisir à toutes les étapes de travail ?

**CV**

Il n'y a que la sortie qui est épouvantable. La promotion, c'est terrible. Parce que quand on fait un film on rêve. C'est un rêve éveillé qu'on fait. On convoque des tas de gens autour de nous et ces gens là réalisent notre rêve. Et à partir du moment où le film est terminé, il est montré à d'autres, le rêve s'arrête. Jusqu'au dernier moment, jusqu'à l'étalonnage et au mixage, on a envie de penser qu'on va encore pouvoir améliorer le film. Et une fois qu'il est donné, livré comme ça...

J'ai horreur de voir mes affiches de film dans les rues, la semaine qui précède la sortie. Je me dis "ce n'est pas moi, c'est une vue réductrice de ce que j'ai fait". Et la sortie est un moment d'angoisse absolu. Je n'aime pas ça du tout. Je ne vais jamais dans les salles. Pour moi c'est une souffrance. J'accompagne le film mais je déteste assister aux projections. Retrouver les gens, faire la promotion qui est souvent avant la sortie du film, j'aime bien ça. Mais s'il faut parler du film, qu'est-ce que je peux en dire ? Que dire d'un film qu'on a fait ? : "Je ferai mieux la prochaine fois ?".

**EM**

C'est dans le *Ed Wood* de Tim Burton... Ed Wood fait des films comme ça en bricolant à des années lumière des productions hollywoodiennes. Il est chez un producteur avec une bobine de film parce qu'il essaye de se faire produire et le producteur dit : "Mais votre film est vraiment nul !" et Ed Wood répond "Mais le prochain sera meilleur !". Ça laisse plein d'espoir...

**CV**

Moi aussi je pense que le prochain sera meilleur ! (Rires)

**EM**

Et outre le fait de livrer ton travail, y a-t-il la pression - que je ressens moi au moment de la sortie - de savoir si tu vas pouvoir faire un autre film ? Ou est-ce qu'au bout d'un certain nombre de films il y a quelque chose de plus sûr ?

## **CV**

Non, moi j'ai toujours peur que ça s'arrête. Toujours. Je me dis : "Pourquoi moi j'arrive à faire des films et pas les autres ?". Je n'en sais rien. Parce qu'on est beaucoup à vouloir faire des films. Il y a beaucoup de premiers films, il y a très peu de seconds films, encore moins de troisièmes films. Moi j'ai réussi à passer à travers les mailles du filet, mais pourquoi, comment, je n'en sais rien. Il faut être obstiné quand même, il ne faut pas lâcher le morceau, il faut travailler, il faut s'acharner. Et je me dis que peut-être un jour cette envie là va m'abandonner, va disparaître. Je ne suis pas un puits sans fond. Ça va peut-être s'arrêter demain. Parce qu'au fond de moi je me demande pourquoi je suis à cette place là ?

Il y a des tas de gens qui ont peut-être beaucoup plus de talent que moi et qui n'arrivent pas à faire leurs films. Mais ça c'est une chose intime que je te livre. Pour moi, il y a toujours l'idée d'une espèce d'imposture dans la réussite. Peut-être parce que j'ai été très troublé quand j'ai fait un premier film qui n'aurait jamais dû être un succès et qui a marché. *La Discrète* aurait dû être vu par 35 000 personnes en France. Il y avait tout pour que ce soit un film extraordinairement confidentiel. Quand on tournait ce film avec Luchini, en blaguant on disait : "Oui on va sortir à L'Epée de bois !", ce petit cinéma à Paris, rue Mouffetard, où en général se finit la carrière des films. Et le fait que ce premier film, un peu intello, qui était programmé pour ne pas marcher, connaisse ce succès là... Je me suis dit : "Que s'est-il passé ? J'ai dû faire une erreur quelque part". C'était très curieux, pas loin du sentiment d'imposture. Ensuite c'est difficile de se défaire de ce sentiment là. Il y a des jours où je n'y pense pas. Mais quand même il y avait l'idée d'un malentendu.

Beaucoup de succès reposent sur un malentendu. Mis à part les succès incontestables, les très grands films qui resteront 10 ans, 20 ans, 30 ans après et dont on se dit qu'ils sont intacts, qu'ils n'ont pas bougé, qu'ils ont gardé toutes leurs qualités. Et puis il y a des films pour lesquels 3 ou 4 ans plus tard, on se demande pourquoi les gens y sont allés dans ces proportions là ? Souvent devant le succès d'un film, il faut garder la tête froide, car c'est juste la coïncidence entre le désir d'un public et le film. Et ça n'a strictement rien à voir avec les qualités propres du film. Il y a quelque chose qui est dans l'air du temps, celui ou celle qui fait le film n'en est pas vraiment conscient, et puis il y a une rencontre incroyable avec le public. Mais le film serait sorti 3 ou 4 ans plus tard ou plus tôt, il n'aurait pas eu cette reconnaissance là. Donc il faut garder la tête froide et se dire comme Beethoven : "Un jour ils comprendront". (Rires)

## **EM**

Et quels sont les films que tu vois ou que tu revois régulièrement ?

## **CV**

Ce que j'aime voir et revoir ce sont les comédies et les films musicaux. Je peux les revoir à l'infini. Il y a des films qui me touchent infiniment mais que je n'ai pas du tout envie de revoir. J'ai adoré l'année dernière *A History of Violence* de Cronenberg. Mais je ne suis pas sûr d'avoir envie de le revoir. J'avais adoré *Mulholland Drive*. Je suis allé tout de suite le revoir pour essayer de comprendre, mais maintenant je ne pense pas en avoir envie. J'aime revoir les films qui procurent une jouissance. J'aime revoir les comédies. Avec mes enfants *To Be or Not To Be*, on ne s'en lasse pas. Ou les films de

Pagnol, je peux les revoir à l'infini, la qualité de l'émotion est toujours la même : on rit, on pleure. Les comédies musicales américaines ou les films de Jacques Demy. Ça je peux les revoir, parce qu'il y a la musique.

### **EM**

Et lors de l'élaboration de tes films, par exemple pour *Quatre étoiles*, est-ce qu'il y a un film que tu revois plus particulièrement ou un cinéaste auquel tu penses, ou une source d'inspiration ?

### **CV**

Non. Il y a un petit bureau chez moi et j'ai une photo de Lubitsch, fumant son cigare, et la légende c'est : "Est-ce que ça ne pourrait pas être encore plus drôle ?". C'est quelque chose qu'il devait dire à chaque fois à ses scénaristes quand on lui amenait des scènes. Voilà, s'il y a un "maître", même si c'est un bien grand mot et je ne crois pas qu'il aurait aimé l'expression...

### **EM**

Parce qu'on sent dans *Quatre étoiles* la présence de *Haute pègre*. Tu parlais d'une phrase de Lubitsch, il y a en a une autre qui est formidable et que tu pourras rajouter sur la photo, il dit : "Même l'homme le plus digne au monde ne peut pas s'empêcher d'être ridicule au moins deux fois par jour". J'adore ! (Rires)

Est-ce que ce sont des films qui te donnent envie, qui sont à la base d'une histoire ? Je trouve que ce sont souvent les films qui donnent envie, des films qu'on a aimés. Il y a quelque chose qui existe au théâtre, c'est le répertoire. Un metteur en scène reprend une pièce, fait son *Don Juan*... Au cinéma ce n'est pas du tout le cas ou l'usage, même s'il y a quelques "remake", mais plutôt des films commerciaux. En même temps, je me dis que parfois on peut avoir envie de faire un film à cause d'un autre film qu'on a aimé et dont on se nourrit. Même si ce n'est pas exactement un "remake"...

### **CV**

Oui c'est sûr. Tu parles de *Haute pègre*, c'est un film que j'ai en mémoire. J'adore le début : le gondolier qui ramasse les poubelles, ce plan extraordinaire d'ouverture de film. Mais ensuite il y a cette scène où deux personnages sont dans une suite d'un grand hôtel vénitien, on les voit dîner aux chandelles. Lui est persuadé qu'il a en face de lui une femme très riche, et elle est persuadée qu'elle a en face d'elle un homme très riche. Et ce sont deux escrocs. Au cours du dîner, ils finissent par découvrir qu'il lui a volé son collier et qu'elle lui a volé son portefeuille. Et le film démarre comme ça, une espèce de rencontre entre deux escrocs. On aimerait faire des choses pareilles. C'est à la fois fin, léger, brillant, drôle. Tout ce que j'aime. J'aime d'ailleurs beaucoup la figure de l'escroc au cinéma.

### **EM**

Il y a aussi quelque chose par rapport Lubitsch, et ça se voit dans ton film, c'est une façon de "Comment on présente". Je pense qu'un film s'inspire du monde, du réel mais propose un monde. Un film ça n'est jamais le monde, de toute façon ça n'a rien à voir,

ce sont deux supports complètement différents. On s'inspire des idées qu'on a eues et en même temps on en propose. On montre un caractère, on propose des personnages, des attitudes. On peut s'inspirer d'un film. Et on peut aussi comparer des moments de sa vie à un film qu'on a vu.

Donc il y a une forme d'aller-retour entre le monde et le film. Et dans cette période là, les années 40/50, si on regarde les films de Lubitsch, d'Hitchcock, il y a une figure que j'appellerais celle du "gentleman", qui va de pair avec une forme d'élégance. Et, particulièrement chez ces cinéastes, non seulement d'élégance dans la tenue mais aussi dans l'esprit. Ce sont des escrocs très élégants. Je voulais savoir si cette question te travaille, comment tu te situes par rapport à ces films, aujourd'hui, avec la contemporanéité des choses ?

## **CV**

Oui. Ce sont des figures qui s'imposent. Même si ce n'est pas si volontaire que ça. Mais pour moi l'élégance est une qualité. Dans la mise en scène, c'est ce que je cherche : élégance, légèreté. Mais je ne vais pas dire que je n'aime que ça au cinéma. J'attends tout du cinéma. Je n'attends pas une chose particulière, j'attends tout. Qu'il me divertisse, qu'il m'émeuve, qu'il me fasse réfléchir à des choses auxquelles je n'avais pas réfléchi, qu'il me donne envie de danser. J'attends tout.

C'est vrai que dans les figures, dans mon travail, ce que je recherche avant tout, c'est une certaine forme de légèreté. Et de présenter dans les films des personnages qui ont un usage du monde. Dans *Quatre étoiles* par exemple, au final on se fout de l'argent. L'argent n'a aucune importance. La vraie vie est ailleurs. Ils ont un usage de ce monde qu'ils traversent qui est un usage que je revendique. Ils traversent les lieux, ils les utilisent, ils ne font de mal à personne, ils jouissent de la situation, de l'instant présent. C'est ça qui compte pour moi. Ce sont plutôt ces figures-là que j'ai envie de créer, de mettre en scène.

## **Une question dans le public**

Avez-vous l'un ou l'autre mis en scène un scénario que vous n'avez pas écrit ? Ou pourriez vous le faire ?

## **CV**

Jamais. Mais a priori je pourrais le faire. On m'a parfois proposé des scénarios, qui m'intéressaient mais que j'aurais vraiment voulu retravailler. Les choses ne se sont pas faites mais je ne suis pas hostile à cette idée. Généralement, ce qu'on me propose, je le lis. Mais c'est vrai que c'est un peu notre tradition en France, on est souvent à l'origine des projets.

## **EM**

Dans l'absolu j'aimerais beaucoup tomber sur un scénario qui me plairait. On m'a proposé un scénario il y a peu de temps, mais il ne me plaisait pas et je n'y voyais même pas matière à retravailler. Je n'ai pour l'instant pas trouvé même quelqu'un avec qui écrire des scénarios, avec qui je puisse véritablement m'entendre, et je suis un peu pessimiste. Donc j'écris seul. Et puis finalement c'est plus économique d'écrire seul.

## **Une question dans le public**

Vous avez dit en préambule que vous jouiez dans vos films, comment vous distribuez-vous votre propre rôle ?

### **EM**

Comment je me choisis moi-même ? Je me fais passer des essais... (Rires)  
C'est toujours très délicat parce qu'en même temps ce n'est pas moi qui vais ramener ni de l'argent ni des spectateurs. Mais chaque fois j'ai joué, encouragé par les producteurs avec lesquels je travaillais, c'était bien. Et puis c'est quelque chose qui m'amuse. J'ai commencé à jouer dans mes courts métrages d'une manière très naïve. Parce que j'ai toujours grandi dans l'admiration des burlesques, de certains metteurs en scène qui jouaient dans leurs films, Buster Keaton, Jacques Tati, Woody Allen... Alors quand on essaye de faire des films comme ça... En plus j'avais pris des cours d'art dramatique sans désir d'être un comédien, tout simplement par goût et par curiosité. Ensuite c'est une façon peut-être de jouer avec le spectateur. D'apporter une forme d'ironie, de distance...

### **CV**

Est-ce que d'autres metteurs en scène t'ont proposé de jouer dans leurs films ?

### **EM**

Pas des choses qui m'auraient vraiment intéressé. Et en même temps je ne crois pas que ce soit une bonne chose. Je ne vais pas le faire.

### **CV**

Et si c'était comme Truffaut dans *Rencontres du troisième type* de Spielberg ? Lui aussi il jouait dans ses films et puis à un moment il a accepté de tourner dans le film d'un autre.

### **EM**

Oui mais c'est une participation amicale... Ce n'est pas la même chose chez des amis. Je crois que quand on est réalisateur, c'est difficile de jouer chez d'autres parce qu'on ne peut pas s'empêcher de dire : "là ce texte ce n'est pas possible, là comment il a mis sa caméra !" Si c'est un ami on peut lui dire : "écoute, tu fais n'importe quoi !" et on en rigole. Mais avec quelqu'un que je ne connais pas très bien, je ne serais pas à l'aise. Et puis je pense que pour moi c'est assez évident de jouer dans mes films. Quand on a écrit le scénario, les dialogues, il y a quelque chose qui est beaucoup plus facile. Alors que je crois que c'est beaucoup de travail de livrer quelque chose d'intéressant et d'intime sur un texte qu'on n'a pas écrit. Tout dépend aussi du dispositif.

## **Une question dans le public**

On va rejoindre une partie du débat de tout à l'heure, un débat très intéressant pour moi entre quelqu'un qui est en pleine carrière et quelqu'un qui va monter, je le pense et je l'espère. La question est pour Emmanuel Mouret.

Si un producteur vient vous voir dans quelques semaines, quelques mois parce que vos films l'intéressent, que ce producteur a de gros moyens financiers, qu'il vous

propose un projet dans lequel il y aura un certain nombre de contraintes qui ont été décrites par Christian Vincent, quelle sera votre réaction ?

### **EM**

La question est un peu faussée, car un producteur qui arrive avec un projet, c'est à dire avec un scénario ou une idée de scénario, cela me semble un peu surréaliste. Je n'arrive pas à imaginer la situation. Après il y a ce film que je termine qui va sortir. J'espère qu'il va faire un peu d'entrées. J'envisage plus les choses avec le temps qu'avec une situation. Peut-être que ça arrive mais j'imagine que c'est pour des films très commerciaux...

### **CV**

J'ai fait un seul film qu'un producteur m'a proposé, c'était mon troisième film. C'était l'adaptation d'un roman et à la clé on m'avait dit que ce serait avec Daniel Auteuil et Juliette Binoche. Je venais de faire *Beau fixe*, et j'ai dit "oui, pourquoi pas". Ça ne s'est pas fait avec Binoche mais avec Auteuil et Huppert et je n'ai pas perdu au change !

### **Une question dans le public**

Qu'est-ce qui s'est passé pour vous, Christian Vincent, après le succès de *La Discrète* ? Quelle a été l'orientation de votre carrière ?

### **CV**

C'est simple, ça permet de faire des films derrière. Ça m'a permis de passer un projet qui n'était pas du tout un projet très commercial avec des acteurs qui étaient inconnus, et le film a été financé très facilement. C'est un film qui s'est écrit, réalisé d'une manière extrêmement simple. Ensuite j'ai changé de producteur, je suis allé chez Claude Berri pour faire *La Séparation*. Et puis ensuite les films se sont enchaînés.

Je suis resté cinq ans après *Sauve moi* sans tourner de films parce que le métier avait un peu changé, les sources de financement s'étaient raréfiées, c'était compliqué, et à ce moment je me suis dit : "Qu'est-ce que je fais ? Est-ce que je continue à écrire, à proposer des projets qui ne trouvent plus de financement ?" C'est pour ça que j'ai monté ce projet, *Quatre étoiles*, en me disant que ça serait un projet que j'aurais plus de facilités à monter.

### **EM**

C'est à dire que pendant 5 ans tu n'as pas tourné ? Il y a eu plusieurs projets que tu as proposés ?

### **CV**

Un projet. Qui s'est arrêté en cours de préparation parce qu'on n'arrivait pas à trouver les financements et qu'on ne pouvait pas tourner sans rien. C'était pourtant avec de bons comédiens. François Cluzet dans le rôle principal. Mais à l'époque François Cluzet ne valait pas un centime. Et même quand j'ai fait *Quatre étoiles* avec lui, on avait José Garcia et Isabelle Carré, c'était TF1 qui co-produisait, mais quand on leur a dit qu'il y avait François Cluzet, ils ont un peu tiqué. Ils ne nous ont pas dit de changer, mais... Maintenant François a eu un César et il est en odeur de sainteté !

C'est long à faire un film, entre le moment où on l'écrit, la préparation, etc... Quand on vous annonce à 5 semaines du tournage qu'en fait, on ne tournera pas, ensuite il faut rebondir...

### **Une question dans le public**

Est-ce que vous pensez retravailler avec Luchini ?

### **CV**

Je lui ai proposé plusieurs choses dans les années qui ont suivi et il a à chaque fois décliné. J'avais écrit pour lui le film *Je ne vois pas ce qu'on me trouve*, et il n'a pas voulu le faire. J'ai alors commis une erreur en disant : "Bon, tu ne veux pas le faire, tant pis !" Alors que je pense qu'il aurait fallu que j'insiste. Parce c'est quelqu'un avec qui il faut revenir à la charge. Il faut lui faire la cour, il faut lui montrer qu'on a très envie de lui. Et là, c'était peut-être une erreur de jeunesse, mais je n'ai pas insisté. J'étais un peu vexé et je l'ai mal pris. J'ai proposé le rôle à Jackie Berroyer avec lequel j'avais écrit le scénario. Cela a été un enchantement de tourner avec lui. C'est moi qui lui ai proposé de faire le film. A l'époque le film devait se faire chez Renn Productions avec Claude Berri. Mais quand Berri a vu que je voulais faire le film avec Berroyer, il m'a dit : "Ecoute, je ne suis pas sûr de pouvoir produire le film. Je ne sais pas produire ces films là". Donc je suis allé chez un autre producteur.

### **Une question dans le public**

Monsieur Vincent, est-ce qu'aujourd'hui vous êtes en train d'écrire en pensant à certains acteurs ? Ces acteurs savent-ils que vous pensez à eux aujourd'hui ?

### **CV**

Un petit peu... On le leur a fait savoir...(Sourire)

# Dialogue sur la musique au cinéma : Catherine Corsini / Grégoire Hetzel

en partenariat avec



«La musique est un parfum» nous disait l'an passé le réalisateur Philippe Collin lors de cette première table ronde consacrée à la collaboration entre un cinéaste et un compositeur. Tenter d'approcher les mécanismes de création d'une bande originale, tenter d'entrer dans le mystère de la

fabrication de ce parfum qui nous hante longtemps et accompagne le souvenir du film, tel est le but de cette table ronde.

Cette année, nous avons proposé ce dialogue à Catherine Corsini et à Grégoire Hetzel pour leur travail sur *Les Ambitieux*.

## **Catherine Corsini**

Elle réalise son premier film, *Poker*, en 1987. En 1994, elle signe *Les Amoureux* projeté au Festival de Cannes 1994 dans la section Cinémas en France.

En 1998, *La Nouvelle Eve*, présenté dans la section "Panorama" au Festival de Berlin, connaît lors de sa sortie française un grand succès public et critique. Il confirme l'immense talent de l'actrice principale, Karin Viard.

En 2001, *La Répétition*, avec Emmanuelle Béart et Pascale Bussière, connaît les honneurs de la Sélection officielle au Festival de Cannes.

Avec *Mariées mais pas trop* (2003) elle revient à la comédie en réunissant Jane Birkin, Emilie Dequenne et Pierre Richard.

Son dernier film, *Les Ambitieux*, avec Karin Viard et Eric Caravaca, est sorti en janvier 2007.

Elle a également signé trois films pour la télévision *Interdit d'amour*, *Jeunesse sans Dieu* et *Denis*.

## **Grégoire Hetzel**

Après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Grégoire Hetzel commence à composer pour le cinéma avec Emmanuel Bourdieu pour *Les Trois théâtres* (2001) et son moyen métrage *Candidature* (2001), puis avec Mathieu Amalric pour *Le Stade de Wimbledon* (2001). En 2003, il retrouve Emmanuel Bourdieu pour son premier long métrage *Vert paradis*, qu'il retrouvera en 2006 pour *Les Amitiés maléfiques*. Parmi ses collaborations, notons *Rois & Reine* de Arnaud Desplechin, *Le Passager* de Eric Caravaca, *Les Ambitieux* de Catherine Corsini ou encore *Les Amants du Flore* de Illan Duran Cohen. Il travaille aussi pour la télévision, sur des fictions, *Clara Sheller* (2005), *Candidat libre* (arte, 2007), et sur des documentaires. Il est également l'auteur de *Premier roman*, *Le Vert Paradis* (Gallimard, 2003).

Il travaille actuellement sur la bande originale du premier long métrage de Cédric Anger, *Le Tueur*.

Cette table ronde était animée par **Gérard Dastugue**, rédacteur à la revue en ligne [TraxZone.com](http://TraxZone.com)

## **Gérard Dastugue**

Catherine Corsini, quelle a été la genèse de ce film ? Que vouliez-vous traiter en premier lieu en réalisant *Les Ambitieux* ?

## **Catherine Corsini**

Je voulais faire un film où je mêlais mon amour de la littérature et ma passion pour le cinéma de la Nouvelle Vague. Beaucoup des thèmes du film sont des thèmes qui ont appartenu à la Nouvelle Vague. Le provincial qui monte à Paris et qui veut en découdre avec le monde de l'édition est un thème romanesque, et l'édition est un thème cher à Truffaut.

Ce qui est amusant, c'est que finalement j'ai toujours rêvé de mettre de la musique dans mes films. Et souvent au début je ne

voulais pas, parce que je trouvais que c'était un peu impur. J'avais le sentiment que le film devait parler tout seul et que la musique n'était qu'un accompagnement, presque décoratif. J'étais plutôt de l'école Pialat, où le film doit se suffire à lui-même. Et en même temps, j'avais cette passion et ce souvenir justement des films de Truffaut ou de Godard et des musiques de Georges Delerue.

Sur *Les Ambitieux*, je me suis permis ce plaisir de renouer avec mon passé de cinéophile, d'amener les thèmes dont j'avais envie, et notamment d'amener pour la première fois de la musique. J'avais déjà mis de la musique dans d'autres films mais cette fois c'était de manière plus active. Souvent, on a l'impression qu'on subit la musique, qu'on la met là et qu'elle se colle dans le film comme un élément étranger. Et sur lequel on n'a pas autant de choix que sur le reste. Sur l'écriture, sur le casting, sur la manière de monter un film, le réalisateur est complètement investi, c'est sa patte, c'est son œil. Et tout d'un coup sur la musique, on a l'impression que c'est quelqu'un d'autre qui décide.



## **Grégoire Hetzel**

Mais ça c'est parce que très souvent les réalisateurs ne pensent pas à la musique en amont. C'est très rare que les réalisateurs pensent à la musique en écrivant le scénario.

## **CC**

Oui, c'est vrai. Parfois on a juste le sentiment de se dire : "Sur cette scène, je mettrais bien de la musique...". Mais en faisant un film on ne sait pas exactement ce qu'il va donner, donc on ne sait pas si la musique va être bienvenue ou pas. Sur *Les Ambitieux*, ce que je voulais, c'est que la musique arrive comme quelque chose en plus, qu'elle soit active dans les scènes et qu'elle ne soit pas seulement du "décor".

Donc, la genèse du film c'est le thème de l'ambition dévorante, du provincial qui arrive à Paris, de la femme forte qui va se révéler différente. Et le fil conducteur inconscient du film, c'est ce père qui est caché et qui va sauter à la figure de cette femme à la fin.

Et puis il y a plein de variantes, un peu comme il en existe en musique. On a du marivaudage, puis des scènes plus réalistes, puis des scènes plus comédie. Il y a aussi cet amour de l'édition et des livres qui permet au film de démultiplier les regards. Il y a un peu de thriller par moments. Différents prismes qui s'ajoutent. Et dans la musique aussi, on a procédé par strates. On a eu du mal à trouver un thème récurrent, puisque ce sont plutôt des musiques qui elles aussi ont la particularité d'avoir plusieurs couleurs, qui ne sont pas centrées sur une seule chose.

## **GD**

Comment la rencontre entre vous deux s'est-elle déroulée ?

## **CC**

Grâce aux nouvelles technologies du montage, on peut essayer plein de musiques très vite. Il suffit d'entendre une musique, on peut la tester le lendemain sur la table de montage. C'est beaucoup plus simple qu'avant où il fallait faire des copies. Depuis que je fais du cinéma, le son a vraiment évolué de manière incroyable.

Donc avec le monteur, on s'est amusé à tester plein de choses différentes. Comme piquer des musiques de Delerue et à les essayer sur le film. Par exemple, une musique qu'on aime bien, on peut à la limite l'essayer pour une projection, en se disant : "Tiens on pourrait peut-être se payer tel compositeur." On voit aussi qu'il y a des choses qui résistent, qui ne rentrent pas, qui ne s'intègrent pas. Du coup, la scène part complètement à côté, et ça donne un autre sens. En faisant ces essais successifs, on s'est aussi vraiment rendu compte des scènes où on avait besoin de musique, des scènes où elle nous paraissait vraiment essentielle, où elle amenait un point de vue, une résonance, un contre-point, et des séquences où tout d'un coup elle surlignait. Il y avait des moments où ça ne marchait pas. Ça, c'était jouissif et intéressant. Pouvoir d'un coup essayer plein de choses.

Ensuite c'est Simon Jacquet, le monteur du film, qui m'a parlé de Grégoire avec qui il avait travaillé au préalable. Qui lui-même avait travaillé sur le film d'Eric Caravaca que j'avais vu, et où je trouvais que la musique était bien, même s'il y en avait un peu trop. J'avais aussi beaucoup apprécié la musique composée par Grégoire pour *Rois & Reine* de Desplechin. Grégoire nous a donc donné des musiques qu'il avait écrites ou utilisées. On avait ainsi une base de données musicales de ses propres musiques à lui, qu'on a essayées. J'ai vu que souvent, avec la tonalité dans laquelle il avait déjà travaillé, beaucoup de choses fonctionnaient dans l'esprit que je cherchais et se rapportaient au thème de la littérature. Certaines des musiques qu'on avait choisies ont disparu, certaines choses qu'on avait essayées avec d'autres compositeurs sont apparues moins convaincantes. Et finalement, c'est Grégoire Hetzel qui a gagné nos faveurs.

Ensuite on s'est rencontré, on a vu le film, on en a parlé, il a fait des maquettes. Il est arrivé au cours du montage - et non pas à la toute fin - ce qui a permis une collaboration assez précise et étroite.

## **GD**

Justement, Grégoire Hetzel, quelle a été votre impression, votre ressenti, lorsque vous avez découvert ces premières images du film ?

## **GH**

J'ai découvert le film en cours de montage, donc j'ai même vu l'évolution de la narration. C'est bien, car la musique s'est imprégnée de toutes ces transformations et ça nous a laissé le temps de choisir des thèmes en amont et de ne pas forcément procéder de manière chronologique. De pouvoir revenir en arrière. Parfois, j'ai composé des thèmes pour la fin que j'ai pu décliner au début du film. De telle manière qu'il y ait une cohérence tout au long du film.

Cela n'est pas souvent possible. Souvent, on arrive un mois avant le mixage. On n'a donc pas du tout le temps de bien élaborer les choses, d'avoir le recul nécessaire. Là, c'était vraiment du bonheur. Mais aussi beaucoup de travail. J'ai pu faire des maquettes sur les différents montages, ajuster les musiques aux scènes comme des habits sur mesure. Parce qu'on peut aujourd'hui composer des maquettes très élaborées, avec des logiciels d'orchestre, à l'image près. Le résultat final est donc fidèle à l'élaboration, en mille fois mieux évidemment, parce que joué par de vrais musiciens...

## **CC**

Grâce à la manipulation extrêmement précise des logiciels, on peut diriger même si on ne connaît pas la musique. On peut tout à coup dire au musicien : "Là je voudrais que les cordes soient plus suspendues, là qu'il y ait l'entrée d'un autre instrument. Quel instrument tu pourrais me trouver pour accentuer quelque chose à ce moment-là, juste quand elle tourne le visage ?". On peut vraiment travailler d'une manière très détaillée.

## **GH**

Remarque, cela se faisait aussi autrefois. J'ai vu les carnets de travail de Bernard Hermann sur les films d'Hitchcock. Il avait le découpage des séquences à "musiquer", au dixième de seconde, événement par événement.

Comme la musique est un art mathématique, un art du temps qu'on divise en mesures, en valeurs rythmiques, dans un certain tempo, etc... Hermann pouvait tout à fait calquer sa musique sur les événements sans avoir les images sous les yeux. Il devait voir le film une ou deux fois en projection, puis il écrivait sa musique en se référant aux successifs événements dramatiques, reportés sur sa partition. A telle mesure, il tire le rideau, à telle autre il donne son coup de couteau...

Finalement ça revient au même, sauf que nous avons les images à disposition. C'est surtout pour le réalisateur que c'est bien... Les réalisateurs ont souvent du mal à imaginer, à entendre le rendu orchestral à partir du seul piano. Et là, ils ont déjà, avant l'enregistrement, l'orchestration sur les images. Mais il est vrai aussi que si tu avais un peu peur de la musique, c'est parce que tu avais eu une mauvaise expérience sur l'un de tes films.

## **CC**

Oui. En travaillant comme ça on s'est aussi rendu compte à quel point on peut se faire emporter par la musique. Il y a eu plusieurs étapes dans la musique. On a enregistré une grande partie à Sofia, en Bulgarie, avec l'orchestre de Sofia. A ce moment-là, quand on est devant un orchestre, on voit bien comment la musique devient extrêmement flatteuse et comment on peut se laisser déborder.

Il faut sans cesse rester vigilant. Finalement j'ai découvert que l'orchestre aussi était très malléable, il a aussi participé.

## **GH**

Il faut dire que les musiciens avaient d'abord tendance à jouer «slave », d'une façon très romantique, avec beaucoup de vibrato...

## **CC**

Il y avait quelque chose qui pourrait se comparer à la direction d'acteurs quand on dirigeait l'orchestre. Une façon de leur dire : "Ne jouez pas toute l'émotion, elle passe aussi par les acteurs, par les images". Il y a une balance à trouver, et ça c'était intéressant. J'ai l'impression aussi que c'était une des premières fois où je palpais le rapport, le dosage entre ce qu'un orchestre pouvait amener et ce que l'on voulait. C'est vrai qu'en même temps, il fallait avoir la tête froide pour ne pas se laisser partir avec eux.

## **GD**

Et puis il y a toujours le risque d'une image qui est signifiante et d'une musique qui est signifiante. Plusieurs musiques différentes sur une même image vont pousser le film dans des directions parfois totalement opposées. Il y a donc pour le compositeur et le réalisateur, cette angoisse de la partition blanche : savoir quel parti pris l'on va suivre pour servir le film ?

## **CC**

Oui. Je reprends cet exemple de l'orchestre. A Sofia on a enregistré principalement les cordes et ensuite, on ajoutait parfois d'autres instruments. Alors qu'on était un petit film. Je parle comme si on était un film énorme, alors qu'on a vraiment fait ça avec les moyens du bord, même si on a réussi à se payer cet orchestre.

Ensuite, il y a plusieurs prises de la même séquence. Et au montage on recoupe. C'est à dire que parfois on prenait le début d'une prise de l'orchestre, au milieu on prenait la troisième, à la fin la quatrième, sous les indications de Grégoire, du monteur son, du monteur, de moi-même. Je me souviens qu'on a passé une nuit entière là dessus, parce que le temps était un peu compté, on n'était pas toujours d'accord...

Mais à ce moment-là, on a l'oreille hyper-aiguïlée. Le monteur son dit : "Là je trouve que telle note est mal jouée ou tel instrument est moins bon. Là il y a une fausse note". C'est comme si on avait fait un gâteau, on a l'impression qu'il va sortir du four et au contraire on retrouve là les ingrédients et il faut tout remonter.

A chaque fois, dans la musique, il y a ce travail de montage. Ensuite il faut intégrer la musique dans le film, dans le mixage, avec les sons, les voix. Et c'est vrai qu'à chaque étape, il y a un travail extrêmement minutieux à accomplir et qui s'accomplit.

## **GD**

Vous avez parlé d'intégrer la musique dans le film, on pourrait commencer par un premier extrait, la présentation du "personnage de musique" de Judith. Je précise que cette musique est une musique d'emprunt et n'a donc pas été composée par Grégoire Hetzel.

## **GH**

Oui. Au début du film il y a deux musiques. La musique de l'héroïne, Judith, une chanson de soul, chantée par Aretha Franklin, qui caractérise vraiment le personnage : une femme de pouvoir, très à l'aise dans l'agitation parisienne, qui semble presque danser sur les pavés de Saint-Germain... Puis, Julien, lui, a un thème orchestral plus romanesque : la musique le caractérise moins qu'elle accompagne sa psychologie, son évolution, intérieure et sociale...

## **CC**

Pour lui, il y a une première note quand il a le rendez-vous à Paris. Il y a cette petite virgule musicale qui est déjà le thème de l'ambition. Sur le début du film, il y a eu des montages assez différents, les débuts de films sont toujours assez compliqués, on a cherché. A un moment on commençait par lui. Il y avait des plans de la ville et on commençait par une musique beaucoup plus mélancolique. Et finalement on a abandonné cette idée pour entrer dans quelque chose de plus dynamique, lui, la musique du bar et quelque chose de plus soutenu. Et ensuite on est passé à elle.

*Extrait / Présentation de Judith.*

## **GH**

C'est là l'exemple d'une musique qui n'est pas décorative, mais qui présente des personnages. Il s'agit pour Judith d'une chanson qui n'a pas été composée pour le film mais qui devient, par son utilisation, signifiante, comme on dit.

### **Une question dans le public :**

Cette musique, c'est la pulsation du stress ?

## **GH**

Oui. C'est une gagnante, une "wineuse". Alors que pour lui, il y a juste une virgule musicale, en forme d'élan avorté. Je n'étais pas trop d'accord avec cette idée, je n'aime pas trop les « virgules » - mais Catherine voulait ça pour créer le doute. Pour qu'on sente chez le jeune homme la naissance d'une ambition, mais aussi une certaine mélancolie de province.

## **CC**

On a hésité longtemps, mais je trouve qu'on sent bien l'opposition des deux.

## **GH**

Oui, mais je pense que ç'aurait dû être plus long. Là, ça fait une espèce de petite chose un peu bizarre.

## **GD**

Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est qu'il y a la confrontation entre cette "virgule musicale" dédiée au personnage de Julien, qui fait entendre le doute, le personnage un peu idéal, romantique, proche d'Antoine Doinel, et de l'autre côté dans un montage

très brut, ce premier plan de Paris qui vit, qui pulse, avec la musique soul qui souligne cet aspect jungle, un peu sauvage, pour le personnage de Judith.

## **GH**

On pourrait regarder le deuxième extrait qui est justement la personnalisation musicale de Julien. Quand il découvre la boîte...

## **CC**

Quand il découvre la boîte, c'est plutôt l'intrigue qui prend le pas. Ce n'est pas lui. C'est plus le suspens de ce qu'il y a dans cette boîte. C'est plus le mystère. Et le thème de l'ambition reprend au moment des photocopies.

## **GH**

Oui, c'est vrai, tu as raison.

## **GD**

Peut-être juste une question en préalable. Nous avons parlé de cette identification des personnages entre votre partition pour le personnage de Julien et la musique soul pour Judith. Il y a aussi un troisième personnage, le père de Judith, révolutionnaire mort au Guatemala dont le thème musical est basé sur les chansons latinos qui viennent du passé.

Quel était pour vous le challenge, Grégoire, en tant que compositeur, à vous imbriquer pleinement dans ce tissu musical très codifié, tout en créant une harmonie et une cohérence entre ces différents styles et propositions musicales ?



## **GH**

En fait, c'était assez simple et naturel, parce que ce sont des musiques très différentes, caractéristiques : la musique latino liée à ce révolutionnaire voyageur, ce personnage du roman de Julien, la musique soul de la « wineuse », et la mienne, liée d'abord à Julien et qui va ensuite contaminer le personnage de Judith. Qui va faire entrer chez elle le doute et le sentiment. On va découvrir une femme qui devient beaucoup plus fragile. Contaminée par la musique de Julien.

Je n'avais pas de problème parce que c'est la musique du film. Elle s'y imbrique d'elle-même, crée de l'homogénéité au sein de la diversité des autres musiques.

## **CC**

Elle est romanesque.

## **GH**

Elle est romanesque. Elle est comme un autre personnage. Comme un personnage sans visage qui vient contaminer les consciences et les inconscients. Et qui vient

manipuler un peu le spectateur.

## **GD**

Nous allons voir au fur et à mesure des extraits que nous diffuserons, l'évolution de cette partition musicale de l'idéalisme vers l'ambition.

## **GH**

Et finalement, de l'ambition vers l'idéalisme. Surtout, cette partition musicale commence de manière très ténue avec le quatuor à cordes, et s'achève avec un orchestre et même sur la fin, des chœurs. Nous avons créé une évolution, un crescendo, vers un certain romantisme.

*Extrait / Julien découvre le contenu de la boîte.*

## **GH**

Ce que j'aime beaucoup dans ce passage, c'est qu'il y a trois éléments très précis : le mystère - il fouille dans les affaires de la jeune femme qu'il vient de séduire et découvre la boîte -, son ambition - soulignée par une musique assez enlevée sur laquelle il décide de venir à Paris -, et enfin la brutalité du silence sur la vulgarité de l'amant de Judith Zahn, joué par Jacques Weber. J'aime ce contraste entre les trois choses.

## **CC**

On retrouve le contraste de la séquence précédente. D'un côté la mélancolie du jeune provincial qui rêve, de l'autre l'ambition qui ronge. Sur la séquence de la boîte, au départ on avait mis un quatuor de Philip Glass que je trouvais splendide, et dont j'ai eu beaucoup de mal à oublier l'effet qu'il provoquait chez moi. A chaque fois que Grégoire arrivait et me proposait des choses, je trouvais toujours que ce n'était pas ça. Je voulais absolument arriver à retrouver ce côté mystérieux, extrêmement délicat, sensible. Il fallait que la musique soit là, qu'on l'entende à peine, et en même temps qu'elle amène la nuit, l'étrangeté et le vol aussi.

## **GH**

Je me souviens que Catherine s'était focalisée sur des petites choses musicales. Par exemple, à un moment il y a une musique qui passe dans les aigus juste sur le regard de Julien. Elle y tenait absolument alors que ce sont des détails.

## **CC**

Et sur chaque proposition je disais non. Car je voulais retrouver exactement le ressenti premier. Ce sont des sensations.

## **GH**

A un moment tu voulais un petit accent malhérien sur elle, quand on la retrouve seule, juste une inflexion... Ce qui n'est pas toujours facile à trouver dans la collaboration, ce sont des détails comme ça, s'entendre sur les mêmes choses. Souvent, c'est un peu bizarre parce que le compositeur ne comprend pas pourquoi le réalisateur se focalise sur un détail qui lui paraît si infime. C'est aussi parce vous vous attachez aux musiques posées en maquettes...

## **CC**

Il y a la deuxième musique - quand il part au petit matin - qui a ce rythme un peu endiablé. Nous l'avons utilisée pour relier plusieurs séquences qu'on a montées et remontées de manières très différentes. Parfois il y avait des longueurs, puis ça bougeait. Par exemple lorsqu'il cherche un appartement, il y a eu des montages différents. A chaque fois, Grégoire était obligé de se ré-adapter. On a essayé plusieurs choses différentes et on a mis beaucoup de temps à trouver exactement la bonne tonalité. Pour la musique sur ce film, on a vraiment cherché, un peu comme quand on travaille sur un scénario : on revient sur une scène, on se dit que l'écriture ne va pas, qu'il manque quelque chose... Mais on est sans cesse dans un processus pour réduire, pour aller à l'essentiel.

## **GH**

Ce qui est étrange, c'est que parfois on crée une musique qui n'est pas celle qu'on aurait attendue pour certaines scènes. Je pense à la scène de dispute qui est extrêmement violente et où la musique dit presque l'inverse de ce qui se passe sur l'écran. C'est-à-dire qu'on ne crée pas forcément une musique de dispute quand il y a une dispute ; là au contraire on a choisi une musique hyper romantique avec une valse lente alors qu'ils s'insultent. Du coup l'effet est beaucoup plus fort que si on avait mis une musique qui mimait l'action d'une dispute. La musique reflète alors un sentiment plus intérieur.

## **CC**

Oui parce que c'est son sentiment à elle, enfin à eux deux. C'est le déchirement. C'est bien plus que ce qui ne se dit.

## **GH**

Alors que ce qu'on vient d'écouter comme extrait est plus évident. Même si ce n'est pas redondant, cela exprime vraiment le mystère de la boîte, la peur qu'il a d'être découvert. Quelque chose de très tendu avec un peu de suspens.

## **GD**

Cette séquence est aussi un premier palier pour chacun des personnages. Une transition. Le personnage joué par Eric Caravaca prend une décision. Et pour le personnage de Judith, il y a déjà un changement, puisque dans une séquence précédente elle dit qu'elle ne peut pas dormir avec quelqu'un dans son lit... Là, elle franchit une étape, elle se dévoile un petit peu, c'est elle qui vient le retrouver sur le canapé. Cette musique en contrastes marque aussi une transition pour chacun des personnages ?

## **GH**

D'où la petite inflexion mélodique malhérienne que Catherine voulait tant. Au moment où la caméra est sur elle, juste avant qu'elle ne vienne lui demander de dormir avec lui alors qu'elle l'a jeté de son lit quelques secondes avant. On utilise la musique pour faire passer ces subtilités de sentiment. Il y a un roman de Mishima qui s'appelle *La musique* et qui ne parle que d'amour.

## **Une question dans le public :**

Et pour Philip Glass qui a proposé cette musique ?

### **GH**

Je connais très bien la musique de Philip Glass, que j'aime beaucoup, surtout les quatuors et les opéras. Mais ce n'est pas moi qui l'ai suggéré...

### **CC**

Moi je connaissais sa musique, mais c'est Simon Jacquet, le monteur qui a eu l'idée de choisir exactement cet extrait.

### **GH**

J'avais travaillé avec le même monteur un an auparavant sur le film d'Eric Caravaca et il avait déjà essayé de mettre du Philip Glass. Il faut dire que Philip Glass et Arvo Pärt sont les deux compositeurs qui reviennent perpétuellement sur les maquettes des premiers montages ! Je ne sais pas pourquoi, les monteurs doivent se refiler les disques entre eux... Ce n'est pas très original, il faut arrêter ça... L'interdire ! Mais ça marche toujours très bien parce que c'est une musique paradoxalement lyrique et neutre, qui, par la simplicité de ses longues plages harmoniques, ne fait qu'anoblir l'image et les affects, comme un caméléon, qui s'imprègne et se colore de l'élément environnant.

### **GD**

Grégoire, vous êtes compositeur mais vous êtes également auteur. Vous avez écrit un roman qui s'appelle *Le Vert Paradis*...

### **GH**

Auteur c'est un bien grand mot. J'ai écrit un roman. Comme le personnage à la fin du film !

### **GD**

Est-ce que le fait d'avoir cette double casquette de compositeur, d'auteur vous a influencé dans votre implication dans le projet ou plus simplement dans votre empathie vis-à-vis du personnage de Julien ?

### **GH**

Non, c'est plutôt l'inverse, le personnage s'est inspiré de moi ! Je plaisante à peine ! Je suis devenu ami avec Eric Caravaca alors que nous travaillions sur la musique de son premier film comme réalisateur, *Le Passager*. Et il commençait alors à travailler sur son rôle des *Ambitieux*. Il me disait : « Je t'observe, je t'observe, je vais m'inspirer de toi ! »

### **CC**

Il disait : "Je connais un type très ambitieux, je m'inspire de lui, il est prêt à tout pour réussir...".

**GH**

C'est ça... En fait, je ne pense pas qu'il y ait de lien entre les deux. Et dans ma vie, concrètement, les deux sont complètement séparés. Je ne vois pas de lien. Ce sont deux mondes différents. Je n'arrive d'ailleurs pas à écrire les périodes où je compose, et je n'ai pas n'arrêté de composer depuis la fin de mon premier roman. En tout cas, s'il faut trouver un lien, je peux dire, oui, que j'ai aimé travailler ce film très romanesque, non seulement parce qu'il parle de deux écrivains – le père de Judith et Julien – mais aussi parce que le sujet est lui-même très balzacien. C'est rare de pouvoir faire de la musique sur un roman de Balzac... Peut-être aussi que le fait d'être souvent dans des questions littéraires me donne de la légèreté vis-à-vis de la musique. Certains musiciens peuvent être enfermés dans leur monde strictement musical, être un peu autiste, peu en rapport avec les autres univers – surtout les compositeurs de musique dite « contemporaine » - parce qu'un compositeur de cinéma doit évidemment être particulièrement ouvert, à l'écoute de l'univers du réalisateur.

**CC**

Ce qui est vrai aussi c'est qu'avec Grégoire, on peut parler sans tabou des maquettes qu'on met, de Philip Glass, etc...

Alors que beaucoup de musiciens se vexent si on leur dit qu'on a pris cette maquette là et qu'on aimerait que ce soit dans cet esprit là. Leur ego le supporte mal... On a travaillé dans un esprit extrêmement joyeux et surprenant.

**GH**

Le fait d'écrire me donne un détachement, une distance, et du coup je ne suis pas dans l'esprit de sérieux quand je compose – même si je fais ça très sérieusement !

**CC**

Ce que je demande, c'est d'être dans le travail, dans cette distance nécessaire, dans le fait qu'on sait bien que construire quelque chose c'est aussi utiliser des références, penser à des films qu'on a vus.

Cela n'en est pas moins une œuvre personnelle. Même si on a des influences, même si on travaille d'après une maquette qu'on a un peu dans l'oreille, ensuite on s'en éloigne, on recrée autre chose.

*Extrait / Julien écrit.*

**GH**

Là on voit vraiment l'écriture, le travail artisanal de Julien.

**CC**

Oui et puis on a repris le thème de la boîte.

**GH**

Oui c'est le même thème, en plus grave.

**CC**

On a repris ce thème puisque c'est là-dessus qu'il travaille, ce sont les éléments qu'il a volés dans la boîte sur lesquels il écrit. Et en même temps on entend aussi dans la musique le thème déjà utilisé de l'ambition.

**GH**

Oui c'est une rencontre de ces deux thèmes entendus précédemment.

**CC**

Pendant tout ce travail là, même si c'est un travail acharné, on a le sentiment du vol. On essaye à la fois de montrer que du temps passe et de faire sentir ce vol, cette tension ; la rapidité, et l'urgence de la situation pour lui.

**GH**

On entend des choses très précises au niveau du son. Quand la caméra s'approche de lui, il y a un grand crescendo. A la fin, la musique s'épuise parce qu'il a passé la nuit à écrire.

**CC**

Il fallait que la musique soit ce qu'était avant un zoom au cinéma. C'est à dire qu'elle accentue le mouvement de la caméra.

**GH**

De même lorsque les feuilles photocopiées glissent, le thème se met à glisser. Ce sont de petites choses, mais on a fait un travail très précis. On s'est amusé.

**GD**

Il y a aussi le caractère circulaire de l'écriture qui rajoute au côté focalisant, obsessionnel du processus de création. La musique s'arrête sur un coup de fil qui va être l'appel du réel, le retour du réel, le personnage de Judith Zahn.

**CC**

Qui est aussi dans la censure et la castration ! Elle est très sèche, très directive.

**Une question dans le public**

Je voulais savoir si le compositeur participait au mixage final du film ? Pour les bruits de la photocopieuse, tout le travail de son sur l'ordinateur, est-ce que ça influe à posteriori dans l'écriture sonore ?

**GH**

En fait quand je travaille, j'ai déjà le son brut. Ce n'est pas mixé mais j'ai les éléments bruts, les ambiances.

**CC**

Ensuite c'est vrai qu'au mixage on affine, on ajoute parfois des sons.

## **Une question dans le public**

Mais dans le travail de composition vous tenez compte des autres sons ?

### **GH**

Oui bien sûr. La musique s'intègre dans le son. Par exemple, là ce sont des scènes d'intérieur, dans des appartements, c'est pour ça qu'on a choisi le quatuor à cordes qui est une formation plus réduite, plus ténue, qui prend moins d'espace que la musique d'orchestre. C'est une attention à l'intériorité des personnages et des lieux.

### **CC**

C'est vrai que c'est toujours un point extrêmement délicat. Souvent les musiciens livrent leur musique et ne viennent pas au mixage parce qu'ils ont l'impression qu'au mixage on leur arrache leur musique à cause des sons nouveaux qui arrivent. Et parce que la musique n'est pas écoutée de la même façon, au même niveau sonore.

Quand on compose la musique, c'est la musique qui est la plus importante, mais quand on est au mixage, c'est de nouveau le film qui est au centre. On a envie d'entendre davantage ceci ou cela. Je me souviens que je voulais que le bruit de la photocopieuse s'intègre vraiment dans la musique. Les sons doivent faire partie de la musique, quitte à la broyer, la salir, l'abîmer. C'est important.

Donc on réfléchit à ça, on passe beaucoup de temps au mixage à égaliser, à changer, à trouver le juste équilibre. Mais souvent le musicien ne vient pas parce qu'il est effrayé, traumatisé, et quand il vient, il a envie qu'on coupe les sons extérieurs et qu'on mette sa musique en avant ! Grégoire est venu plusieurs fois et il y avait une confiance absolue.

### **GH**

Moi j'adore le mixage. Et j'aime qu'on pourrisse ma musique !... C'est alors une autre musique. Celle du film.

### **CC**

Je pense que sur ce film en général et sur tout ce qui a été le montage et le montage son en particulier, le travail a été fait dans une ambiance de compréhension. Il n'y avait pas le monteur son qui voulait qu'on pousse le son et le musicien qui voulait qu'on pousse sa musique. On a tous essayé de voir ce qui amenait le mieux les scènes, ce qui était le plus propice. Parfois on avait des partis pris différents, parfois on n'était pas d'accord, on cherchait et puis tout à coup il y a le moment où c'est juste, où ça fonctionne.

### **GH**

Par exemple il y a un moment où je détestais les sons qui avaient été mis. C'est la scène où ils s'envoient des mails, le bip quand on reçoit un mail.

J'avais fait la musique en rapport avec le son, le son s'intégrait très bien à la musique et tout d'un coup au moment du mixage les sons avaient été modifiés, ça n'allait plus, c'était horrible. Je sais pas si c'est parce que je m'étais habitué, mais je leur ai demandé de rechanger.

## **GD**

Une des caractéristiques du cinéma français, qui est un peu pénalisante pour les compositeurs, c'est qu'il y a une approche très cartésienne du son. A savoir que le son est fait pour être entendu, contrairement parfois à la musique. Dans cette séquence, la photocopieuse est signifiante, elle est un personnage, elle a son importance dans l'intrigue.

Mais dans de nombreux films vous pouvez avoir des séquences où l'arrière plan qui n'est qu'un décor domine au niveau sonore : on va privilégier le son de la voiture qui crisse ou du camion qui passe, au détriment de la partition originale par souci de lisibilité et de clarté. Comment expliquez-vous ce phénomène, cette habitude, cette peur de la musique ?

## **CC**

C'est à dire qu'il ne faut pas que la musique "dé-réalise" le film. Dans un film, on a besoin de ce sentiment de toujours suivre le récit et d'être toujours dans la palpitation des acteurs. Cela nous est arrivé plusieurs fois d'ajouter des choses qu'on entendait à peine et qu'on a parfois fait refaire en studio. Ce sont des respirations d'acteurs, des mouvements de bouche, des choses presque inaudibles mais qui ramènent au sentiment d'être proches.

Si la musique prend trop le pas sur la réalité, on est dans une espèce de clip et on n'est plus que dans de la musique et on perd la sensation du récit.

## **GH**

En même temps c'est une spécificité du cinéma français. Il est très réaliste.

## **CC**

Oui. Ensuite ce sont des questions de goût. Quand la musique est vraiment au centre du film ça peut fonctionner. Mais quand on sent la plage musicale, on part ailleurs, et puis on revient...

## **GH**

Ça peut aussi être très beau quand le son se retire tout d'un coup et que la musique prend la place.

## **CC**

Sur notre film je trouve qu'il y a tout le temps cette bagarre et en même temps ce côté où ça marche ensemble main dans la main.

## **GH**

La musique et le son fonctionnent de pair. C'est du donnant-donnant. J'aime justement beaucoup la scène de la photocopieuse, je ne me sens pas du tout gêné. Je trouve que c'est vraiment très bien, à la fois un peu rêche et lyrique.

## **CC**

En même temps dans l'écriture on sent bien que c'est vraiment une plage musicale. Il y a tout un moment qui est lié à la musique.

**GD**

On va passer à l'extrait suivant : la valse. Julien a décidé d'écrire un roman sur le secret que contenait cette boîte qui n'est autre que la vie du père de Judith. Alors même que Judith n'a pas encore ouvert la boîte. Donc c'est un viol de passé, et là il lui donne le livre terminé. Il espère qu'elle va l'aimer et l'éditer, mais ça ne se passe pas comme il l'imaginait : elle se sent bafouée.

*Extrait / Judith et Julien se disputent.*

**CC**

Là commence l'orchestre, l'explosion de l'orchestre.

**GH**

C'est un exemple où la musique fait l'inverse de ce qui se passe. Elle est très romantique, elle dit plutôt "je t'aime" au lieu de dire "je te hais".

**Une question dans le public**

En même temps j'ai l'impression que cette musique sert de transition. Le thème que vous avez choisi pour cette dispute annonce ce qui va suivre. Cela reste dans la même tonalité.

**GH**

Oui absolument. C'est un thème qu'on va retrouver plus tard et jusqu'à la fin.

**CC**

Je trouve que c'est vraiment le thème du film. Jusqu'à présent il y a eu le thème de l'ambition, de l'écriture et là il y a le drame. C'est la musique du film. C'est le moment où le drame se noue, la musique est enflée à son maximum, au maximum de l'expression, du romanesque, du lyrisme. C'est le nœud.

**Une question dans le public**

Je trouve que la musique n'est pas antagoniste avec la scène. Ce qui est incroyable c'est qu'elle anticipe complètement le film.

Pour moi cette scène avec une syncope hystérique, c'est la naissance de l'amour. Contrairement à ce qui a été dit tout à l'heure, Judith sait exactement ce qu'il y a dans cette boîte. Elle ne sait pas de quoi c'est composé, mais elle sait que c'est l'histoire de ce père.

Donc cette scène, c'est le départ de l'histoire d'amour, ça annonce le changement de leurs rapports, de leur relation. C'est pour cela que cette musique est extrêmement intéressante sur le moment, parce qu'elle anticipe inconsciemment, elle préfigure cette véritable histoire d'amour qui va démarrer là.

**CC**

C'est vrai qu'elle sait inconsciemment ce qu'il y a dans cette boîte. Et elle sait qu'elle ne veut pas l'ouvrir et tout d'un coup elle le prend tellement dans la gueule qu'il y a cette chose qui est insupportable quand lui s'en va.

### **Une question dans le public**

C'est l'histoire d'une fuite annoncée, de la sienne par rapport au contenu de la boîte, de lui qui s'en va... C'est ça qui est insupportable. Pour sortir de cette impossibilité, elle ne peut qu'entrer effectivement dans cette histoire d'amour.

La musique à ce moment là est romanesque et anticipe cette histoire d'amour. C'est presque une musique de l'inconscient.

### **CC**

Oui ensuite c'est la bagarre pour empêcher l'inconscient de sortir, c'est la lutte, la vengeance qui va s'intégrer dans la musique jusqu'au moment où ça se résout.

### **GD**

Symboliquement entre l'ouverture de la boîte et leurs sentiments respectifs, c'est un peu un verrou qui saute à travers la musique. Cela permet encore une fois la transition.

### **Une question dans le public**

C'est passionnant de dire que la musique dans un film c'est l'inconscient. Mais en tant que créateurs, vous êtes obligés d'être au courant de l'inconscient des personnages ?

### **CC**

Le film a un discours conscient, une espèce de comédie romantique qui se joue.

Et puis ce qui tourne autour de la boîte, c'est l'inconscient du film : l'histoire du père, ces choses sous-jacentes qui restent pour elle un interdit jusqu'au moment où elle ouvre la boîte et où tout ressort. Il y a tout au long du film ce deuxième degré. On ne sait pas ce qu'il y a dans cette boîte, on imagine et c'est ce qui crée le suspens du livre et de l'histoire d'amour. Ces deux niveaux sont toujours en train de co-exister, et la musique les aide à co-exister.

*Extrait / La librairie.*

### **GD**

Julien a donc publié son premier roman contre vents et marées, et surtout contre l'interdiction de Judith. Après de multiples péripéties, elle réussit à le détruire moralement et à le faire revenir dans sa province complètement dégoutté.

Quelques mois plus tard, il a récupéré sa petite librairie où il n'est plus qu'un employé... Elle entre dans la librairie.

### **CC**

La musique et la scène fonctionnent très bien ensemble, elles se dramatisent l'une l'autre. La musique apporte vraiment une force à la scène.

### **GH**

C'est un passage où on a choisi les aigus extrêmes pour que la musique soit suspendue, qu'elle ne dramatiser pas les choses, et que d'un point de vue sonore elle passe au-dessus des voix, qu'elle soit vraiment en contre-point. C'est une attention au son général et aux voix.

**CC**

Parce que c'est vrai que c'est un film qui est en même temps bavard, la musique et les voix doivent sans cesse co-exister.

**Une question dans le public**

Je voulais savoir si le choix à ce moment-là de cette mise à distance par la musique servait à adoucir ce moment pathologique de dénouement de la personnalité ?

**CC**

Je trouve que la musique à ce moment-là ramène du romanesque. On sait d'un coup qu'on va terminer dans une histoire d'amour entre eux. On n'est pas dans la recherche de sa propre vérité, mais plus dans une vérité du roman, du cinéma, lyrique et artistique plus que réaliste. D'où cette distance.

**Une question dans le public**

Le spectateur est mis à distance avec la musique. A partir de ce moment, c'est leur histoire à tous les deux.

**CC**

Peut-être.

**GH**

Là, on n'avait pas spécialement besoin de musique. Souvent d'ailleurs, on peut faire avec ou sans, c'est un choix. Ensuite c'est du dosage. Là, ce n'était pas spécialement nécessaire, mais ça ajoute un certain lyrisme, un certain souffle.

**CC**

Il faut aussi voir ça dans l'économie du film, dans l'équilibre. Il y a 25 minutes de musique dans le film, ce qui n'est pas énorme. Sur la fin, la musique arrive plus par plages, elle s'entend, mais elle est vraiment comme un contre-point.

**GD**

Le final du film que nous allons voir dans le dernier extrait est très intéressant musicalement parce que le film bascule dans totalement autre chose tout en gardant le même thème. Avec une sorte de translation thématique très audacieuse. Est-ce que vous pouvez nous parler plus précisément de cette séquence, de ce qui était prévu initialement ?

**CC**

Initialement j'avais tenté de mettre *Moon River*, une musique très séduisante, qui cajole très bien les films.

**GH**

En fait j'avais donné un arrangement de *Moon River* que j'avais fait pour *Rois et Reine*. Catherine et Simon l'ont essayé puis sont allés chercher l'original de Henry Mancini. Ils l'ont placé à la fin et ils voulaient l'acheter ! Mais je trouvais ça incohérent avec le film,

ça créait complètement autre chose, donc j'ai refusé et j'ai proposé de reprendre le thème de la valse et de le décliner avec la même évolution que dans *Breakfast at Tiffany's*. Ensuite on s'est posé la question des chœurs. A la fin de Mancini il y a des chœurs. Je trouvais que c'était impossible, trop kitsch, et en même temps ça fonctionnait.

Du coup la musique bascule et devient comme une fin de comédie sentimentale américaine. On commence avec Truffaut et on finit avec Blake Edwards.

## **GD**

Et en même temps l'orchestration de la valse n'est pas loin de certaines orchestrations de films des années 60, des valse que pouvait faire Maurice Jarre pour les films de Georges Franju.

## **CC**

On a ajouté énormément de choses pour cette musique finale. On a tout l'orchestre au maximum, - comme précédemment pour la valse et l'évanouissement - et on a ajouté plusieurs couches : les chœurs, la batterie, la guitare...

## **GH**

C'est la technique de « l'over-dub ». On fait venir les musiciens les uns après les autres et on superpose les instruments.

L'évolution se fait de façon très précise, chaque plan a sa musique et en même temps c'est dans un grand élan.

Et pour l'anecdote, entre les deux jours d'enregistrement, à Sofia, j'ai composé le thème de la fin sur le piano de l'hôtel, la nuit.

## **CC**

C'est à dire que quand on est arrivé à Sofia on n'avait pas la fin...

## **GH**

Oui parce qu'elle voulait racheter les droits de *Moon river* ! On s'est engueulé sur la fin... On ne trouvait pas de solution... Et puis deux jours avant de partir à Sofia, la productrice vient à la maison écouter les maquettes et dit : « D'accord, il nous faut des chœurs pour la fin », alors que le budget était déjà serré....

## **CC**

Donc on a signé les chœurs et à Sofia on a refait les boucles dans le bar de l'hôtel avec les putes et les maquereaux qui écoutaient. C'était assez drôle.

*Extrait / La dernière séquence du film.*

## **GH**

Pour cette musique, je n'avais pas envie de mettre de chœurs, je trouvais ça très kitch, je n'avais pas envie de faire ça. Mais souvent, faire de la musique de film, c'est aussi se contraindre à faire des choses qu'on ne ferait pas naturellement.

**CC**

Tu avais peur du mauvais goût ?

**GH**

Oui c'est vrai, je trouvais que c'était de mauvais goût.

**CC**

Mais moi j'aime bien aller jusqu'au bout d'un truc extrêmement fleur bleue...

**GH**

Catherine voulait aller dans un lyrisme extrême, référencé, très comédie-sentimentale américaine... Assumer cette chose-là, que je trouvais trop second degré.

**CC**

Pour moi c'était très premier degré.

### **Une question dans le public**

Est-ce que vous avez eu des contraintes économiques pour la musique ?

**CC**

Pour tout ! Au début, comme il y avait très peu d'argent pour faire ce film, j'ai vendu le film à la productrice en lui disant que je ne mettrais pas de musique. Et en me disant : "Il va bien falloir qu'on en mette mais comment faire ?". En fait quand elle a vu le premier montage elle a vraiment beaucoup aimé le film et elle m'a dit : "Catherine c'est impensable de ne pas mettre de musique !".

On a testé des petites choses, et de fil en aiguille on a réussi à avoir une enveloppe pour la musique. C'est ce que j'ai dit à Grégoire, c'est lui qui a profité de la générosité de la productrice alors que nous on s'est serré la ceinture tout le temps ! Mais l'enveloppe n'était pas énorme. On a eu une aide du CNC.

**GH**

Oui il y a eu une belle aide du CNC. Ce qui a coûté le plus cher, c'est Aretha Franklin : 30 000 euros ! Au contraire pour enregistrer à Sofia ça a coûté très peu cher. Le budget d'enregistrement était je crois de moins de 20 000 euros.

**CC**

C'est vrai qu'Aretha Franklin, ça a coûté très cher et ça a été compliqué. Il y a les droits musicaux, il y a les droits d'interprétation, mais il y avait les droits aussi de la chanson ! Et au dernier moment une autre boîte est arrivée, on n'arrivait plus à trouver les ayants-droits. Bref, on a mixé le film en ne sachant pas si on allait avoir les droits. C'était un cauchemar absolu.

Finalement, on nous a dit oui, alors qu'on essayait de trouver une option de secours qu'on ne trouvait pas. Tout ce que vous voyez au début du film est calé avec le timing de la musique ! Si on prenait une nouvelle musique, il aurait fallu remonter, c'était compliqué. Heureusement que ça s'est débloqué.

## **Une question dans le public**

Le budget musique au final a coûté combien ?

### **GH**

Il y a pas mal de musiques additionnelles donc je pense qu'on arrive à 70 000 euros. Ça fait aussi partie du travail du musicien de ne pas composer pour grand orchestre quand il n'y a pas trop de budget, de faire avec des contraintes. Sauf dans les films à gros budgets.

### **GD**

Un dernier mot concernant le générique : les noms du monteur et du compositeur apparaissent en même temps. Vous avez déjà dit que Simon Jacquet avait été un intermédiaire. Or il arrive souvent sur les films que le réalisateur qui cherche un compositeur soit orienté par le monteur. Est-ce que ce sont des affinités électives comme dans le cinéma américain, où beaucoup de monteurs sont également compositeurs et inversement ?

### **GH**

Souvent les monteurs ont une culture musicale parce que justement ils essaient des musiques au montage. Et le réalisateur n'est pas toujours là, parce qu'il y a tout un aspect fastidieux du montage, où il faut choisir les prises, essayer des choses...

### **CC**

Enfin on est quand même là quand on choisit les prises !

### **GH**

Oui, mais souvent le réalisateur veut garder un regard frais donc le monteur propose des choses, essaye pour lui des musiques, déblaye. Du coup les monteurs ont souvent toute une banque musicale dans leur ordinateur. Et puis ils ont aussi un sens rythmique du film. Je me trompe ?

### **CC**

Cela dépend un peu des collaborateurs. Je sais que j'ai travaillé avec une monteuse pour qui c'était l'inverse. Elle me disait que la musique appartenait vraiment au réalisateur, dépendait de sa propre écriture, sa propre sensibilité. Il se trouve que là les propositions sont plus venues de Simon Jacquet.

Mais c'est aussi parce qu'on travaillait dans une bonne harmonie et que ses propositions allaient vraiment dans le sens qui me convenait.

## Actualité de la profession : Les différentes possibilités qu'offre le numérique au cinéma indépendant

La révolution numérique bouleverse la donne, que ce soit au tournage, à la post-production, à la diffusion et à l'exploitation. La multiplication des normes et des différents matériels proposés pose aujourd'hui quantité de questions économiques et artistiques.

A une période où le cinéma indépendant connaît des difficultés de financement et où les petites salles luttent pour survivre, la question du passage à la chaîne numérique est brûlante.

avec

**Philippe Corroyer**, chef-opérateur, membre de la CST (Commission Supérieure Technique)

**Thibault Danton**, chef-opérateur

**Etienne Traisnel**, chef-opérateur

La production en vidéo Haute Définition (HD) est-elle une alternative économique ? Quels supports, quelles normes choisir ? Avec quel matériel un exploitant de salle doit-il s'équiper ? Et quels sont les bénéfices artistiques à retirer de ces évolutions ?

**Willy Kurant**, chef-opérateur

**Franck Thoraval**, auteur-réalisateur

*Cette table ronde était animée par*  
**Jean-Louis Gonnet**, auteur-réalisateur.



## **Jean-Louis Gonnet**

Lors de cette table ronde, nous allons aborder le sujet du numérique, faire le point, voir où nous en sommes avec ce support. Tout cela va évoluer rapidement dans les années à venir et il est donc intéressant de savoir ce qui nous attend, en particulier pour les films indépendants, des films qui n'ont pas nécessairement les financements qu'ils souhaiteraient.

Pour discuter avec nous :

**Franck Thoraval**, réalisateur, qui a réalisé son dernier court métrage en numérique HD.

**Etienne Traisnel**, responsable d'un salon sur le cinéma numérique et qui nous parlera de l'exploitation numérique en salles.

**Philippe Coroyer**, réalisateur et chef opérateur. Il nous parlera des nombreux essais qu'il a fait avec un certain nombre de caméras numériques haute et basse définition, notamment en 2K.

**Thibault Danton**, chef opérateur de courts métrages et moyens métrages de fiction, ainsi que de publicités et de clips tournés en HD.

Enfin, **Willy Kurant**, chef opérateur, qui a travaillé avec les plus grands, de Orson Welles à Maurice Pialat en passant par Jerzy Skolimowski.

Le cinéma se termine toujours par une projection sur un écran, donc nous allons parler de la projection numérique pour commencer. J'aimerais qu'Etienne Traisnel nous fasse un état des lieux de la diffusion en numérique. J'ai le souvenir du salon du numérique Imagina 89, où il y avait déjà de la projection HD. Or, aujourd'hui, il n'y a que peu de salles qui sont équipées.

## **Etienne Traisnel**

Effectivement, en ce qui concerne l'exploitation numérique en salles, en France c'est un sujet dont on parle depuis 2000. J'ai fait un stage à la CST (Commission Supérieure Technique de l'image et du son) en 2000, où l'on prédisait : "Le cinéma numérique, vous allez voir ce que vous allez voir, en 2002 toutes les salles seront équipées". Aujourd'hui, en 2007, il y a 35 salles équipées en France, ce qui n'est pas significatif face à 5 500 écrans. On reste donc à un stade expérimental.

Il y a eu un certain nombre de débats autour de la qualité de la projection numérique en salles. Maintenant tout le monde est tombé d'accord pour dire que c'est de bonne, voire de très bonne qualité. Tout le monde s'est mis d'accord sur une technologie qui a été développée par Texas Instrument et qui a été validée par les studios américains en terme de qualité d'image cinéma pour le grand écran. Sony est en train de mettre au point un projecteur qui a aussi reçu l'aval mais qui n'est pas encore commercialisé. Enfin, en terme de norme, pour que tout le monde puisse projeter les images sur tous les projecteurs, un travail a été fourni par l'ensemble des studios américains qui se sont regroupés. Evidemment, c'est normal que ce soit la cinématographie la plus puissante qui ait trouvé la solution au problème et c'est une norme qui a été reprise par l'ensemble des cinématographies mondiales, y compris en France par la Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF), avec la publication d'une norme. Avec cette norme on retrouve ce qu'on avait avec le 35 mm, c'est à dire la capacité de faire une seule copie qui pourra être jouée dans toutes les salles équipées à la norme cinéma numérique. C'est ce qu'on a appelé le "D-cinéma", le Digital-cinéma.

Il y a eu pendant longtemps un débat entre le D-cinéma et le E-cinéma, le cinéma électronique. Un certain nombre d'exploitants s'étaient dit que pour un certain type de films et des écrans de taille moyenne ou petite, il n'était pas forcément nécessaire d'aller vers la qualité maximum. Qu'on pouvait se contenter de vidéo projecteurs de bonne qualité mais moins chers.

En fait, pour tout un tas de raisons politiques, il y a un consensus qui s'est établi autour de cette norme. C'est une norme qui est basée sur la compression en jpeg 2000, qui est un format de compression spécifique au cinéma, qui n'est pas un format de compression télé. Il faut bien comprendre que c'est un format pour la diffusion. Il n'entraîne en rien les choix techniques qui seront faits en production ou en post-production. Vous pouvez tourner un film en 35 mm ou avec une caméra de type Genesis, haut de gamme, ou en mini-DV, quel que soit le choix du support de tournage, il faut que ça puisse rentrer dans le contenant final qui sera la copie. Cette copie sera dans une seule norme, la norme jpeg 2000. Ceci pour expliquer que pour l'instant, il n'y a plus trop de problèmes techniques ou technologiques par rapport au déploiement du cinéma numérique. Il n'y a pas beaucoup de salles équipées en France, mais c'est lié à des problèmes d'ordres économiques, financiers et d'organisation de la profession. Aux Etats-Unis en revanche la situation est très intéressante. A la fin de l'année dernière, l'équipement a commencé aux Etats-Unis. A la fin de l'année dernière, il y avait 2000 écrans équipés en numérique aux USA. Comment cela se fait-il ? Pourquoi ont-ils atteint ce rythme élevé d'équipement ? C'est parce qu'aux Etats-Unis, 6 studios font 90% du box office. Il y a deux sociétés, Technicolor et Access IT - une société qui dépend d'un opérateur télécom - qui ont décidé de faire l'intermédiaire entre ces studios et les salles d'exploitation. Pourquoi faut-il un intermédiaire ? Il faut un intermédiaire parce que celui qui fait l'économie dans le numérique, c'est celui qui tire les copies, et celui qui fait les dépenses c'est l'exploitant, sachant qu'un projecteur numérique coûte actuellement 80 000 euros à comparer à 30 ou 40 000 euros pour du haut de gamme 35 mm.

Donc des surcoûts pour l'exploitant, des économies pour les distributeurs, il faut qu'il y ait un intermédiaire qui permette de faire la péréquation et de réguler tout ça. Aux Etats-Unis ces deux sociétés sont allées chercher de l'argent, ont acheté des équipements, se sont tournées vers les studios, leur ont dit : "Garantissons-nous l'approvisionnement de films en numérique et acceptez de payer un surcoût sur la copie numérique, en contrepartie on équipera des salles et ça vous permettra de pouvoir commencer une distribution numérique, qui reste plus souple et moins chère qu'une distribution de type 35 mm". Sachant qu'aux Etats-Unis il y a d'autres paramètres qui rentrent en compte, entre autres la volonté d'avoir une gestion assez sécurisée des sorties de films avec toutes les questions de piratage. Donc le numérique permet ça également.

Mais la question c'est de savoir pourquoi est-ce que ça ne peut pas marcher en Europe ? Et en tout cas pas en France. Il y a eu beaucoup d'expérimentations, des initiatives privées, des initiatives publiques, mais qui ne sont pas de l'ordre du déploiement qu'il y a eu aux Etats-Unis. Pour le cas de la France, ça ne marche pas parce qu'il y a à Paris une cinquantaine de distributeurs actifs. Les distributeurs qui dépendent des studios américains, des gros distributeurs français, et puis aussi des indépendants qui vont sortir un film, deux films, trois films par an.

Donc ça voudrait dire être capable de passer des contrats avec l'ensemble de ces distributeurs. Des contrats multiples car c'est difficile d'avoir un contrat unique quand certaines sociétés vont tirer des films à 800 copies et d'un autre côté des distributeurs vont tirer une, deux ou trois copies pour quelques salles d'art et d'essai.

Et puis de l'autre côté de la chaîne, au niveau de l'exploitation, on va observer aussi en France un tissu de salles beaucoup plus fragmenté, avec des indépendants, des salles municipales...

### **JLG**

Alors justement, comment ça va se passer pour ces salles-là qui vont avoir du mal à investir dans cette norme 2K ?

### **ET**

Si j'avais la réponse je vous la donnerais... Ce qui s'est passé, c'est que bien évidemment tout le monde s'est tourné vers le CNC, l'organisme de régulation du cinéma en France qui est déjà l'intermédiaire des distributeurs et des exploitants et qui, dans un premier temps, a commandé un rapport à Daniel Goudineau. Le fameux rapport Goudineau, qui effectivement met le doigt sur cette problématique française, et aussi sur le risque d'avoir un cinéma numérique à deux vitesses. C'est à dire un cinéma numérique qui soit réservé aux films américains ou aux gros films français ou aux gros réseaux d'exploitation, et qui laisse sur le côté les indépendants, que ce soit les distributeurs ou les exploitants.

Ce rapport a proposé un certain nombre de préconisations, notamment en ce qui concerne la distribution : l'obligation de disposer d'un master numérique et l'aide pour sa disponibilité pour l'ensemble des films à horizon 2008 ou 2009.

C'est très intéressant, mais pour l'instant ne sont que des préconisations. Le CNC vient de mettre en place un groupe de travail qui réunit l'ensemble de la filière pour essayer de trouver des solutions au problème français spécifique au format numérique.

### **JLG**

Donc le 35 mm en projection a encore du temps devant lui ?

### **ET**

Ce qui se passe c'est qu'il y a des opérateurs privés autour desquels courent beaucoup de rumeurs en ce moment : EuroPalace, c'est à dire les cinémas Gaumont et Pathé, souhaiteraient commencer l'équipement avant que des négociations ne soient établies au niveau de la profession. Ils y ont sans doute un intérêt, ils ont la taille critique pour le faire...

Ce qui se murmure ce serait une annonce pour l'équipement d'une centaine de salles en fin d'année 2007...

### **JLG**

Donc effectivement ce serait pour des gros films, pour des multiplexes ?

### **ET**

Bien évidemment. Si on regarde actuellement les films qui sont disponibles en

numérique, ce sont à 90% des films qui viennent des studios américains. Parce que les studios américains fournissent des films pour leurs salles aux Etats-Unis. En France, il y a un certain nombre de post-producteurs et de distributeurs qui ont souhaité s'intéresser à la distribution numérique : Europa Corp. par exemple, ou TFM, qui a sorti *La Môme*. Mais ce sont aussi de grosses productions françaises qui ont accès à la masterisation de leurs films pour la projection numérique en salles. Ce n'est pas le cas pour les autres. Cette situation est en même temps paradoxale, parce qu'en réalité, les premières organisations à s'être intéressées vraiment au cinéma numérique ce sont des gens comme Europa Cinéma, qui représentent plutôt des indépendants. Effectivement, un certain nombre d'exploitants indépendants ont plutôt intérêt à faire de l'exploitation numérique en terme de coût des copies, de souplesse de programmation. Pour avoir aussi la possibilité d'utiliser le projecteur pour faire autre chose que juste de la projection de film, donc d'avoir un outil multimédia intéressant dans leurs salles. Malheureusement on constate que ces organisations, qui sont très intéressées par le numérique, risquent de prendre du retard parce que les films qu'elles projettent dans leurs salles ne sont pas disponibles en numérique.

### **JLG**

On voit que certaines salles sont équipées aujourd'hui avec des vidéo-projecteurs qui ne sont pas de la norme 2K. Je pense au vidéo-projecteur Christies par exemple, qu'on trouve dans plusieurs salles à Paris. Or, techniquement quelle est la différence entre ce qu'on appelle le 2K et la HD ? Est-ce qu'il y a une différence ? Est-ce que le risque d'avoir une norme figée comme le 2K n'est pas un système fermé qui va empêcher certains films d'accéder à la projection ? N'y a-t'il pas un risque de blocage ?

### **ET**

Ce fut l'objet d'un débat assez long. C'est vrai que certaines personnes se sont dit : "Pourquoi mettre du haut de gamme et bloquer l'accès aux écrans à un certain nombre de films à petits budgets ?". Il y a eu des batailles de lobbying derrière tout ça...

La différence technique entre le 2K - c'est à dire la norme qui a été adoptée pour la projection numérique - par rapport à la HD (issue de la télévision haute définition) ne se situe pas tant en termes de résolution - la résolution de l'image est assez proche - mais en terme de colorimétrie, de dynamique des images. De plus les projecteurs des cinémas 2K sont des projecteurs qui sont capables d'accepter des systèmes de sécurité pour lire les films cryptés. Ces films cryptés, ce sont notamment les films américains. Et les Américains ont clairement dit que leurs films ne passeraient que sur ces systèmes là. Est-ce qu'un exploitant peut se permettre de ne pas passer de films américains dans sa salle ? Même s'ils souhaitent programmer le plus possible de films européens, je ne pense pas que beaucoup d'exploitants puissent se le permettre.

### **JLG**

Alors techniquement, il y a un projecteur 2K mais derrière il y a un serveur et des disques durs. Si demain j'arrive avec un support Béta numérique ou un autre format, par exemple DV-CAM ou DVD, est-ce qu'on peut le mettre dans le serveur ?

### **ET**

Non, ce qu'on charge dans le serveur c'est un fichier. Donc il n'y a pas de lecture de

bande possible. Si vous venez avec une cassette Béta, il faut venir avec un magnétoscope Béta et le brancher directement sur le projecteur. Le projecteur, s'il peut faire de la projection 2K, peut aussi nécessairement faire de la projection vidéo. Mais si vous voulez faire l'exploitation de votre film, c'est à dire envoyer des copies sur un schéma classique de distribution de film, à ce moment là il faudra avoir préparé un fichier, à la norme jpeg 2000, qui sera envoyé sur des disques durs. Avant c'était par dvd, maintenant certaines personnes envisagent de l'envoyer sur des réseaux de télécom, c'est à dire sur de l'Adsl ou sur du satellite. Ensuite ça se charge tout seul dans votre serveur et puis vous avez une interface graphique qui vous permet de programmer votre écran ou vos écrans si vous en avez plusieurs.

### **Willy Kurant**

En fait ce que vous nous proposez au niveau du support maximal qu'est le 2K, c'est Orwell : "Je contrôle tout". Il n'y a plus aucune liberté de passer autre chose si on n'est pas adhérent au système. Et dans une économie comme celle du cinéma français que fera-t-on ?

### **ET**

Ce que j'expliquais, c'est que c'est le contenant. Il permet la qualité maximum. C'est l'équivalent du 35 mm pour la pellicule. Un film peut être tourné en numérique, en pellicule, en 16 mm, sur n'importe quel format... Si vous voulez l'exploiter dans une salle de cinéma il faudra une copie 35 mm...

Ce qu'on peut espérer c'est que les coûts pour la création de ces fichiers - qui sont encore relativement chers actuellement parce qu'on en est au stade prototypal - chutent lorsque le système sera généralisé. Ce qui permettrait à n'importe quel film d'avoir accès à cette masterisation.

### **WK**

Vous me permettrez d'intervenir au niveau de la masterisation. Parce qu'il y a une bataille assez sanglante entre les laboratoires français pour minimaliser les coûts, et la qualité n'a cependant pas augmenté. Quelques fois même, elle diminue parce que l'investissement est tellement gros dans les laboratoires pour obtenir les machines, les logiciels qu'il faut attraper les clients à tout prix ! Or, faire un master de qualité ça coûte une fortune !

### **ET**

Je connais bien les laboratoires parce que ce sont les clients de la manifestation que j'organise. Effectivement ils se livrent une bagarre en ce moment. Mais, ce qui coûte très cher, c'est la post-production numérique, c'est l'étalonnage numérique. Or, quand je parle d'exploitation numérique, je parle du travail final qui est l'encodage à partir des fichiers qui sont utilisés pour faire le shoot sur le film. C'est un travail de compression, de mise à la norme et de cryptage qui permet de fabriquer le master. Actuellement, les coûts oscillent de 5 à 10 000 euros pour un film. Alors c'est vrai que vu la faiblesse du nombre de salles en France, les distributeurs rechignent à le faire. Quelques gros distributeurs l'ont fait, Europa Corp. ou TFM parce que pour eux c'est une paille et qu'ils ont accès aux salles qui sont équipées. Parce qu'en général les salles qui sont

équipées sont celles des multiplexes qui passent de gros films. Donc c'est compatible avec la programmation.

Donc ce dont je parlais, c'est ce travail là : à partir du moment où il y a une post-production numérique, faire un fichier aux normes pour l'exploitation numérique. Après, c'est vrai que se pose un vrai problème pour les films qui n'ont pas de post-production numérique. Si c'est une filière photo-chimique, ça coûte très très cher parce qu'il faut scanner... Et là, on va avoir de nouveau un risque de cinéma à deux vitesses : ceux qui ont droit à la post-production numérique et ceux qui n'y ont pas droit. En même temps, on peut être un peu optimiste parce que tout à l'heure on a parlé des prises de vue numérique qui se généralisent et effectivement, un film, quand il a été tourné en numérique, la logique c'est de faire la post-production numérique et ensuite de lui permettre d'utiliser l'exploitation numérique également.

### **WK**

Dans l'économie du cinéma français, la post-production numérique est toujours sous-évaluée. Le résultat c'est que les producteurs font toujours face à un trou de financement pour terminer leurs films en ce moment. Vous m'excuserez, mais j'ai passé une partie de la matinée à discuter avec un producteur qui voulait faire une post-production numérique et la bataille est lourde parce que ça coûte très cher et que les producteurs ne comprennent pas toujours pourquoi ça coûte aussi cher.

### **JLG**

Alors justement, est-ce que ce n'est pas là où ça se joue ? Il y a cette idée de "filrière de chaîne" qui serait vertueuse ou en tout cas logique, entre la prise de vue, la production et l'exploitation du film. Est-ce que ce n'est pas là où, justement, il y a des métiers qui finalement n'existent pas encore et qui permettraient qu'aussi bien les réalisateurs, que les producteurs, ou les directeurs de production arrivent à faire des choix judicieux en sachant exactement où mettre l'argent, où il sera le plus rentable pour le film.

J'ai l'impression que dès qu'on aborde les sujets de la vidéo ou du numérique, c'est flou. Par exemple, il n'y a pas besoin d'assistant caméra puisque de toutes façons c'est une cassette. Et on n'a pas besoin de charger le magasin, donc finalement on n'a plus de pointeurs. On arrive à des schémas très caricaturaux et j'ai l'impression que cette histoire de chaîne est primordiale dans la fabrication d'un film.

Essayons d'être plus précis, parce qu'entre les histoires de HD, de caméra petites, grosses, moyennes... Philippe Coroyer vous avez essayé beaucoup de caméras...

### **Philippe Coroyer**

Je les ai toutes essayées. De la mini-DV jusqu'à la caméra 4K Dalsa. En passant toutes les caméras et en conditions de tournage réel. Je produis et je réalise aussi en HD, en mini-DV, en DV-CAM. Il n'y a pas "un" numérique, ça n'existe pas. Il y a une multitude de supports numériques.

Il y en a pour tous les goûts et toutes les bourses. Le problème de la projection c'est autre chose. Etienne vous l'a expliqué, il y a des enjeux industriels, politiques, commerciaux, c'est autre chose. Et c'est très important. C'est vrai qu'à la SRF, il y a un débat auquel j'adhère : "Est-ce qu'on va tous nous mettre dans une boîte et est-ce

qu'on va en sortir ?". Mais la prise de vue numérique, c'est un autre problème.

Je reviens juste sur mon parcours. Je suis réalisateur et chef-opérateur. Je suis entré en formation sur le numérique il y a une dizaine d'années. Pendant très longtemps la vidéo, c'était tellement mauvais que je ne voulais même pas en entendre parler. C'était vraiment infect, ça saturait, les contre-jours ne passaient pas. J'ai arrêté et j'ai tourné en Super 16 et 35 mm. C'était une chaîne éprouvée, c'était simple, c'était facile. D'un seul coup est arrivé le TC, le télé-cinéma, pour faire les cassettes vidéo. Et là, on a commencé à s'intéresser au passage d'une logique à une autre, de l'argentique au numérique. Avec des problèmes de couleur, de contraste, de saturation... Il y a eu des choses très belles, d'autres horribles.

A un moment est arrivée la vidéo numérique. Je suis rentré à la CST, qui démarrait un projet qui s'appelait "Montage : nouveaux outils", et j'ai assisté à la projection d'un film qui s'appelait *La Route du sel*, un documentaire. C'était tourné avec une toute petite caméra d'amateur, une mini-dv Sony Vx 1000. C'était post-produit par Swiss Effect. Et ce film était magnifique. Avec évidemment les limites du support. Mais je me suis dit : "Là ça commence à être intéressant". Et puis très vite, tout un tas d'outils sont apparus.

## **JLG**

Aujourd'hui, qu'a-t'on à notre disposition ?

## **PC**

On a les caméras d'entrée de gamme, de poing, mini-dv et maintenant HDV qui, si elles sont bien préparées et si c'est post-produit convenablement, peuvent donner de très beaux résultats. Une caméra intermédiaire, qui est quand même HD, qui s'appelle la P2, avec des petites cartes SD qu'on met dans la caméra à la place des cassettes. On a huit minutes d'autonomie en DVC pro-HD, qui est le format HD de Panasonic. Il y a un format HD de Sony qui est le format HD-CAM.

Et après, il y a une caméra intermédiaire qui est la caméra de Thomson, la Viper, qui est une caméra 16/9 petit capteur mais sans compression avec un fort signal. Cette caméra là a un capteur 16/9 mais elle peut aussi enregistrer en 2/35 en scope. C'est pour cela qu'il y a un certain goût pour elle aux États-Unis, d'autant que comme ils ont beaucoup d'argent pour faire la post-production, ils ne se posent même pas la question.

Ensuite il y a les caméras haut de gamme, les caméras grand capteur, la Genesis de Panavision qui est un grand capteur. Le capteur est à la taille du super 35 qui permet d'avoir une profondeur de champ équivalente à celle du 35mm. Ce qui est souvent le problème des caméras de la gamme du dessous. Quand on descend, on a des problèmes de profondeur de champ : le capteur étant plus petit, on a beaucoup plus de profondeur de champ et on a moins de définition. Donc c'est un peu curieux. Mais le problème de la Genesis, c'est que comme toutes ces caméras là, comme la D20, comme la Dalsa, ce sont des caméras qui sont pour l'instant à un coût prohibitif.

Là pour le coup, ça revient bien plus cher que le 35mm au bout d'un moment. Les loueurs vont dire que non, que ça va baisser et que c'est de meilleure qualité... Je crois qu'il ne faut pas opposer la qualité de l'image. Il ne faut pas que ça serve d'argument.

**JLG**

Mais par exemple, je suis réalisateur et je viens te voir. Je n'ai pas beaucoup d'argent bien sûr, mais j'aimerais faire un film avec un noir et blanc avec peu de forts contrastes, assez modelé, pas mal de gris, de préférence avec peu de profondeur de champ - car ça reste un problème avec les caméras vidéo. Comment on trouve la bonne filière ?

**PC**

Il faut définir des protocoles d'essai. C'est pour ça que j'ai monté une structure qui s'appelle Ciné Système qui est une structure spécialisée dans les essais caméra. Par exemple, je voudrais faire un film, je n'ai pas beaucoup de sous, mais je voudrais faire un film en Scope, en noir et blanc, en numérique. Attention, il faut déjà bien réfléchir à ça...

**FT**

C'est là que le débat devient intéressant ! Parce que la manière dont tu appréhendes la chose c'est : on a un nouveau support qui est le numérique et on voudrait reproduire l'ancien support qui est l'argentique. L'argentique avait des qualités mais aussi des défauts ! On va commencer par vouloir faire des films numériques en noir et blanc avec peu de profondeur de champ... Mais au nom de quel dogme la profondeur de champ est-elle un défaut ? Je pense que justement la question du passage au numérique, c'est qu'il y a une nouvelle technologie ! Est-ce qu'on prend cette technologie ou est-ce qu'on la refuse ? Est-ce qu'on attend qu'elle atteigne quelque chose ? Un niveau qu'on fixe en le comparant à l'argentique ? Il faut laisser les gens libres de choisir.

**Thibault Danton**

Le métier de chef opérateur justement a évolué. On est là pour conseiller les gens. Pour les amener avant le tournage à tester toutes les caméras. Pour aller voir les post-producteurs avec eux, les accompagner, leur dire : "Voilà, je vous présente tel labo, qu'est-ce qu'on peut faire ? Vous voulez un noir et blanc ? Vous voulez tel effet ? Qu'est-ce que vous avez comme argent ?". Je pense que la préparation devient très importante, les essais deviennent primordiaux. Et après, ce n'est que du plaisir de continuer à faire notre métier comme on l'a toujours fait : la lumière, le rapport avec le réalisateur et le tournage. Donc le reste ne change pas du tout.

**JLG**

Et vous Willy Kurant ?

**WK**

Bien sûr, ça c'est la situation idéale : aller voir tous les supports de production. Mais dans la réalité, ça se passe rarement comme ça. Je viens de vivre ce matin un exemple typique, c'est très frais, je peux vous en parler. Je devais tourner un film en trois perfos, c'est ce que j'essaye de vendre à place du super 16...

**JLG**

Qu'est-ce que la trois perfos en deux mots ?

## **WK**

En 35 mm, c'est de la pellicule classique 35 mm qui au lieu de passer dans la caméra avec quatre perforations passe en trois perforations. Donc cela utilise un tiers de moins de pellicule. Et quand on l'agrandit en quatre perfos il y a très peu de perte de définition. Il y a deux systèmes pour agrandir, soit agrandir avec un agrandisseur à l'ancienne par un système optique, soit en passant par un master numérique. Le master numérique fait que le trois perfos, le quatre perfos ou même le super 16 ont pratiquement l'air d'être dans le format d'origine. Il n'y a pratiquement pas de perte de définition, contrairement à ce qui se passe quand on procède à un agrandissement chimique.

Cependant cette méthode a un coût et les producteurs ont une certaine tendance à regarder le coût de la cassette - en support numérique - et à le comparer au coût de la pellicule qui est hélas un peu supérieur. C'est là le problème. Et c'est aussi le cœur de ma discussion de ce matin : "Je viens de recevoir le budget de Kodak et de Fuji et la pellicule coûte trop cher, donc on le fera peut-être en numérique". Première nouvelle ! L'idée était de tourner dans une ville lointaine et de prendre beaucoup de techniciens sur place. Concernant la préparation de la caméra, on m'a demandé ce matin comme ça : "Quelle caméra voulez-vous ? Et vous ne prendrez certainement pas la Genesis, ça coûte trop cher." Je savais de toute façon que je ne pourrais pas prendre la Genesis. Si je vous donne une côte de location, aux Etats-Unis c'est 10 000 \$ par semaine, plus les séries d'objectifs qui coûtent très chers, plus tous les accessoires qui sont obligatoirement pris chez Panavision. Ce matin j'ai essayé d'expliquer le coût de post-production en numérique : l'étalonnage numérique, le transfert, le shoot... Et la maison de production me demandait : "Pourquoi est-ce que ça prend tant de temps ? Pourquoi est-ce que ça coûte si cher ? Tout le monde dit que c'est moins cher et que c'est plus simple...". Ils ne comprennent pas.

## **PC**

Il se trouve que je suis un farouche défenseur du trois perfos. Pas du tout en argentique, parce que pour proposer un gonflage argentique en trois perfos, il faut être fou aujourd'hui, ce sont de vieux procédés et vous allez vous retrouver avec trois fois le budget du film...C'est plus possible. Ce qui ne coûte pas cher, c'est de faire un tournage en négatif trois perfos, de faire une post-production HD et de faire un master 2K. Mais le problème n'est pas exactement là.

## **JLG**

Alors où est-ce que ça se joue ? Parce qu'effectivement le débat tourne autour de la post-production j'ai l'impression.

## **PC**

Le problème avec le numérique est très simple : une partie du laboratoire est contenue dans la caméra, quelle qu'elle soit. Quand on parle des caméras, on doit se demander qu'est-ce qu'elle rend ? Elle a un rendu. Au même titre que lorsque l'on choisissait des pellicules, maintenant on choisit l'outil en fonction de son rendu. Des fois c'est optimum, des fois c'est minimum, des fois il y a de bonnes caméras, des fois des mauvaises, et à l'intérieur de ces machines on peut paramétrer les rendus.

Alors effectivement cela pose un problème, c'est le problème de la formation. Les chefs opérateurs et les assistants caméra qui ne sont pas formés ne peuvent pas proposer ça au réalisateur. Ils disent : "Je sais pas ce qu'on va faire...". Du coup ce que vous gagnez en liberté sur le tournage fera que votre console d'étalonnage va se transformer en outil de mixage. C'est à dire que tous les problèmes auxquels vous n'aurez pas voulu vous confronter au tournage, vous les aurez en post-production. Alors là c'est l'enfer. Et c'est là que ça coûte cher.

Pour éviter cela, et ça je pense que c'est quelque chose d'assez clair auprès d'un nombre de chefs opérateurs, d'assistants caméra, d'ingénieurs de la vision, et de post-producteurs, la solution assez simple consiste à dire : "Voilà mon film d'auteur : j'aurai pas de fichier 2K, mais la finalité ça sera un master HD, HD-CAM SR. J'aurai une cassette HD-CAM SR, je ferai des DVD et je pourrai projeter en HD au moins dans quelques salles d'Art et Essai".

Dans ce cas de figure, si je n'ai pas beaucoup d'argent, je peux tourner soit en Sony, soit en Panasonic, en HD-CAM ou en DVC-Pro, la gamme intermédiaire qui sont les outils qu'on utilise le plus souvent : la Vary-cam de Panasonic ou la 7/50 de Sony, ou la 900 de Sony. Qui sont les plus classiques.

## **JLG**

Mais c'est différent des caméras qu'on peut acheter dans le commerce quasiment nous-même ? Là c'est quand même des caméras de production ?

## **PC**

Oui. Mais par exemple les caméras qu'il y a ici pour nous filmer et les caméras MINI-DV ou HDV, ce sont des caméras de poing, de réalisateurs, de documentaristes, avec lesquelles on peut faire une superbe image, à condition de se préoccuper de la post-production très en amont.

Je pense en fait qu'il faut prendre le problème à l'envers. Il faut se poser la question de savoir comment on va projeter, comment on va stocker, comment on va post-produire, et après on cale le support là-dessus. Si on ne cale pas le support sur la post-production, on va passer des mois à l'étalonnage. Et là, la note va être énorme.

Je viens de finir mon premier long métrage, en petite caméra HD. Le film dure 1h20. J'ai paramétré la machine très en amont, j'ai fait valider ça par mon post-producteur, j'ai trois jours d'étalonnage pas plus.

## **JLG**

Cela veut dire qu'il y a un nouveau métier maintenant : ingénieur vision. Quelqu'un qui intervient à côté du chef-opérateur cadreur ?

## **PC**

Oui, et cela fait très peur aux chefs opérateurs. On n'est d'ailleurs pas obligé d'en utiliser un. Le chef opérateur peut assumer ce rôle. Simplement il faut qu'il soit formé à ces techniques. Il ne faut pas être dominé par ses outils, ni par la technique, il faut les dominer. Ils doivent être au service d'une idée, d'un récit, d'un film.

**WK**

Oui, c'est la situation idéale, mais encore faut-il se former ! On se tape tous des séminaires toutes les semaines. J'ai vécu longtemps aux Etats-Unis et il n'y a pas une semaine où je ne me sois pas tapé un séminaire sur la HD ou sur le cinéma numérique. En ce qui concerne les normes, j'étais membre de la commission qui a initialisé les premières normes. Et j'ai assisté aux débats qui ont fait suite avec la CSTEK quand un ingénieur de CBS a essayé de faire passer la norme UHD comme norme du cinéma numérique. Nous avons tous protesté et avec les studios nous avons mené une bataille pour que les normes soient au moins celles de la résolution d'un négatif original. C'est de là que viennent les nouvelles normes du cinéma numérique en projection : le 2K.

**PC**

C'est vous qui avez proposé "Orwel" alors ?

**WK**

Non, je n'ai pas proposé "Orwel", mais ce qu'on a dit, c'est que nous ne voulions pas que nos images de cinéma ressemblent à un match de foot présenté dans un bar.

**PC**

Ca revient à la discussion que nous avons tout à l'heure sur le 2K. C'est à dire qu'à partir du moment où on estime qu'il y a une qualité optimum et qu'on la norme, à un moment donné on se retrouve peut-être bloqué, en tout cas soumis à cette norme.

**JLG**

J'aimerais qu'on revienne à la chaîne, à la filière, à cette idée de la prise de vue comme point de départ. Toi Philippe, tu pars sur cette idée de caméra intermédiaire. Quand on décide de tourner, est-ce qu'on n'a pas intérêt à tourner en Super 16 sur ce genre de formats intermédiaires ?

**PC**

Ça peut être un choix. Nous, quand on fait du conseil de pré-production et de post-production, ça peut être un choix. Par exemple, souvent ça m'arrive de conseiller le super 16 avec une post-production HD, parce que c'est un support souple, ça va aller vite. Parfois, un tournage en HD n'est pas forcément la solution. Prenons un exemple : si on tourne en Super 16 avec une post-production HD, on va gagner un temps fou en étalonnage derrière. A condition bien sûr que les labos développent correctement... Mais comme le Super 16 est très fiable, économiquement viable, et que les gens connaissent bien, si on développe convenablement ce négatif avec derrière un télécinéma en HD, ce sera magnifique. Il n'y a pas forcément besoin d'aller se compliquer avec une Viper ou avec une Genesis pour obtenir un niveau de qualité optimum.

**WK**

Je suis d'accord avec vous. Le Super 16 gonflé en numérique peut être formidable. En plus, avec les nouvelles pellicules, la tolérance du Super 16 est plus grande que celle de la courbe acceptable sur une caméra HD. Le problème du moment - qui n'est

toujours pas résolu - ce sont les hautes lumières. Il faut se décaler complètement du réglage à chaque coup. Tandis qu'avec de la pellicule, on peut encore photographier quelqu'un dans l'ombre avec un arrière plan très éclairé sans que ça devienne complètement baveux.

## **TD**

Je comprends très bien les deux débats. Moi je suis d'une génération intermédiaire, j'ai eu la chance de connaître l'argentique et j'ai la chance de le pratiquer encore, et je fais aussi de la HD. Je pense qu'on va se servir d'un produit ou d'un autre selon ce qu'on doit faire.

## **FT**

Economiquement cela peut être intéressant de tourner en HD certains films. Dans le cadre du court métrage, quand on tourne en 35 mm, il est quand même assez exceptionnel de pouvoir faire plus de deux trois prises par plan... Moi, sur mon film, j'avais besoin d'en faire plus à un certain moment du film. La HD a alors été un outil formidable pour ça. J'ai pu tourner une heure et demie de rushes...

## **PC**

Je crois que ça dépend du projet de film. Quand on prépare, quand on fait des estimations, si les producteurs ne font pas un petit effort de formation pour aller chez les post-producteurs, ou tout simplement pour demander à des gens qui connaissent les filières de leur donner des conseils, c'est dommage.

Au stade où en sont les outils numériques, même si la chaîne est encore jeune, on a suffisamment de recul et de données pour savoir ce qu'il faut faire ou ne pas faire sur un certain type de films.

Par exemple, j'ai produit un court métrage en HD-CAM il y a peu de temps. Il était question que je le fasse en Viper chez Thomson, je me suis renseigné, j'ai suivi mon protocole d'essais, et finalement je me suis détourné de ce support car financièrement et artistiquement ça allait m'entraîner vers quelque chose que je ne souhaitais pas. J'ai fait le choix du HD-CAM et on était très contents de cette filière qui est une filière maintenant connue, facile. On a projeté en 2K sans aucun problème. Et on avait très peu de fric pour faire ce film.

Encore une fois, le problème c'est de s'emparer des outils et de se former. Effectivement comme disait monsieur Kurant, on a passé notre temps à faire des séminaires. Mais si on ne les fait pas, on ne sait pas...

## **JLG**

Justement, je vais faire le naïf. Décrivons en quelques mots la filière de post-production en fonction des formats de tournage : Super 16, caméra, DV-CAM.

## **PC**

Bien sûr. Nous, chez Ciné System, on a même créé des feuilles de filière qu'on propose aux producteurs et aux réalisateurs. On leur dit : "Voilà par quoi tu vas passer". On coche les cases avec ce dont il a besoin ou pas. Il nous dit : "Voilà ton transfert, c'est trop cher, je ne veux pas le payer". On lui conseille alors de passer par une autre

chaîne de réalisation. Et point par point, on valide les supports et la qualité puis le prix qu'il va payer. Et c'est à lui de faire le choix.

### **Une question dans le public**

Vous parliez tout à l'heure de *Swiss Effect*, et de *La Route du sel*. *Swiss Effect* a commencé à publier il y a quelques années une sorte de manuel avec toutes les filières. Ils avaient commencé ce manuel de recommandation en 1997. Et maintenant, comment fait-on pour avoir des recommandations et des conseils sur toute la diversité des produits offerts ? Est-ce que vous publiez quelque chose ou est-ce que c'est un savoir interne qui reste au sein de votre structure ?

### **PC**

Des recommandations sont disponibles sur le site de la CST. Elles reprennent par exemple entre autres, le manuel du tournage d'un court métrage que j'ai réalisé et photographié en trois perfos avec post-production HD, et qui a été projeté lors des rencontres de la CST. C'est un court métrage en scope, la qualité était optimum. Ces recommandations sont disponibles gratuitement sur le site de la CST.

Ensuite, pour le conseil, les prestations sont payantes. Mais par contre, si quelqu'un me prend comme chef opérateur sur son film, c'est de mon devoir, c'est normal que je le conseille. Si on me dit : "J'ai besoin de conseils sur deux jours de pré-production, d'essais". Ça entraîne la location de matériel, par exemple : deux caméras pour filmer une comédienne, des essais de lumière, essayer un matricage noir et blanc... Tout ça, oui, ce sera payant.

Je fais une parenthèse, parce qu'il y a une chose qui est très importante que ce soit le HD-CAM ou Panasonic. Il y a un truc qui s'appelle le Gamma qui est en fait l'équivalent du facteur de contraste argentique en électronique. Pour choisir son émulsion électronique, sa pellicule électronique, on fait référence à une courbe qu'on appelle un Gamma.

Chez Panasonic ou Sony, il y a des Gammas différents. C'est à dire qu'il y a des émulsions électroniques différentes selon que vous voulez vous rapprocher du rendu de la pellicule ou vous en éloigner. Là-dessus je suis d'accord avec Frank, il faut pouvoir décider de dire : "Moi je ne veux pas que ça ressemble au film 35mm, je veux utiliser le support numérique pour ce qu'il m'apporte de nouveau". Ou alors au contraire : "Je veux absolument que ça ressemble à Murnau". Ça, ça va être plus difficile. Donc vous allez devoir faire des essais pour savoir comment vous allez vous caler.

### **JLG**

Des essais jusqu'au bout de la chaîne ? Est-ce qu'on va jusqu'à un shoot 35 mm ?

### **PC**

Si on doit projeter en 35 mm, je conseille de faire une chenille, ce qu'on appelait à l'époque une bande courte. Ce sont des petites bandes, des bouts de plan. Par exemple si on a à filmer deux choses très difficiles, une chose à la bougie et ensuite une plage avec un personnage sous un soleil éclatant, il faut filmer ces deux cas de figure et faire une chenille.

Ce protocole que nous proposons est assez simple. Prenons l'exemple du petit documentaire. Vous décidez de le tourner en HDV. On sait qu'il y a des problèmes qui sont liés à ce qu'on appelle des "GOP" en HDV : c'est à dire que pour compresser en HDV on fait une image sur deux donc sur le montage on va avoir des problèmes pour retrouver un support noble qui est le support HD.

### **JLG**

Est-ce que tu peux préciser ce point-là ?

### **PC**

On a un problème qui est lié au DV ou HDV. Le HDV offre une plus grande résolution d'image, une plus grande définition, mais pour y arriver, les fabricants ont archi-compressé le signal. Donc ils ont stocké deux images sur une. Ce qui fait que quand on monte avec un AVID, on se retrouve avec des problèmes de synchronisation de montage. Non pas par rapport au son, mais par rapport au signal. Ce qui fait qu'on ne va pas pouvoir retourner sur un support HD sans problème. Final Cut Pro a offert une solution de montage, Avid a offert une solution de montage...

Je pense simplement qu'il faut tester ça pour savoir jusqu'où on va. Est-ce que c'est vraiment intéressant de travailler en HDV ? Est-ce qu'il ne faut pas prendre plutôt une caméra HD, un peu moins chère ? Est-ce qu'il ne faut pas faire une autre conversion ? Je pense que la réponse à ça, c'est l'essai préalable. Et l'essai préalable sur toute la filière.

### **FT**

Ce qu'il faut dire, c'est que la fin de la filière ce n'est pas une copie 35mm, c'est une projection HD ou 2K. La question aujourd'hui est de savoir si dans 5 ans ou dans 10 ans, la norme de diffusion ce sera encore le 35 mm ou le numérique.

Je pense personnellement - et une majorité de gens connaissant très bien les dossiers le pensent aussi - que ce sera le numérique. Donc la question n'est pas de savoir si on résiste, si on y va en reculant, avec cette espèce de nostalgie du 35 mm, du grain. Il faut y aller, s'emparer des outils. Même s'il y a des problèmes, il faut intervenir sur ces problèmes en étant un acteur de ça.

### **Dans le public, Bruno Rolland, réalisateur de *La Forêt du monde*.**

Globalement, on sait que le numérique peut faire des choses intéressantes. On sait aussi que ce n'est pas encore complètement comparable à certaines choses qu'on peut faire en 35 mm.

J'ai fait un court métrage où la question s'est posée du choix entre numérique et 35 mm. J'ai finalement tourné en Super 16. Quand on a fait le budget de l'étalonnage Super 16 passé en numérique et qu'on a comparé au gonflage, il n'y a pas eu d'hésitation, le gonflage était beaucoup moins cher. On a été voir le labo, qui nous a dit que c'était mieux de faire un étalonnage numérique, que c'était de bien meilleure qualité qu'un gonflage chimique, mais c'est en gros quatre ou cinq fois le prix.

### **JLG**

Donc tu as gardé une chaîne classique ?

## **BR**

Oui. Et je trouve que par rapport à ce qu'on entend là sur la nostalgie du grain, etc... C'est la liberté des créateurs d'être ou non nostalgiques, la nostalgie n'est pas toujours ce qu'on pense. Ce qui me semble intéressant par rapport à ce débat, c'est ce que disait monsieur Kurant au début : "A partir du moment où on va avoir cette norme 2K qui va la contrôler ? Que vont devenir les cinématographies fragiles dans les salles de cinéma ?". Les Américains sont effectivement en avance technologiquement mais aussi idéologiquement sur ce qu'ils ont envie de faire. C'est ce qui me chagrine par rapport au numérique. Ce n'est pas de voir des films ou de faire des films en numérique. C'est de voir ce que le cinéma va devenir une fois que la norme de diffusion sera le numérique. Je pense que le débat est là. Parce que pour le reste, on sait que de toutes façons, on fait des progrès, on avance, les réalisateurs vont aussi se caler sur des choses différentes. Je pense que s'il y a une résistance, que Franck appelle nostalgie, elle est par rapport à ça. Elle est de dire : "Qu'est-ce qu'on va devenir ?".

## **FT**

C'est terrible de dire qu'est-ce que le cinéma va devenir ! Le cinéma va devenir ce que les cinéastes vont en faire. La question est de savoir s'il va devenir ce que les cinéastes vont en faire, ou s'il va devenir ce que les industries, les studios américains vont en faire. De toutes façons, aujourd'hui, on va vers le 2K. Alors si on ne monte pas dans le bateau, à un moment donné il ira quelque part, et sans un certain nombre d'idées auxquelles on est attaché et qu'on défend à la SRF par exemple.

## **BR**

On sait quand même que les cinéastes font des films et que si les films ne sont pas diffusés, les cinéastes meurent. A un moment donné la question qui se pose, c'est la diffusion. A partir du moment où on pourra appuyer sur un bouton et se retrouver sur 800 salles ou 10 000 salles au monde, il y aura des cinéastes qui n'existeront plus. C'est quand même ça le danger.

## **TD**

Tu peux voir encore plus loin. Il y a le multimédia qui arrive. Et bientôt nos spectateurs seront chez eux comme ils font déjà maintenant. La plupart des gens regardent les films en DVD. C'est pour ça que le débat du grain est un peu dépassé, les spectateurs n'ont plus l'habitude de voir l'image qu'on a eu l'habitude de voir au cinéma pendant cent ans, avec le grain, avec la stroboscopie. Ces spectateurs-là, on leur montre un film en numérique ou en argentique, pour eux c'est un film, c'est un spectacle. C'est vrai que la question que tu soulèves nous fait peur, et en même le multimédia est là. Est-ce que c'est nous qui allons contrôler le multimédia ? Je n'en suis pas sûr.

## **BR**

Il y a une chose qui m'affole toujours, c'est le fatalisme qui consiste à dire : "Ça va être comme ça, donc ça ne sert à rien de résister". Le monde se fait grâce aux résistances. L'histoire se fait grâce aux résistances, grâce aux gens qui ont résisté. Donc dire que c'est comme ça, et que cette modernité nous tombe sur les épaules et devrait pour certains nous faire sourire pour d'autres nous faire pleurer... Ça me paraît triste.

## **PC**

La réponse là, n'est pas technique, elle est politique. On est venu ici pour parler de la technique, des différentes économies appliquées au numérique. Le problème que tu soulèves est autre.

Sur le court métrage que j'ai produit en HD, on a un master HD-CAM, et il n'y a pas d'espace pour le projeter. Voilà. Mais la réponse n'est pas technique. Elle est industrielle, économique et politique.

## **WK**

Je n'ai aucune nostalgie du grain, je le signale. Mais je me battrais pour qu'on garde la liberté de faire ce qu'on a envie de faire. Vous dites il faut s'adapter à la nouvelle technique, oublier l'ancienne. C'était le discours d'une boîte de production qui avait fourni les caméras à main, qui était intervenue à Cannes il y a longtemps. Ils disaient : "Oubliez tout ce que vous connaissez, oubliez vos problèmes de profondeur de champ. La façon dont vous réagissez maintenant ne doit plus être celle-là : il y a un nouveau langage...". Oui, mais on a le droit de choisir le langage avec lequel on veut s'exprimer et je défends ici la liberté de l'auteur de faire ce qu'il a envie de faire au niveau artistique, que ce soit d'une façon rétro ou moderne. Il faut un outil qui puisse permettre tout.

## **BR**

On est à peu près tous d'accord sur le fait que le numérique donne des possibilités artistiques qui sont formidables. Mais il y a quelque chose derrière qui me semble être un enjeu plus fort et aussi un enjeu esthétique. C'est qu'à partir du moment où il y aura - en voyant les choses en noir - un contrôle de la diffusion, il y aura aussi un contrôle de l'esthétisme. Les choses sont liées, elles ne sont pas séparées.

## **PC**

Tu ne crois pas si bien dire, il y a une caméra qui va sortir bientôt qui va être adaptée directement à une seule norme de diffusion et qui va laisser très peu d'espace au niveau de l'étalonnage. Et ça va être terrible. Car le choix de faire ce qu'on veut artistiquement, on ne l'aura plus sur cette caméra. C'est un gros constructeur qui va sortir ça parce qu'ils veulent tourner des séries télé "en ligne". Il existe maintenant de plus en plus de méthodes de tournage. Quand on tourne "en ligne", on prend sa caméra, on sait vers quoi on va être diffusé - je parle surtout pour la télé - et on tourne sans se soucier de savoir ce qu'on fabrique. Ensuite ce sont les post-producteurs - comme ça se fait beaucoup sur les séries américaines - qui vous fabriquent vos images. Le chef-opérateur et le réalisateur sont partis sur d'autres films. Quand on tourne "en ligne" on n'intervient plus artistiquement.

Mais par ailleurs, pour garder une intervention artistique dans un tournage, il faut maîtriser techniquement son outil, ce qui nous permet une intervention artistique. Le combat est là, et c'est pour cela que je parle de caméra, de filières d'essais, c'est précisément pour résister... C'est pour qu'aucune boîte de post-production, même gigantesque comme peut l'être Technicolor, ne me dise un jour comme il disait à l'époque du Technicolor : "Tournez, Technicolor arrangera tout". Je suis contre ça, je veux pouvoir maîtriser mon outil.

## **ET**

Je voudrais revenir sur la question de la diffusion. Il y a eu le fantasme de quelques personnes à Los Angeles qui appuieraient sur des boutons et inonderaient les salles. Il y a eu aussi un débat sur la disparition du métier de distributeur à cause du numérique : est-ce que le producteur ne pourrait pas faire seul autant de copies qu'il souhaite et les envoyer à tout le monde ? Or le numérique s'est développé lentement. Il y a eu beaucoup de débats, un certain nombre de choses se sont cristallisées et on s'est rendu compte qu'au contraire, le distributeur avait un rôle qui était tout à fait primordial. Il pouvait y avoir des risques - soulignés dans le rapport Goudineau - que les intermédiaires techniques s'infiltrèrent dans les choix de programmation des salles, parce qu'ils avaient à un moment un petit pouvoir. Mais ce sont des choses qui ont été écartées. Maintenant, tous les intermédiaires sont d'accord pour dire que ce sont les distributeurs qui sont décisionnaires, en accord avec les exploitants sur la programmation des films.

C'est vrai qu'il y a toujours ce débat : à partir du moment où ça ne coûte plus rien de faire des copies numériques, est-ce qu'on ne va pas avoir un phénomène de concentration qui augmente ? C'est un débat qui est en cours au sein de la SRF. Mais c'est un débat qui existe déjà pour le 35 mm. Je pense qu'il faut être vigilant, et toutes les associations professionnelles sont vigilantes sur ces questions. Il y a des batailles de lobbying en cours. En même temps, le numérique, pour les cinématographies indépendantes, c'est aussi de formidables opportunités. Ça peut être des coûts moindres, des facilités de programmation, des facilités de sous-titrage.

Donc oui, il peut y avoir des risques, il faut les maîtriser, mais il a y aussi des opportunités. Je ne pense pas qu'il faille aller vers le fantasme que tout sera maîtrisé à Los Angeles par quelqu'un qui appuiera sur un bouton.

## **WK**

Je voudrais que l'on ne s'attarde pas trop sur les Américains et sur Technicolor. Parce que Technicolor appartient à Thomson et c'est français. Et ça s'appelle Thomson-Technicolor. Je peux vous raconter une très jolie histoire vraie sur l'intervention de certains techniciens de Thomson dans un film dont le réalisateur n'est pas un des moindres, il s'agit de Clint Eastwood. Pour *Mémoire de nos pères* il tourne avec le chef opérateur Tom Stern qui était mon chef électricien avant. Il a fait une photo très belle et ensuite il l'a désaturée. Il a passé deux mois avec des étalonneurs chez Thomson-Technicolor, avec Jill Bogdanowicz qui est une étalonneuse très connue, et il a obtenu la photo qu'il voulait. Ensuite il est parti en vacances. Pendant qu'il était en vacances, un technicien de Thomson-Technicolor est allé trouver un producteur de la Warner et lui a dit : "Écoutez, il n'y a pratiquement pas de couleurs dans le film, je vais vous montrer ce que l'on peut faire". Et il a ré-étalonné complètement le film en l'absence d'Eastwood et de Tom Stern qui l'ont appris par hasard. Ils ont regardé le film, effarés. Ils ont été chez Technicolor et leur ont dit : "Messieurs, vous venez de perdre 20 millions de dollars. Nous quittons le laboratoire et nous passons chez Deluxe. Vous n'avez aucun droit à intervenir sur la notion d'auteur de l'image".

C'est une petite histoire morale qui se passe maintenant. Et qu'est-ce que ce sera dans le futur s'il n'y a plus que le numérique ?

## **PC**

Je pense que vous ne vouliez pas parler des Américains et que vous avez eu raison d'en parler. Précisément parce que là vous avez parlé de gens qui ont les moyens d'agir !

Mais en France, un jeune réalisateur qui a juste son avance sur recette et une chaîne hertzienne, qui a 500 000 euros ou un million d'euros pour faire un film, ce qui est un petit budget - même si on peut descendre encore plus bas - il n'a même pas la possibilité d'Eastwood ou de Stern. Il y a d'ailleurs un autre très grand directeur de la photographie que je connais bien, Gerry Fisher, qui a eu le même problème chez Gaumont. Donc je pense qu'il faut s'emparer des outils, il ne faut pas que les outils nous dominent.

## **JLG**

On se rend compte finalement que sur cette procédure numérique, les gens ont accès à cet outil relativement facilement. La post-production est un moment clé. J'ai presque l'impression que tout le monde peut entrer là et faire un peu ce qu'il veut, non ?

## **PC**

C'est un problème d'économie. Parce que l'heure d'étalonnage en numérique coûte une fortune. Le problème, c'est que soit on se met d'accord au niveau de l'équipe, on fait des essais avant et on sait où on va, soit on a le risque de se laisser dominer par les machines.

Je me suis intéressé aux consoles d'étalonnage, j'assistais à des bandes démo où on faisait des fenêtres partout : "regardez on peut avoir les yeux nets, le reste du visage flou, c'est formidable ! ..." Au bout d'un moment on regarde le devis, les lignes de post-production et on est effaré. Je crois qu'il faut garder la tête froide là-dessus, et si on s'est formé à ça, on se calme.

## **FT**

Les rapports avec les fournisseurs sont différents en numérique. Ce ne sont pas forcément des gens qui ont une culture des rapports avec le cinéaste, dans le fait de faire de chaque film un prototype. Ils ont souvent une culture de la télé, du formatage. Ils travaillent avec des habitudes et si on leur demande quelque chose de différent, cela les perturbe.

Je pense que c'est là aussi où les choses vont changer. C'est-à-dire qu'à un moment donné quand ces fournisseurs vont être sollicités par plein de jeunes réalisateurs faisant leurs premiers courts métrages, ayant des exigences et cherchant des choses, tout d'un coup ils vont changer de manière de travailler et c'est ça qui est important. C'est que tous les acteurs de la chaîne du numérique, du tournage, de la post-production, de la distribution, de la diffusion soient confrontés à des réalisateurs, à des cinéastes qui vont défendre une singularité, un regard qui est le leur, et qui vont obliger les gens à se positionner autrement.

C'est ce qui semble important aujourd'hui, c'est que les cinéastes envahissent ce secteur là, parce que ce secteur là, c'est le cinéma de demain.

## **JLG**

Ce que tu pointes est intéressant. Finalement, est-ce qu'on peut dire que pour la post-production les gens qui sont arrivés dans ce métier du cinéma ne sortent plus des laboratoires ? Ce sont des techniciens et des boîtes qui ont une culture différente, une culture de la télévision ?

## **WK**

Une culture informatique.

## **FT**

Moi j'ai discuté avec un ingénieur informatique, c'est clair qu'on ne parlait pas de la même chose. Ce n'est pas comme un chimiste de chez LTC ou chez Eclair, qui était effectivement chimiste mais avec une forte culture du cinéma.

## **WK**

Oui c'est ceux-là d'ailleurs qui sont devenus les meilleurs étalonneurs numériques. Avoir un débat avec un informaticien, c'est assez dur et ça n'a aucun intérêt.

## **PC**

Mais même chez Eclair Electronique en ce moment ils ont recruté deux physiciens pour développer des systèmes de conversion qui permettent de passer du numérique à l'argentique. Ils ont recruté des ingénieurs et pas des assistants caméra. Ils sont obligés de le faire parce que ce sont des machines à très haute technologie, auxquelles il faut être formé. Par contre, effectivement, ce sont les cinéastes qui font le cinéma et pas les ingénieurs. Donc il faut simplement dire à ces gens dans les labos : "Ok, tu maîtrises ta machine, tu me proposes ça. Moi ce que je veux c'est ça".

## **BR**

Quand on fait un film, on ne fait pas un film tout seul. Et on a besoin de partenaires qu'on appelle "techniciens" mais qui sont des artistes et qui nous amènent souvent une chose qu'on a souhaitée et qui est différente, qui va un peu plus loin, un peu moins loin, qui nous éclaire sur le film qu'on a envie de faire. C'est vrai que le chemin qu'ils ont fait, leur culture, ce dont ils viennent et pourquoi ils en sont arrivés là, ce n'est pas la même chose si cela s'est fait à travers le cinéma et l'envie de cinéma ou par le fait d'être un ingénieur. Ce "Vous faites ce que je vous ai dit de faire", il peut marcher. Par exemple, de temps en temps je fais des pubs. Je leur amène mon image en référence à partir de laquelle ils font l'image. Mais ça m'intéresse vraiment pas. Moi ce qui m'intéresse, c'est si je peux dire : "Voilà c'est ça qu'on a cherché", et que l'étalonneur tout doucement va là où on a été mais il peut apporter quelque chose qu'on n'a peut-être pas. Et c'est la petite chose qui fait peut-être la différence sur le film. C'est ça qu'on risque de perdre.

## **FT**

Il y aura ce qu'on en fera, Bruno. Je ne suis pas du tout d'accord avec toi sur cette fatalité. Le pire qui puisse arriver, on le sait tous, c'est une espèce d'hyper-concentration, c'est un formatage terrifiant.

Mais je ne vois pas au nom de quoi il n'y aurait pas des gens qui, comme dans toutes les générations, souhaitent et fassent que ça se passe autrement.

### **JLG**

Je pense que sur le principe tu as raison. Mais regarde toi-même, tu as tourné en HD et tu t'es retrouvé en projection un jour avec le problème que tout d'un coup ton film, tu ne pouvais pas le projeter dans le format dans lequel tu l'avais tourné...

### **FT**

Mais c'est parce qu'on est dans une période de transition. C'est ça aussi qui est très compliqué. Aujourd'hui moi j'ai tourné en HD, donc évidemment ce que je souhaitais c'est le diffuser en HD. C'est comme un peintre, il n'expose pas les photos de ses tableaux ! Je tourne en HD, j'ai envie qu'il soit montré en HD. Or il y a très peu de salles qui sont équipées en HD.

### **JLG**

C'est un débat compliqué. Est-ce que toi aujourd'hui tu n'aurais pas intérêt à avoir une copie 35mm de ton film, au-delà de tes tenants théoriques, en te disant finalement je vais pouvoir montrer mon film dans tous les festivals ?

### **FT**

Non. Ce que j'aimerais, et ça c'est un dossier qui est en cours à la SRF, c'est que les festivals de courts métrages et de moyens métrages soient équipés en projecteurs, louent des projecteurs HD, pas forcément des 2K, mais des projecteurs HD, et qu'on commence dès maintenant à montrer des films tournés en HD. Et qu'on ne tire pas de copies 35 mm ! Parce qu'il faut quand même voir que sur mon film, une copie c'est 10 000 euros pour un film qui a coûté un peu plus de 30 000 euros. Ce serait quand même ahurissant de faire une copie d'un film en HD en 35 mm ! Alors qu'il me semble qu'il serait intelligent que le CNC crée une aide particulière de transition pendant les 5 ou 10 ans qui viennent pour qu'il y ait des projecteurs qui soient loués par les festivals de courts métrages pour montrer les films tournés en HD.

### **WK**

En plus de ça au niveau de ce qui se passe dans l'informatique, même sur l'ordinateur le plus basique et minimal, ça change tous les deux ans. Je suis assez conscient que tout est en progrès et qu'on arrivera à une qualité de modulation de l'image qui ne sera peut-être pas celle du cinéma mais où on pourra faire ce qu'on veut avec un support numérique. Nous sommes encore en transition, ça dure, et chaque année il faut racheter du nouveau matériel et c'est un des buts des sociétés qui fabriquent le matériel.

### **PC**

Je travaille avec un gros constructeur de caméras en ce moment. Je fabrique son studio d'essais, on discute du problème de la fabrication des appareils. Parce qu'avant quand on fabriquait une caméra 35 ou 16 ça marchait 20 ou 30 ans. Là, vu les coûts de fabrication de ces matériaux, on est obligé d'avoir une période de transition qui est

interminable. A un moment donné on sort une caméra, on sort un magnétoscope, un moniteur, un an après il n'est plus bon, il faut changer. On est rentré dans une aire qui n'est pas une aire du définitif.

Après on peut le déplorer ou en être content, c'est un problème philosophique et politique. Mais les enjeux industriels sont tels, il y a eu un dumping d'achat de matériel y compris chez les post-producteurs. Les post-producteurs ont acheté du matériel d'étalonnage qui coûte des fortunes et en plus ils sont obligés de le changer, avant même qu'il ne soit amorti. Ce sont des problèmes industriels et on ne peut pas y échapper. Je voudrais revenir sur l'aspect économique du cinéma d'auteur.

Ce qu'on essaye de faire à la CST, c'est que les réalisateurs viennent, même ceux qui n'ont pas tourné en numérique, ou qui ne veulent pas le faire ou qui veulent le faire et ne savent pas comment. C'est que l'on fasse de la formation permanente pour ces gens-là ! Afin que les réalisateurs, même s'ils ont besoin juste d'un peu d'information pour ne pas se laisser enfumer en post-production par un labo, puisse disposer de cette information. C'est juste ce que je souhaiterais.

## **FT**

Ce que je souhaiterais surtout, c'est que le court métrage s'empare du numérique. Parce que sur le long métrage effectivement les enjeux sont énormes, il y a plein de choses qu'on ne maîtrise pas. Mais passer par les courts métrages pour que justement les réalisateurs arrivent en ayant un peu conscience de ce que c'est que faire un film en numérique, quels sont leurs nouveaux interlocuteurs... Parce qu'on ne travaille pas forcément de la même manière, ça modifie les métiers. Le rapport avec la scripte n'est plus de savoir si on peut continuer à faire une prise, deux prises ou trois prises. L'assistant réalisateur n'est plus là pour gérer, il n'a plus d'allié pour changer de plan... Aujourd'hui, on peut faire 50 prises. Alors on peut le regretter de même qu'on a regretté à un moment le passage au montage sur AVID...

## **TD**

C'est ce qu'on disait tout à l'heure. Il ne faut pas être esclave du numérique. Il faut rester dans une approche cinématographique. Il ne faut pas qu'on reste collé au combo. Il ne faut pas continuer à faire 50 prises, sinon on enregistre les essais...

## **JLG**

Qu'est-ce qui se modifie justement sur la manière de travailler, sur les métiers ?

## **WK**

Le rapport du photographié au photographiant, c'est terrible maintenant.

Quand on travaille en numérique, on est dans le noir, derrière le combo, sous une tente noire. On ne voit pas vraiment la façon dont l'acteur se déplace réellement. On voit la chose au travers du cadre de l'image. Et le contact avec les comédiens, la façon de les éclairer, c'est quand même extrêmement important, au-delà de l'image qu'on fabrique sur le numérique.

Alors comment diriger les acteurs quand on est sous une tente noire tout le temps et quand on sort on arrive dans un autre monde. Il faut réfléchir à ces problèmes-là aussi.

## **TD**

La nouvelle génération pousse un peu à sortir de la tente noire. Mais il faut regarder l'image pour plein de raisons, pour le point qui est vraiment important, pour vérifier les niveaux. C'est vraiment important. Après, quand on a notre image, s'il faut tourner dans des lieux exigus, tourner très vite, le moniteur ne suit pas. Il reste au pied du camion et on vient avec l'assistant et le réalisateur et on tourne.

## **BR**

C'est automatiquement quelque chose qui change. Je suis sûr que c'est une manière de travailler qui change. Parce que personnellement, je pense que le fait de tourner en argentique, le fait de ne pas faire beaucoup de prises, ça met aussi une tension qui fait qu'à un moment donné c'est comme un acte érotique, il faut que ça se passe et que ça se passe bien. Alors que pouvoir faire cinquante prises, il y a des gens qui trouveront des choses formidables dedans, mais c'est une autre façon de travailler.

## **FT**

Il y a un facteur qui ne changera jamais et qui crée toujours cette tension c'est le temps, c'est la journée de travail.

C'est pour ça qu'il faut réinventer les modes de travail. C'est vrai que sur le film que j'ai tourné là, tu arrives, tu es extrêmement déstabilisé, car tu peux tourner les répétitions. Donc à un moment donné tu résistes, tu vas quand même pas tourner des répétitions ! Et puis tu te dis pourquoi on le fait pas ? On peut le faire... On ne le fait pas parce que c'est une sorte de dogme, la prise c'est sacré, tout le monde doit être hyper concentré. Oui mais ça c'était une contrainte du 35 mm, parce que la pellicule avait un coût extrêmement élevé, alors pourquoi garder ça. J'ai un ami, Olivier Peyon, qui a tourné en HD. Il avait des enfants sur son plateau, il était ravi de pouvoir tourner les répétitions.

## **TD**

Je suis d'accord. Le prix de la pellicule était une tension. Maintenant il y a une autre tension dont on parlait tout à l'heure c'est la tension de la post-production. Tu as intérêt à avoir fait ton plan nickel, parce que derrière sinon, ça coûte beaucoup d'argent.

5<sup>e</sup>

**FESTIVAL  
DU CINEMA  
DE BRIVE**

**RENCONTRES DU MOYEN METRAGE**  
23 au 28 avril 2008 **CINEMAS REX**

**Société des Réalisateur·s de Films**  
**Rencontres du moyen métrage**

14 Rue Alexandre Parodi

75010 Paris

01 44 89 62 59

*info@srf-moyenmetrageabrive.com*

*www.srf-moyenmetrageabrive.com*

*www.la-srf.fr*