

RENCONTRES DU MOYEN-MÉTRAGE DE BRIVE
LE TEMPS DU CINÉMA



les actes
des tables rondes 2005

Dimanche 6 Juin : produire autrement ?

S R F Société des réalisateurs de films

avec le soutien du Centre National de la Cinématographie



L'entretien retranscrit dans ce document a eu lieu lors de la 2^{ème} édition du
Festival du Cinéma de Brive – Rencontres du moyen métrage
du 2 au 7 juin 2005

La reproduction totale ou partielle des propos contenus dans ce document doit faire l'objet d'une
demande d'autorisation à infos@festivalcinemabrive.fr

Les photos sont signées Ingrid Franchi
www.ingridfranchi.com

www.festivalcinemabrive.fr

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

Table ronde 3 : Produire autrement ?

Depuis plusieurs années le court et le moyen métrage bénéficient de sources de financements clairement identifiées et encadrées. La façon de produire, de financer un court métrage passe le plus souvent par les guichets traditionnels (CNC, Régions, chaînes de télévision...). Cette table ronde propose une réflexion sur la façon de produire différemment en s'adaptant aux projets, à partir d'expériences de

producteurs et de réalisateurs : fictions ou documentaires tournés sans scénario, films à très petits budgets, projets faisant appel au mécénat d'entreprises, co-productions avec l'étranger. Ces exemples, ces expériences sont-elles reproductibles ? Quelles en sont les conséquences sur le processus créatif ? Dans quelle mesure la collaboration réalisateur-producteur devient-elle différente ?

Intervenants

Antoine Barraud, réalisateur de *Song* et de *Déluge*, produit par Château-Rouge Production

Alice Beckman, productrice du Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques

Pierre-François Bernet, producteur (Butterfly Productions),

Sébastien de Fonséca, producteur (Château-Rouge Production)

Teresa Garcia, réalisatrice de *La Maison oubliée*, produit par La Vie est belle Films associés

Céline Maugis, productrice (La Vie est belle Films associés),

Valentine Roulet, Chef du service de la création - Direction de la création, des territoires et des publics - CNC.

Jean-Christophe Soulageon, producteur (Les Films sauvages).

Animateur

Cette discussion sera animée par

Philippe Germain, délégué général Agence du court métrage.

Philippe Germain :

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

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

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

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

Sébastien de Fonséca :

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

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

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

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

Philippe Germain, au réalisateur :

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

Antoine Barraud :

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

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

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

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

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

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

Philippe Germain :

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

Sébastien de Fonséca :

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

Philippe Germain :

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

Sébastien de Fonséca :

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

Philippe Germain :

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

Alice Beckmann :

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

Philippe Germain:

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

Alice Beckmann :

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

Philippe Germain :

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

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

Céline Maugis :

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

Philippe Germain:

Quels sont les cloisonnements du système français ?

Céline Maugis :

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

Philippe Germain :

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

Céline Maugis :

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

Teresa Garcia :

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

Philippe Germain:

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

Teresa Garcia :

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

Céline Maugis :

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

Philippe Germain :

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

Jean-Christophe Soulageon :

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

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

Alice Beckmann :

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

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

Pierre-François Bernet :

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

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

Philippe Germain :

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

Pierre-François Bernet :

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

Sébastien de Fonséca :

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

Philippe Germain :

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

Pierre-François Bernet :

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

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

Philippe Germain :

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

Pierre-François Bernet :

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

Philippe Germain :

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

Sébastien de Fonséca :

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

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

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

Philippe Germain :

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

Alice Beckmann :

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

Philippe Germain :

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

Pierre-François Bernet :

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

Philippe Germain :

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

Jean-Christophe Soulageon :

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

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

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

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

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