



**6<sup>e</sup>**

**FESTIVAL  
DU CINEMA  
DE BRIVE**

**RENCONTRES DU MOYEN METRAGE**  
**les actes des tables rondes 2009**

S R F | Société des réalisateurs de films



# Actualité de la profession :

## Du court au long métrage : quelles étapes et quelles difficultés, autant artistiques qu'économiques?

avec



**Sébastien Betbeder**, réalisateur de *Nuage* (long métrage) et *La Vie lointaine* (moyen métrage)



**Thomas Verhaeghe**, producteur (Sombbrero Productions)



**Olivier de Plas**, réalisateur de *Libre Echange* (court métrage) et *Tel père, telle fille* (long métrage)



Cette table ronde était animée par **Jacky Goldberg**, journaliste aux *Inrockuptibles*



**Bruno Rolland**, réalisateur de *La Forêt du monde* (moyen métrage) et *Léa* (long métrage en projet)



## **Jacky Goldberg**

Ici au Festival de Brive, nous sommes dans l'endroit idéal pour les producteurs et les réalisateurs pour parler de ce passage difficile du court au long. Nous accueillons, pour cette table ronde, des réalisateurs qui ont passé du temps dans le milieu du court métrage et qui sont en train de préparer leur premier long - ou qui ont déjà fait un premier long - et un jeune producteur.

En guise d'introduction quelques chiffres pour poser le débat. On produit aujourd'hui quelques 400 courts métrages par an - uniquement les films agréés par le CNC, sans compter les auto-productions - et une soixantaine de premiers longs métrages (entre 55 et 80 par an). Il est de plus en plus long et de plus en plus difficile de passer du court métrage au premier long métrage. On estime en effet qu'il faut 6 ans entre le dernier court métrage et le premier long métrage. Pourquoi faut-il si longtemps ? Par ailleurs l'âge moyen auquel un réalisateur tourne son premier long métrage en France est de 38 ans : c'est relativement élevé. Cela n'a pas toujours été le cas : durant la Nouvelle Vague, lorsque Godard, Truffaut, Demy réalisaient leurs premiers longs métrages, ils avaient à peine 30 ans et ils pouvaient parfois réaliser deux longs métrages en une année. Godard a réalisé presque 20 longs métrages dans les années 60. Aujourd'hui il faut plusieurs années pour faire un long métrage. Et parfois le deuxième film est encore plus difficile à produire. Pour commencer : A quoi sert un court métrage ? Pourquoi ne pas commencer directement par un long ? Pourquoi beaucoup de réalisateurs passent encore par le court métrage ?

## **Sébastien Betbeder**

On a souvent tendance à parler pour les courts métrages de "carte de visite", et c'est une expression que je n'aime pas du tout. J'ai toujours considéré le court métrage comme un film au même titre qu'un long métrage. J'ai beaucoup apprécié le fait de

passer de l'un à l'autre, puisque j'ai réalisé mon premier long métrage *Nuage*, puis je suis repassé au court pour *La vie lointaine*, présenté cette année en compétition. L'idée de "faire une carrière dans le court métrage pour avoir les galons pour pouvoir passer ensuite au long" m'effraie un peu. Je trouve un peu dommage qu'en France cela soit systématiquement installé comme ça. Si un court métrage sert à quelque chose, c'est bien évidemment - comme pour n'importe quel film qu'il soit court ou long - à expérimenter, tenter une recherche. Si on avait la possibilité de faire plus tôt des longs métrages, j'en serais ravi. Malheureusement, pour l'instant en France, ça reste plus facile de faire des courts métrages, même des courts métrages assez longs, qu'un premier long métrage.

## **Jacky Goldberg**

Bruno, tu as fait plusieurs courts métrages et tu viens d'obtenir l'avance sur recettes pour ton premier long, je te pose la même question : à quoi t'a servi ton expérience dans le court métrage ? Est-ce que les films t'ont permis de te faire connaître, est-ce que tu as appris des choses sur le tournage, sur toi-même ? Qu'est-ce que tu en retires ?

## **Bruno Rolland**

Je suis d'accord avec Sébastien. Je n'ai jamais pensé faire des courts métrages pour pouvoir faire un long. Si j'avais pu faire tout de suite un long je l'aurais peut-être fait. Faire des courts métrages c'est s'exprimer, c'est faire des films, raconter quelque chose, c'est essayer des choses. Pour moi, on est réalisateur bien avant d'avoir fait des films et on vérifie cette capacité en les faisant. Cela m'a permis effectivement de me faire connaître.

J'ai fait un premier film en 93 qui a beaucoup tourné et qui a été beaucoup primé. J'en ai fait un deuxième en 94, très rapidement, qui a encore mieux marché. Et ensuite je n'ai rien fait jusqu'à 2007. 13 ans.

J'ai refait un moyen métrage en 2007. Et là je tourne mon premier long à la fin de l'année.

Bien sûr les courts métrages permettent aux gens de voir s'il y a un réalisateur derrière. Ceci dit, ce qui est très étrange dans le passage du court au long, c'est qu'aujourd'hui pratiquement tout se joue sur le scénario. Par exemple, à l'avance sur recettes, il y a beaucoup de demandes, (plus de 1000 dépôts annuels) alors qu'il y a une vingtaine d'avances sur recettes octroyées chaque année. Il y a trop de projets que le jury trouve bons, donc les courts métrages que l'on donne avec le scénario servent souvent à éjecter certains projets plutôt qu'à les valoriser. Car il y a peu de courts métrages qui font l'unanimité, et heureusement.



Je ne veux plus que mes courts métrages soient montrés quand je vais dans des commissions, mais ma productrice les montre quand même... Elle a eu raison, finalement là ça nous a aidés. Parce que les personnes qui nous ont défendu à la commission ont pu montrer avec les films - même si ceux-ci ne faisaient pas l'unanimité - qu'il y avait un réalisateur derrière. C'est vrai que maintenant tout se fait sur scénario. Or un scénario n'est pas un film ! Quelqu'un qui écrit bien n'est pas forcément un bon réalisateur. Un scénario c'est un squelette, qu'il faut ensuite remplir de chair. Sans chair les films n'existent pas. Partir avec un scénario qui est bancal, c'est dangereux, mais partir avec un scénario trop formidable ça l'est aussi. C'est vrai que les courts métrages servent à apprendre à nous exprimer et à montrer aux autres. Si je pouvais vivre du court métrage, et que les

courts métrages pouvaient sortir en salles et rencontrer le public, je continuerais à en faire. Mais le long métrage permet de partager on l'espère plus pleinement ce qu'on fait, avec un public plus vaste.

Comme le scénario compte beaucoup, il y a des gens qui font leur premier film sans avoir fait de courts métrages ; et cela peut-être très bien comme tout à fait catastrophique... Etre devant son ordinateur ce n'est pas comme être sur un plateau devant 45 personnes.

## **JG**

Sur la soixantaine de films réalisés par an, environ la moitié sont faits par des réalisateurs qui n'ont pas d'expérience du court métrage.

Olivier, peux-tu nous parler à ton tour de ton expérience dans le court ? Et aussi peut-être des rencontres que cela t'a permis de faire : acteurs, techniciens...

## **Olivier de Plas**

Je pense que c'est une carte de visite. Cela permet de se faire connaître auprès des professionnels. Je trouve ça plutôt sain comme évolution, comme parcours. Après il y a des gens qui y arrivent autrement ? Mais par quel chemin ? La pub ? Le scénario ?

## **JG**

Oui le scénario. Ou ceux qui viennent d'un autre métier. Par exemple les acteurs.

## **Olivier de Plas**

Les courts métrages ne sont pas fait dans un système économique. Donc c'est différent, et agréable. Cela permet de se former, de rencontrer des équipes techniques. Malheureusement pour les comédiens, ce ne sont souvent pas les mêmes entre les courts et les longs. Et ils s'en plaignent beaucoup. Le court métrage me semble utile et nécessaire. Même si les enjeux sont différents.

## **Bruno Rolland**

Pour compléter ce que vous disiez sur les 30 films qui sont faits par des réalisateurs sans expérience du court métrage, si on regarde chez France Télévision qui produit pas mal de premiers longs métrages, très souvent le réalisateur n'a rien fait avant mais c'est un scénariste connu, un acteur connu, un écrivain connu, un photographe connu.

Donc le court métrage ce sont les ouvriers, ceux qui mettent les mains dans le cambouis, et puis comme le cinéma est vaste, il y a les nantis, ceux qui passent par d'autres voies d'accès...

## **OdP**

Mais les scénaristes ont aussi mis la main dans le cambouis.

## **BR**

Pour moi c'est la matière du tournage, le cambouis.

## **Thomas Verhaeghe**

Je pense qu'on apprend aussi beaucoup quand on est comédien ou scénariste. Parce qu'on va sur les plateaux. Quand on est comédien, il y a une vraie expérience du plateau à faire valoir. Et d'ailleurs les exemples sont assez éloquentes, cela fonctionne. Quand un comédien passe à la réalisation en général, et sur la direction d'acteur en particulier, cela fonctionne.

## **BR**

Je ne dis pas le contraire. Mais je me souviens en particulier d'une expression d'Alain Rocca. J'avais vu un making-off sur un film qu'il produisait et on voyait les réalisateurs qui transpiraient parce qu'un tournage c'est difficile, on n'a pas toujours le temps qu'il faut, on gère de la matière vivante et humaine. Et on pose la question à Rocca : "Vous n'auriez pas envie de faire un long-métrage ?". Et il répond : "Mettre les mains dans le cambouis comme ça ? Non merci".

## **Thomas Verhaeghe**

Je pense que quand on travaille dans l'industrie c'est différent. Par exemple, Jacques Audiard, a été monteur avant de faire des films. Donc il avait d'une certaine manière déjà les mains dans le cambouis. Ce n'est pas obligatoirement la réalisation de courts métrages qui donne cette expérience.

## **BR**

En fait, je veux juste parler de l'expérience des plateaux. Moi j'ai fait un court métrage, deux moyens métrages, une trentaine de pubs... Il y a des choses sur le plateau qu'on ne peut savoir que quand on a dirigé une équipe, comme par exemple le comportement des techniciens.

Mais les comédiens ont un formidable avantage sur nous réalisateurs, parce qu'ils maîtrisent la mécanique du jeu : comment être de plus en plus vivant et de plus en plus précis même à la 25ème prise ? Et aussi au niveau de la dramaturgie, car jouer c'est comme écrire d'une certaine façon. Bien évidemment, il y a des comédiens qui font des films formidables car ça, ils l'ont tout de suite. Alors que nous l'apprenons ou le sentons au fur et à mesure.

Si j'étais producteur, je ne produirais pas le long métrage de quelqu'un qui n'a pas fait de courts métrages.

## **JG**

Thomas, toi qui es producteur, produirais-tu le long métrage de quelqu'un qui n'a pas fait de courts ? Et je te pose aussi la question : qu'est-ce que tu as appris du temps où tu produisais des courts métrages ? Tu en as produits et tu en produis encore un peu ? Qu'est-ce que tu en retires ?

## **TV**

Oui, je produis encore des courts, mais moins. L'expérience que j'ai jusqu'à présent c'est de produire le premier long de réalisateurs qui sont issus du court métrage et qu'on a accompagnés. Cela nous permet

d'avoir une expérience avec le réalisateur, de comprendre son univers. Dans l'expertise d'un projet de long, je pense que cela compte énormément d'avoir entre les mains un court métrage de l'auteur. Parce que le scénario ne peut pas suffire, c'est un objet littéraire. Je considère que c'est très important, au même titre que d'autres expériences d'ailleurs. Un comédien qui a un désir, et qui par ses choix de films montre quelque chose, peut nous donner des indices sur ce qu'il veut faire dans le long métrage. Je crois moins qu'un écrivain, quelqu'un qui n'a pas travaillé du tout dans l'industrie du cinéma puisse avoir une capacité à passer au long immédiatement.

### **OdP**

Ce serait bien de savoir la proportion de réalisateurs qui ont fait des courts métrages avec une production et qui font leurs longs avec la même ? Parce que c'est aussi une façon de faire connaissance. De connaître les défauts et qualités des uns et des autres.

### **TV**

C'est important, et on n'est d'ailleurs pas très encouragés. Quand on passe au long métrage en tant que producteur de courts métrages, on est regardés par les producteurs de longs d'une drôle de manière. Et il est difficile de pérenniser l'activité de courts métrages quand on est producteur de long. Difficile de solliciter des aides, de trouver des financements. C'est un combat qui est peut-être à mener, que les producteurs de longs métrages continuent à faire du court pour alimenter ce vivier d'auteurs, de réalisateurs, et pour leur permettre de les emmener au long métrage.

### **JG**

Quand on passe du court au long, est-ce qu'on a l'impression de changer de monde ? Le court est-il un monde en soi, une communauté qui vit pour elle, et qui ne communique pas avec le long métrage ?

### **Sébastien Betbeder**

J'ai fait en sorte que le passage soit le moins violent possible. Mais je suis peut-être un contre-exemple. Tout à l'heure, on se demandait : à quoi sert le court métrage ? J'aurais dû répondre aussi, prioritairement, à rencontrer des gens. J'ai rencontré des techniciens, des comédiens qui ont constitué une sorte de famille. Ils m'ont suivi sur trois projets qui se sont faits en un temps assez réduit, deux moyens métrages et un long métrage au milieu. J'ai vraiment souhaité faire ce passage en douceur et travailler avec ma productrice presque de la même manière sur le court et sur le long. Après, l'enjeu n'est pas le même. Il y a cette visibilité, cet enjeu commercial qui était inédit pour moi et à côté duquel on ne peut pas passer. La violence a donc surgi une fois le film fini, plus que dans le "passage" à proprement parler.

Mais j'ai eu la chance de tourner *Les Mains d'Andréa* (le moyen métrage précédant mon long métrage) quelques mois avant *Nuage*. Ça s'est vraiment enchaîné, avec la même équipe et j'ai pu travailler avec des gens dans un budget très réduit. Ils ont accepté parce que j'avais installé quelque chose de l'ordre de la continuité avec eux.

### **OdP**

La grosse différence pour moi, c'était le casting.

### **JG**

Oui, tu as réalisé *Tel père, telle fille* avec précisément un "casting". Il y a Vincent Elbaz qui joue dans le film ?

### **OdP**

Oui. La grosse différence, c'est le temps du casting. C'est ce que j'ai découvert en passant au long. Parce que c'est un casting financement. On trouve le distributeur en même temps que le casting. Donc ça prend un an par exemple, rien que pour le casting. Quand il y a une télé qui participe au financement - c'était malheureusement le cas -

on propose aux acteurs "bankable". Le premier met trois mois à répondre "non", ensuite le suivant met trois mois à répondre "non", etc... Et il y en a un qui dit "oui" et enfin on commence à travailler. Puis un mois avant le tournage, il dit "non". Alors il faut trouver un acteur... C'est ça le gros souci.

## **JG**

Concrètement, ils te proposent combien d'acteurs ? Il paraît qu'il y en a très peu qui sont "bankable", que ce sont toujours les mêmes qui reviennent. Quand tu as une chaîne de télé en face de toi, qu'est-ce qu'ils proposent ?

## **OdP**

En fait, ils ne sont pas censés nous dire qui ils veulent, mais on est censé leur proposer des acteurs qui les intéressent. Donc c'est tacite. On connaît les noms qui circulent. Ça peut être aussi un acteur qui est passé chez Ruquier la semaine précédente et qui a été marrant, et d'un coup il va être sur-côté. Alors on va le prendre. Ou pour un second rôle. A l'époque, il avait été question de Gilles Lellouche pour le premier rôle alors qu'il était beaucoup moins connu que maintenant.

C'est en fait Edouard Baer qui devait faire le film, il avait dit oui, et puis il est parti juste avant le tournage. C'est la vraie difficulté dans la préparation.

## **TV**

Oui, je confirme. Dans le court métrage on est complètement libre, il n'y a pas d'enjeu économique, ni pour la production, ni pour les partenaires financiers.

Pour 80 % des longs métrages, il y a une réalité économique qui oblige à se confronter au marché. Les films se font avec un distributeur, une chaîne de télé, ce sont des films de marché, donc il y a un certain nombre de paramètres qui doivent rentrer en cohérence avec le marché. C'est un art industriel. Il faut prendre en compte ce que

les partenaires financiers nous disent sur le projet, sur le casting, sur le scénario. Je mets à la marge le cinéma qui se finance uniquement avec l'avance sur recettes et les aides des régions. Ce sont généralement de tous petits budgets et ce ne sont pas forcément des films qui sont vus. Plus de 80 % des films aidés par l'avance sur recettes font moins de 10 000 entrées.

## **BR**

Je ne suis pas tout à fait d'accord. Il y a à peu près 200 films français qui se font par an et 20 comédiens/comédiennes "bankable". Donc s'ils font tous les films ils terminent en maison de repos. Toutes les chaînes de télévision ne mettent pas de l'argent sur des films avec des acteurs "bankable". Tous les films qui font moins de 10 000 entrées ne sont pas des films d'auteurs marginaux. Ce sont aussi des films de marché qui se plantent. Et si le film dépasse 3, 4 millions d'euros, cela devient compliqué...

## **OdP**

C'est une vraie question. A partir de 2, 3 millions d'euros, il commence à y avoir un distributeur et une chaîne, et dès qu'il y a une chaîne, il y a du prime-time. Donc il faut penser pour le prime-time.

## **TV**

Il me semble que chaque film doit se placer dans une économie. Quand tu fais un film à 1 million d'euros, il y a une réalité économique avec peu d'entrées, de la vidéo, une carrière télé. Il faut une vraie réflexion des partenaires financiers sur la cohérence du projet artistique et budgétaire.

## **BR**

Le problème c'est que la cohérence du projet est l'ennemi de l'audace. Tous les ans, ou tous les deux ans, on a des films qui prouvent que sans casting ils font 500 000 ou 1 million d'entrées, ce sont des films que l'on retrouve aux César...

**OdP**

On ne le conteste pas. Mais globalement, ça fonctionne comme ça : les films avec des acteurs "bankable" font des entrées et rapportent de l'argent.

**BR**

Ça ne fonctionne pas comme ça pour tout le monde...

**TV**

Si tu parles de *Entre les murs* de Laurent Cantet, ce n'est pas un premier film. Donc c'est beaucoup plus facile.

**BR**

*L'Esquive* d'Abdelatif Kechiche a fait plus de 600 000 entrées. Idem pour *Séraphine* avec Yolande Moreau. La difficulté de passer du court métrage au premier long, et même du premier au deuxième film dépend de la nature des films. Elle dépend du budget des films et de ce que les partenaires financiers demandent au début sur le scénario.

Pour moi la vraie difficulté, c'est l'écriture du scénario.

Ecrire un scénario de court ou de moyen métrage, ce n'est pas tout à fait la même chose que pour un long. L'écriture d'un scénario de long métrage, c'est très long. On réécrit beaucoup, avec les retours qu'on a sur des premières versions du scénario. On commence à travailler à plusieurs. On fait venir un consultant. C'est pour moi une autre façon de travailler. C'est même une autre façon de concevoir l'écriture. Cela peut être très décourageant. Ce n'est pas l'endroit où on est le plus soutenu. Et ce n'est pas l'endroit où les producteurs sont soutenus non plus, ils ont du mal à mettre des moyens dans l'écriture.

C'est vraiment là, le passage. C'est là que ça se joue pour un réalisateur. Comment il va être capable, avec son producteur de trouver le souffle, la longueur, d'accepter les critiques, de revenir sur ce qu'il a écrit, pour avoir un scénario qui fonctionne.

J'ai l'expérience d'un long métrage que j'ai écrit avec un producteur et que je n'ai pas fait. Je suis passé trois fois en plénière à l'avance, Canal + a dit "oui" puis "non", ensuite Arte fiction a voulu le faire puis ne pas le faire. On a travaillé sur le scénario, c'était long, compliqué et j'aurais pu baisser les bras. L'écriture a duré plus de deux ans et demi. C'était un film entre marché et auteur. Les films entre deux sont très compliqués. C'était décourageant.

**OdP**

Oui, il faudrait parler des films qui ne se sont pas faits, des projets avortés entre le dernier court et le premier long...

**TV**

Je suis d'accord. Le scénario c'est vraiment l'enjeu. Alors que dans le court-métrage le scénario n'est pas déterminant. Il compte moins que le geste cinématographique ou le montage.

Pour un long métrage, c'est autre chose...

**SB**

C'est ce qui est regrettable dans le passage du court au long. Cette liberté d'écriture, de ton, qu'on peut se permettre dans le court ou moyen métrage est très difficile à faire accepter dans un long. Je suis aussi complètement d'accord avec Bruno. J'ai vraiment découvert la difficulté de l'écriture en me confrontant à un projet d'une heure et demie. Comment concrètement relancer une action? Dans le moyen métrage, on peut faire accepter à un lecteur, à un spectateur, des raccourcis, des expérimenta-

tions, de l'invention. Ce qui est beaucoup plus dur à assumer dans le long métrage.

### **OdP**

C'est beaucoup plus formaté le long métrage.

### **SB**

Pourtant cette expérimentation a un public. Expérimentation n'est d'ailleurs pas forcément le bon mot. Il s'agit simplement de quitter des voies qui sont déjà toutes tracées, toutes balisées, dans l'écriture.

### **BR**

Pour moi, la difficulté n'est pas dans le formatage. Pour raconter une histoire d'une heure et demie, il faut aller dans un travail, qui est plus profond. Il faut aller plus loin dans le scénario. Il y a des longs métrages radicaux. Bruno Dumont par exemple, Philippe Grandrieux également. Ça, c'est possible.

Ce qui me semble difficile c'est le côté protéiforme d'un scénario de long métrage. C'est énorme. Il y a plusieurs personnages. Et puis dans le court métrage, si le film est réussi, qu'il soit aride ou drôle les courts-métrages d'après sont plus faciles à faire, car dans les commissions on prend en compte ce travail et ce sont les mêmes personnes qui suivent ça. Pour le long métrage c'est beaucoup plus compliqué. Ce ne sont pas les mêmes personnes qui sont dans les commissions de longs métrages.

### **JG**

On revient à l'idée de deux mondes séparés ?

### **BR**

Deux mondes. En même temps ce sont eux qui ont fait des courts métrages... il y a longtemps. Le travail devient très compliqué rapidement en long métrage. On a une idée géniale que tout le monde veut, mais ensuite, il faut qu'il y ait un style d'écriture. Donc les gens qui écrivent très bien ont de

grandes chances de faire leur film. Même si le film n'est pas bien derrière.

### **TV**

C'est le problème de l'avance sur recettes où les membres jugent sur le scénario uniquement; ils ne savent pas regarder les courts métrages et ne les regardent quasiment jamais ou alors cela dessert le réalisateur. Seul l'objet littéraire compte. Donc un scénario très bien écrit a toutes les chances de remporter les suffrages alors qu'un scénario qui techniquement est brillant a toutes les chances de ne pas passer parce qu'on ne verra pas les qualités littéraires derrière cette technique.

Or l'avance sur recettes, c'est de 400 000 à 500 000 euros pour un film. Un premier film se fait avec 1,5 million à 3 millions d'euros. L'avance représente un socle de financement considérable pour un film. La commission aide à peu près 20 films par an. C'est une commission où il y a des auteurs, des réalisateurs, des producteurs, des comédiens, des écrivains, des éditeurs, des critiques.

### **JG**

Il est très fréquent de ne pas obtenir l'avance sur recette à la première présentation ?

### **TV**

Oui. On a droit à deux fois officiellement. Ensuite officieusement on peut re-déposer un projet.

### **JG**

Alors justement, quand on s'est fait retoquer par l'avance sur recettes, que les chaînes de télé demandent des modifications du scénario, que l'écriture du scénario dure 2, 3, 4 ans, est-ce qu'il n'y a pas un effet anesthésiant ? Est-ce qu'on a encore envie de tourner après cette très longue et très difficile phase d'écriture ? Parce que vous le disiez tout à l'heure : un bon film ce n'est pas un bon scénario filmé. Il doit se

passer autre chose qui doit se construire pendant le tournage. Est-ce qu'on trouve encore l'énergie ?

## **BR**

Je pense que la règle pour aller vite, c'est qu'il ne faut pas faire de films chers. Plus le film est cher, plus tu es emmerdé, c'est normal. C'est Jean Bréhat (3B Productions), qui produit des films à 3 millions d'euros, et il arrive à tenir dans cette économie là.

Mon expérience par rapport à l'avance sur recettes c'est que je l'ai eue la deuxième fois, enfin plutôt la troisième fois car à la deuxième j'ai été ajourné. Quand on passe en plénière, il y a 20 projets et 5 aides, il y a des projets sur lesquels ils sont d'accord, ceux qui sont prioritaires parce qu'ils sont passés la fois précédente et ceux qui sont ajournés par le président de la commission. Moi par exemple, la première fois que je suis passé à l'avance pour mon projet, je l'ai raté d'une voix. Donc j'étais le sixième sur cinq. Le président décide alors qu'on peut repasser quand on veut dans l'année: on est ajourné mais on ne repasse pas le premier tour. Ce qui est très dur à passer, c'est le premier tour.

Je suis repassé un mois après, mais ce n'était plus la même commission et 35 projets étaient montés donc je ne l'ai pas eue. Ensuite j'ai réécrit pendant un an.

Les retours qu'on a de l'avance, sur le scénario, comptent. Sur le scénario que j'avais écrit auparavant les gens n'accrochaient pas. C'était un sujet trop particulier. Là les gens avaient accrochés sur le sujet immédiatement. Les retours, ce sont des choses qu'on sait mais que l'on n'arrive pas à se dire. Donc ça permet de réécrire, sans pour autant se dire qu'on lâche ou qu'on sacrifie quelque chose. En se disant qu'il y a quelque chose qui est là mais qu'on n'a pas développé suffisamment. Si on a assez de distance par rapport à ce qu'on nous dit, si on n'est pas dans un rapport affectif au scénario - qui n'est pas le film - ça peut permettre d'avancer.

Pour moi, cela a déclenché le fait de travailler avec un consultant. Outre le travail avec ma co-scénariste et ma productrice, il y a eu intervention d'un consultant qui a fini par écrire la dernière version. On avait travaillé depuis deux ans et demi, on était secs. J'ai alors fait ce que je ne pensais jamais faire, j'ai demandé au consultant de faire l'adaptation, avec moi bien sûr, et on a eu l'avance à l'unanimité.

Et cela grâce aux retours que j'avais eus. Je savais que tel point n'était pas développé, mais je ne pouvais pas le régler. J'ai senti que je ne pouvais pas l'écrire. Ensuite quand commence les retours des télévisions et les rapports aux acteurs, cela devient très compliqué. Mais je n'y suis pas encore.

## **JG**

Sébastien, est-ce que pour toi, cela a été long et difficile ? Est-ce que tu as souffert des remarques qu'on a pu te faire sur ton scénario ?

## **SB**

Oui forcément. J'ai trouvé ça très long. Quand on dépose un film, on a bien évidemment l'envie de le tourner dans les 6 mois. Pour *Nuage* c'était relativement rapide, mais comme Bruno, j'ai déposé trois fois. Je l'ai eu au bout de la troisième fois, avec des remarques à chaque fois plus ou moins intéressantes, qui relancent un travail d'écriture. Malgré tout, je trouve que c'est problématique que ce soit les gens de l'avance sur recettes qui nous demandent de réécrire. Les scénarios qui sont déposés à l'avance sur recettes ne sont pas totalement aboutis et c'est dommage. Je trouve très étrange qu'un jury nous demande de réécrire un film. On ne les voit pas directement, mais on a quand même des retours par téléphone sur des notes très précises, très intéressantes. Or, je trouve que ce n'est pas le lieu. Est-ce que ce n'est pas quelque chose qui doit se passer en amont entre un producteur et un réalisateur ce tra-

vail d'écriture ? On parlait de la difficulté pour le producteur de donner du temps au réalisateur pour écrire un film, pour écrire un scénario abouti. Je crois que c'est une réalité. Pour un premier film, il est très dur d'être payé sur du temps, de la durée pour écrire. Et c'est vrai qu'un scénario de long-métrage, c'est au moins un an et demi d'écriture. Au plus court.

## TV

Je suis d'accord avec toi, je partage le constat. Après la difficulté de l'engagement financier d'un producteur sur l'écriture d'un scénario, vient du fait que nous sommes très peu aidés pour ça. Beaucoup moins que pour la partie production. Effectivement, cela constitue le risque du producteur, puisqu'on peut dire que la nature même du métier de producteur c'est d'aller sur des projets et de payer le développement. Payer des écritures de scénario. Mais le risque est important. Il est difficile de trouver des ressources quand on est producteur indépendant pour financer à sa juste valeur une écriture de scénario.

Il faudrait mieux payer l'écriture je suis d'accord, mais aujourd'hui on ne peut pas mettre en péril notre société en payant beaucoup plus cher les scénarios qu'on développe.

Sur un premier film, le risque est énorme. Il y a une chance sur quatre qu'on arrive à le faire et donc au final à se payer. Parce qu'il faut bien que la société vive et paye ses frais généraux.

En moyenne pour un premier film, il y a 30 000 à 40 000 euros consacrés à l'écriture. Quand on passe un an et demi à écrire, ça ne suffit pas pour vivre.

Nous les producteurs indépendants, on ne peut pas faire autrement. Ensuite si on prend une grosse comédie, un film de marché chez Pathé, Gaumont ou UGC, ce ne sera pas les mêmes tarifs. Mais le réalisateur n'est pas traité de la même manière, avec le même partage, la même réflexion, et le même investissement.

## OdP

Pour moi, entre mes courts métrages et mon premier long, *Tel père, telle fille*, il y a eu un film qui n'a pas existé.

J'ai fait trois courts métrages qui ont été dans des festivals, dont certains ont eu des prix. La logique voulait que je développe un long métrage avec mes producteurs, les Films du Kiosque. On est partis sur un concept, une idée : la location d'amis. Ça nous faisait rire. Par contre je suis resté au niveau du synopsis/séquenceur pendant presque trois ans, avec des allers-retours avec la production. A chaque fois on cherchait l'angle, est-ce que ce sont les amis qui se louent, ou est-ce que ce sont les amis qu'on loue... ça ne marchait pas. Au bout de deux ans où j'étais payé au lance-pierre, on a décidé d'arrêter. L'énergie se perdait, avant même d'arriver à l'écriture du scénario, avant d'aller chercher les financements, etc... Ils m'ont dit on se reverra plus tard, et j'ai considéré que c'était terminé avec eux.



J'ai alors décidé de refaire un court métrage. J'ai décidé de chercher une production qui faisait du court et du long pour pouvoir faire la transition. A ce moment là sortait *Bord de mer* de Julie-Lopez Curval, produit par Sombrero. Je les ai rencontrés, on a fait un court métrage. Et je leur ai proposé des sujets au fur et à mesure, pour passer au long métrage. A ce moment-là, pendant le montage du court métrage, l'autre production m'a rappelé. Entre-temps, ils avaient réussi à monter leurs premiers longs métrages qu'ils avaient du mal à monter en temps que petite boîte. Ils m'ont rappelé pour me proposer l'adaptation d'un bouquin de Virginie Despentes. J'ai lu le livre, j'ai beaucoup aimé et donc du coup

j'ai fait ce long métrage avec eux très rapidement. Un long métrage de commande de producteur. J'ai adapté entièrement le livre avec l'aide d'un co-scénariste : un an d'écriture, puis un an de casting, un an de tournage/montage et voilà.

## **BR**

Juste un détail. On a l'air de se plaindre mais en France on a énormément de chance. C'est vrai que c'est compliqué pour un producteur de financer une écriture, mais il y a quand même des aides, au développement, à l'écriture, à la réécriture par le CNC. J'étais délégué au court métrage à la SRF pendant longtemps et je me suis battu très fortement pour demander au CNC que pour l'aide à l'écriture et à la réécriture il y ait aussi un premier collègue. Ils ont acceptés et depuis il y a quand même deux fois plus de films aidés qu'auparavant. J'ai vécu en Angleterre, où les réalisateurs font des courts métrages géniaux. Ensuite ils ont trois possibilités, la pub, la tv ou les Etats-Unis. Il y a à peine 30 longs-métrages qui se font par an en Angleterre. Par rapport à nous, c'est hyper violent. On a malgré tout plein de possibilités. On peut faire des films de marché ou des films plus radicaux. Ou des films de marché radicaux.

Par contre, ce qui me semble compliqué, c'est que souvent on a envie d'être réalisateur parce qu'on a vu des films. En voyant des films, on peut apprendre, comprendre comment un film est construit. Mais on ne m'a jamais appris à écrire un scénario.

Or ce n'est pas tout à fait le même métier. Entre un film de Spielberg et un film de Bergman, je peux voir la différence de fabrication. Je peux démonter, regarder. Le scénario... Il y a bien des livres sur : "Comment écrire un scénario?". Mais ce n'est pas suffisant parce que qu'on peut écrire des scénarios avec des méthodes très différentes. Un film c'est là. Ça se touche. C'est visuel. Mais pour écrire...

Sur le long métrage que je vais faire à la fin de l'année, je me suis rendu compte que de

travailler avec un consultant, ça change tout. Ce ne sont pas des réflexes qui viennent spontanément et c'est vraiment dommage. Evidemment ça coûte de l'argent.

Si on accepte que le cinéma, en tout cas le passage du court au long se fait sur un scénario, nous devons nous battre pour que les aides en amont soit plus conséquentes, qu'il y ait plus de vrais scénaristes qui existent et qu'on puisse travailler avec des consultants. Je ne pense pas que cela dénature les films qu'on a envie de faire. Je pense que ça nous aide. Mais c'est quelque chose qui en France traditionnellement ne se fait pas. Même si cela commence à être admis.

## **TV**

La preuve, c'est que tu en parles comme ça ici. C'est que les mentalités ont progressé et que les producteurs commencent à s'intéresser vraiment à la dramaturgie, au scénario. Mais je partage cette idée qu'il n'y a pas de formation digne de ce nom en France pour le scénario. Il y a beaucoup de bouquins théoriques traduits de l'américain en français, dont McKee, mais il y a peu de formations.

## **OdD**

Il y a quand même le Conservatoire Européen d'Ecriture Audiovisuelle, une bonne école de scénario.

## **Une intervention dans le public : Frédéric Davoust, journaliste au magazine Scénaristes**

Depuis quelques temps il y a de plus en plus de formations au scénario. Il y a la FEMIS qui a ouvert une section scénario il y a une dizaine d'années ainsi que des ateliers de réécriture. Il y a le CEEA et beaucoup d'ateliers qui se font à côté par des professionnels.

## **OdP**

Certains sont bidons...

**Une intervention dans le public :  
Frédéric Davoust, journaliste au  
magazine Scénaristes**

Oui, mais justement, ensuite il faut cibler. Par exemple l'UGS fait des formations qui sont peu coûteuses. Car le problème c'est aussi l'accès à ces formations de scénaristes. Les scénaristes n'ont ni statut, ni carte professionnelle. Or ces formations sont ouvertes aux gens qui cotisent à l'AF-DAS ce qui n'est pas le cas des scénaristes. Ils doivent payer de leur poche! Là nous venons tout juste d'obtenir une carte professionnelle qui va permettre de faire des validations d'acquis et peut-être de cotiser....mais ce n'est pas réglé.

**BR**

Ce qui est primordial, c'est que les formations ne remplacent pas le talent qui est une chose indéfinissable.

**OdP**

Mais les deux sont possibles !

**BR**

Les formations c'est bien, mais le véritable problème est encore dans les mentalités. Pourquoi le cinéma des années 70 aux Etats-Unis est aussi formidable ? De mon point de vue c'est parce que tous les scénarios ont été écrits par les plus grands écrivains de l'époque. Donc même si c'est un cinéma radical avec des plans longs ou expérimentaux, les histoires sont formidables.

**OdP**

C'était le cas dans les années 50 aussi.

**BR**

Je trouve le cinéma des années 70 plus libre...

**OdP**

Parce que les réalisateurs ont pris le pouvoir...

**BR**

Oui, mais ils ont quand même travaillé avec des écrivains incroyables. Peut-être faut-il trouver une autre manière aujourd'hui de travailler avec les écrivains ?

**TV**

Sans qu'il faille ériger ça en règle. Apprendre ce que c'est que la dramaturgie me paraît la base. Avant même d'aller vers de la déconstruction. Or en France cette théorie là, on l'a eue mais on ne l'a plus. Alors qu'aux Etats-Unis, c'est extrêmement présent. Il y a des écoles, des formations, une littérature sur le sujet qui existe. Cela n'est pas relayé en France.

Travailler avec un écrivain peut-être... mais avant il faut penser à cette construction. Ce sont les scénaristes de métier qui connaissent ça. Y compris sur les films du Nouvel Hollywood, il y avait des scénaristes. Aux Etats-Unis les scénaristes sont beaucoup plus valorisés qu'en France.

**Une intervention dans le public :  
Frédéric Davoust, journaliste au  
magazine Scénaristes**

La véritable différence c'est que les producteurs américains connaissaient extrêmement bien les scénarios. Ils encadraient la réécriture. Selznick connaissait la dramaturgie sur le bout des doigts et il savait encadrer et parler avec les auteurs. Aujourd'hui, quand on voit la réussite des séries américaines ou anglaises, c'est parce que les producteurs sont restés dans cette formation et travaillent énormément avec les réalisateurs en amont. Or en France, le dialogue entre producteurs et scénaristes est très peu concluant, car très peu de producteurs s'y intéressent. Yves Lavandier fait en ce moment une formation où il a deux producteurs inscrits. Donc c'est peut-être en train de changer, mais ça n'a pas été le cas pendant très longtemps.

## **TV**

J'ai fait la formation Mc Kee.

### **Une intervention dans le public: Frédéric Davoust, journaliste au magazine Scénaristes**

Mais c'est une tradition américaine alors que Yves Lavandier est plus dans une tradition française.

## **OdP**

Pour moi c'est la même. Ce sont juste des techniques un peu différentes.

### **Une intervention dans le public: Frédéric Davoust, journaliste au magazine Scénaristes**

Mais l'approche n'est pas la même. Avec Yves Lavandier on peut faire un film d'auteur, chez Mc Kee c'est plus calibré.

## **OdP**

Je ne suis pas d'accord avec ça.

## **BR**

Les dramaturgies il n'y en a pas trois ! Il y en a une !

## **OdP**

Oui je suis d'accord, après il y a des approches différentes, des pédagogies différentes. Mais Mc Kee parle des films d'auteur. Il commence souvent sa formation par l'exemple de Catherine Breillat pour bien calmer les ardeurs des jeunes réalisateurs français.

### **Une intervention dans le public : Frédéric Davoust, journaliste au magazine Scénaristes**

Mais il est souvent obligé de forcer les choses pour que ça rentre dans sa théorie. C'est bien alambiqué pour pouvoir faire entrer un film de Godard.

## **BR**

Une théorie ça ne s'applique pas à tous les films ! Par exemple, j'ai passé cinq ans

dans un atelier de théâtre en tant que comédien pour comprendre ce que c'était que jouer. J'ai fait cet effort là alors que j'étais réalisateur et que je faisais des films. Vous arrivez dans une classe libre où il y a des comédiens professionnels qui viennent continuer à travailler. Comme aux Etats-Unis, ils viennent essayer des choses qu'ils n'ont pas le temps de faire sur les plateaux. Evidemment, quand vous êtes réalisateur, la première fois que vous passez sur le plateau, vous avez 25 comédiens qui sont en train de vous observer. J'ai compris en faisant cela qu'en fait il n'y avait pas de méthode. Il y a des méthodes qui peuvent aider, mais à un moment donné, on prend des choses de tous les côtés et on fait sa propre cuisine pour arriver à fonctionner dans ce qu'on nous demande. Un comédien on lui demande des choses et il faut qu'il fonctionne dedans en étant le plus libre possible. Et jouer c'est un peu comme écrire, puisque la ligne dramatique est assez simple... il y a un endroit où aller et il y a des obstacles. Et c'est comment aller à l'endroit, sans que le spectateur puisse le voir. Si on voit ce que c'est, cela devient chiant. Les comédiens qui sont formidables ce sont ceux qui arrivent à jouer sans qu'on se rende compte de ce qui se passe exactement. Et pourtant on sent qu'il s'agit de quelque chose qui va dans le sens du film. C'est pareil pour un scénario. Donc si on applique par exemple la théorie : "Je prends un personnage qui a un objectif et pour que le personnage puisse devenir intéressant et émouvant je rajoute des obstacles"... Avec ça on ennuie tout le monde et le film est nul. Si les obstacles ne sont pas nets, le comédien commence à pouvoir vivre des choses et cela devient intéressant.

## **OdP**

Donc ces formations sont nécessaires mais pas suffisantes.

**SB**

Les méthodes doivent changer aussi avec les nouvelles images et internet. Ces méthodes je ne sais pas si elles ont été très modifiées en fonction de cette évolution et d'une nouvelle manière de raconter des histoires.

**OdP**

Il y a par exemple John Truby qui renouvelle les structures en 5 actes et les fait passer en 21 points. Justement par rapport aux séries et aux nouvelles méthodes. Je suis plutôt d'accord avec cette nécessité d'évolution. Mais ça reste la même base. Faire appel aux sentiments du spectateur et aux émotions, gérer son ennui et ses attentes mais sur des formats différents et avec des habitudes de spectateurs différentes. Mais il y a quand même un tronc commun.

**JG**

On a beaucoup parlé du scénario mais vous serez tous d'accord pour dire que le film ce n'est pas le scénario filmé. Et justement, comment on fait quand on réalise son premier long métrage pour garder l'énergie qu'on avait dans le court métrage et la volonté d'expérimentation ?

**OdP**

Ça ne me paraît pas être un souci. Je crois que ce qui fait s'arracher les cheveux aux réalisateurs, c'est le casting. Cela rend fou car il ne faut pas donner le scénario à X avant que Y ait lu et répondu... Tout ça pour ménager les egos des acteurs. Je pense qu'il faut changer de méthode et envoyer le scénario à plusieurs acteurs en même temps. Et même si certains se vexent...

**SB**

Mais en tant que réalisateur, tu ne regrettes pas que ce soit les 20 acteurs "bankable" qui fassent tous les films ?

**OdP**

Si bien sûr !

**SB**

Je crois que c'est aussi à nous de changer ça. Je sais que c'est dur, et dur à imposer aux chaînes de télévision...

**OdP**

Laetitia Colombani a fait récemment un film, *Mes stars et moi*. Au départ, elle est comédienne. Elle est devenue réalisatrice pour pouvoir se "caster" elle-même. Elle voulait jouer le troisième rôle dans son propre film... Et ça a été impossible! Il s'agit d'un film à 6 ou 7 millions d'euros avec Catherine Deneuve... Ni la réalisatrice, ni le producteur n'ont rien pu imposer face aux chaînes.

**TV**

Ça change quand même au bout de quelques films. On a pris l'exemple de Jacques Audiard, qui a tourné *Un Prophète* avec un comédien totalement inconnu : Tahar Rahim... Et le deuxième rôle est interprété par Niels Arestrup qui n'est pas un comédien "bankable". Pourtant c'est UGC qui distribue mais c'est parce qu'il y a une marque de fabrique : Audiard. Aujourd'hui François Ozon peut se permettre ça aussi.

**SB**

Oui bien sûr.

Mais dans la majorité des films français le casting est complètement incohérent par rapport à l'âge du personnage par exemple. C'est un vrai problème artistique.

**OdP**

Par exemple écrire un personnage de gros, c'est difficile. A un moment, on va toujours vous imposer Jean Dujardin ou Clovis Cornillac pour le rôle. Si on change le physique, ça change l'histoire...

**SB**

C'est marrant que tu parles de Clovis Cornillac. Moi j'ai eu affaire à un important distributeur sur le traitement de mon prochain film et on m'a parlé de Clovis Cornillac pour un personnage qui, dans le scénario, a 22 ans !

**OdP**

Et puis on t'explique, on justifie en disant : "Justement est-ce que ce n'est pas un peu cliché qu'il soit gros ? Ça ne pourrait pas être plus intéressant que le mec soit un peu séduisant quand même ? Genre Jean Dujardin..." Et le film change complètement. L'enjeu est différent. Par exemple s'il drague une fille ça va être trop facile avec Jean Dujardin et on va s'ennuyer au bout d'un quart d'heure...

**BR**

Moi si je n'ai pas de désir pour les comédiens, je ne fais pas le film. J'arrête. Je pense qu'il est impossible de faire passer le désir à un spectateur si on n'a pas soi-même du désir.

On fait tous des films parce qu'on a vu dans les films des réalisateurs ou réalisatrices qui désiraient fortement leurs comédiens et c'était sublime, que ce soit des films de marché ou pas. Et là on est dans un système ou effectivement comme tu dis : autant demander à 4 acteurs au même moment. Mais moi je n'ai pas de désir pour 4 acteurs !

C'est typiquement ce pourquoi le cinéma français perd de son excitation, de ce qu'il a eu d'excitant à une époque. Parce que les réalisateurs sont coincés dans ce dont tu parles. Et je trouve qu'on arrive à un moment où on ne parle plus de cinéma mais de produit. A un moment, on a le choix entre une Lada, une Mercedes, une BMW et une 2CV. Moi je préfère les DS !

**OdP**

Donc tu vas faire différemment ? Tu es en casting ?

**BR**

Le casting est fait et ce ne sont pas des gens connus. Peut-être que je ne ferai pas mon film d'ailleurs... Mais ce qui permet de supporter l'écriture, l'attente, c'est le désir. Et c'est pareil pour le producteur. Donc si on se retrouve dans un truc où ce désir est tué, comment supporter les 4 ans d'attente ?

**OdP**

On ne tourne pas avec des comédiens envers lesquels on n'a pas de désir, on a du désir mais on les choisit parmi un nombre plus limité de comédiens. Moi je n'avais pas envie de tourner avec une comédienne, j'ai refusé. Avec Vincent Elbaz j'avais envie. Il ne faut pas tout noircir, c'est juste un peu gris.

**JG**

On a beaucoup abordé la question en termes de difficultés. Merci d'avoir remis le désir au centre de la problématique. On en restera à cette phrase qui résume pas mal de choses : "On en revient toujours à Clovis Cornillac !".

# 7<sup>e</sup>

# FESTIVAL DU CINEMA DE BRIVE

**RENCONTRES DU MOYEN METRAGE**  
21 au 26 avril 2010 **CINEMAS REX**

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

14 rue Alexandre Parodi

75010 Paris

tél. +33 (0)1 44 89 62 59

fax +33 (0)1 44 89 99 60

infos@festivalcinemabrive.fr

www.festivalcinemabrive.fr

www.la-srf.fr