

SOMMAIRE

Dialogue entre cinéastes :

Serge Bozon et Vincent Dietschy

page 2 à 23

Actualité de la profession :

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

page 24 à 38

Dialogue sur la musique au cinéma :

Laurent Levesque, autour du film d'Agnès Varda, *Les Plages d'Agnès*

page 39 à 52

Délégué général
Sébastien Bailly

Assistante à la programmation
Lise Bellynck

Secrétaire générale
Maguy Cisterne

Accueil des invités
Leïla Brouk

Régisseur général
Georges Bugeat

Régie Copies
Cousu Main

Communication
MCV Communication

Nous tenons à remercier

Benoît Basirico, Sébastien Betbeder, Serge Bozon, Vincent Dietschy, Jacky Golberg, Laurent Levesque, Olivier de Plas, Bruno Rolland et Thomas Verhaeghe.

Ainsi que

Aline Jelen et Anne Van Den Abbeel (SACEM Ile de France), Lorène Moreau (SACEM Brive).

Retrouvez les photos et vidéos du festival sur www.festivalcinemabrive.fr

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

Crédit photos : Ingrid Franchi - www.ingridfranchi.com

Dialogue entre cinéastes : Serge Bozon et Vincent Dietschy

Comment faire un film? Ecriture, financement, tournage, montage, sortie en salles, mais aussi choix des acteurs, de l'équipe, de la mise en scène, des décors, du jeu, de la caméra, du style...

Ce rendez-vous entre deux cinéastes est l'occasion d'une parole sans contrainte, où ils se dévoilent selon leurs envies à travers leurs méthodes, leurs questionnements, les doutes et les désirs qui jalonnent leurs parcours.

Après Jacques Nolot et Bertrand Bonello en 2005, Jean-Claude Brisseau et Alain Guiraudie en 2006, Emmanuel Mouret et Christian Vincent en 2007, Jérôme Bonnel et Brigitte Roüan en 2008, Serge Bozon et Vincent Dietschy ont accepté notre invitation.



Serge Bozon

Serge Bozon est né en 1972. Il joue dans des films, réalise des films, écrit sur des films.

Serge Bozon a joué dans des films de Jean-Claude Guiguet, Jean Paul Civeyrac, Sandrine Rinaldi, Pierre Léon, Axelle Ropert, Jean-Charles Fitoussi, Judith Cahen, Cédric Kahn les frères Larrieu, Pascale Bodet, Aurélia Georges, Valérie Donzelli...

Il réalise divers courts métrages puis se fait remarquer en signant en 1998 un premier long : *L'Amitié*, dans lequel il raconte la destinée sentimentale d'une femme qui cherche à revoir un de ses anciens amants. Il renouvelle sa collaboration avec la scénariste Axelle Ropert pour son second film *Mods* (2003), une comédie musicale particulière et pointue, Prix Léo Scheer au Festival de Belfort et sélectionné dans une trentaine de festivals internationaux.

Serge Bozon revient quatre ans plus tard, réalisateur de *La France* (2006), un film sur la Première Guerre mondiale où une femme se fait passer pour un homme sur le front afin de retrouver son mari soldat. Récompensé par le Prix Jean Vigo en mai 2007, il a également été présenté à la Quinzaine des Réalisateurs au Festival de Cannes 2007.



Vincent Dietschy

Vincent Dietschy est né en 1964. Après une année d'hypokhâgne, il entre à l'IDHEC. Deux ans plus tard,

le producteur Klaus Hellwig (*La Marquise d'O*, *Providence*, *Loulou...*) lui propose de réaliser un long métrage. Le tournage débute en studio mais son producteur meurt d'un cancer. Ce film ne verra finalement pas le jour. En 1991, alors que Vincent Dietschy sort de cette expérience, il rencontre Bénédicte Mellac, étudiante en fac de gestion, tentée par l'édition. Ils créent ensemble la société de production Sérénade. Thomas Bardinnet, Laurent Cantet, Gilles Marchand et Dominik Moll, rencontrés à l'IDHEC, se rapprochent de la structure de production naissante et réalisent leurs premiers films. Il travaille à tous les postes (scénario, montage, réalisation...) pour mettre sur pieds dix moyens métrages et trois longs métrages, parmi lesquels le sien, *Julie est amoureuse* (1998). En 2003, il co-signe le scénario de *Qui a tué Bambi?* de Gilles Marchand.

En 2008, il choisit entre autres Benjamin Biolay et Géraldine Pailhas pour jouer dans son deuxième long métrage, *Didine*.

Serge Bozon

Au risque d'être un peu scolaire, mais plutôt que de partir tout de suite sur des questions ou une conversation, je voulais mettre en perspective mon choix de Vincent Dietsch comme interlocuteur. Je ne l'avais jamais rencontré avant Brive.

Je commence par une citation : "*L'expression cinématographique cherche par le moyen des images et des sons le chemin qui conduit aux régions ignorées des êtres et des choses. Non par curiosité ou délectation mais pour y trouver ou y rejoindre plus exactement leur secret.*" Jean Grémillon.

La citation de Jean Grémillon résonne ici par rapport à une tentative de définir le jeune cinéma français. Pour moi, ce jeune cinéma français a été traversé successivement dans les deux dernières décennies par deux influences majeures. Je tiens à le préciser parce que je trouve que les films de Vincent échappent à ces deux influences.

Comme toujours quand on cherche à définir des familles de cinéastes, on simplifie, on élague, et sans doute on oublie beaucoup de choses, mais voilà comment je vois ces deux influences : de la fin des années 80 au milieu des années 90, l'influence qui dominait était celle de Maurice Pialat. Au moment où j'ai commencé - comme Vincent - à faire des courts métrages, c'était comme ça. Depuis la fin des années 90, c'est une autre tendance qui domine - malgré quelques survivances tardives de l'influence Pialat comme le dernier Beauvois (*Le petit Lieutenant*), le premier Zonca (*La Vie rêvée des anges*), Anthony Cordier et le tout jeune cinéaste Arthur Harari - ... il s'agit de l'influence Lynch/Cronenberg. J'y mettrais Bertrand Bonello (*Tirésia*), Philippe Grandrieux, Claire Denis (*Trouble Every Day*), Bruno Dumont (*Twenty-nine Palms*), Gaspard Noé, le dernier film de Pierre Trividic et Patrick Mario Bernard (*L'Autre*), le dernier Marina de Van (*Ne te retourne pas*), etc

Ces deux familles ou influences, Pialat et

Lynch/Cronenberg, à la lumière de ce que Jean-Claude Biette appelait "la règle des 3" (dans un texte paru dans la revue *Trafic* qui était une tentative de définir le cinéma à partir du jeu de trois forces), s'opposent frontalement. La première, la famille Pialat se caractérise par un primat de la dramaturgie, alors que la famille Lynch/Cronenberg se caractérise par un primat du projet formel.

Un projet formel, tout le monde sait ce que c'est. Pour décrire en deux mots ce qu'est la dramaturgie, telle qu'elle définissait Biette, c'est l'idée que lorsqu'on conçoit un film, ce qu'il y a de plus important ce sont les scènes et dans les scènes, le plus important ce sont les acteurs. Mais pas les acteurs au sens du jeu, de l'extravagance, de l'humour, etc... Non, les acteurs au sens d'une possibilité de faire surgir de la violence entre eux. Par exemple dans *À nos amours*, le repas de famille, quand Pialat arrive sans avoir prévenu ses acteurs.

Pour moi l'opposition apparente de ces deux familles cache en profondeur un choix commun. Le choix "*d'identifier la vie élémentaire et le genre humain*". Cette définition qui vient de Biette, dans un autre texte, pourrait définir le naturalisme. Qu'est-ce que le naturalisme au sens strict depuis la littérature ? C'est l'idée qu'il faut "*identifier la vie élémentaire au genre humain*". Dans ces deux familles aussi opposées soient-elles, il y a un héritage naturaliste. Cet héritage, c'est l'idée que ce qu'il y a de plus profond chez les gens qu'on filme c'est ce qu'il y a de plus élémentaire. C'est-à-dire ce qu'on appelle classiquement des pulsions. Les pulsions, ce sont ces forces élémentaires qui donc gouverneraient les personnages. Du côté Pialat, c'est plutôt la pulsion atrophique du gâchis familial, tandis que dans la famille Lynch/Cronenberg, c'est beaucoup plus la pulsion thanatologique de la chair en mutation. Ce sont donc des pulsions qu'on pourrait dire opposées, mais dans les deux cas on en reste à ça, il n'y a que ça qui intéresse le cinéaste, ce que

Grandrieux appelle explicitement "la vie nue".

Or cette "*identification de la vie élémentaire et du genre humain*" induit à chaque fois une victime. Et dans les deux cas la victime est la même, c'est le dernier larron de la règle des trois de Biette (après la dramaturgie et le projet formel), c'est-à-dire le récit. Donc le goût de l'écriture. Ce goût de l'écriture peut se manifester dans le risque des dialogues un peu divagants, et surtout dans la notion de rupture de ton. Ce qui est pour moi quelque chose de crucial. Quand on aime un film, on dit souvent qu'il est vivant. Pour moi, ce qui fait qu'un film est vivant, c'est entre autres la notion de rupture de ton. Et ce qui m'a intéressé quand j'ai vu les films de Vincent Dietschy, c'est que le goût de l'écriture y est inscrit au niveau des ruptures de ton et poussé à un paroxysme puisque c'est quasi permanent et que ça va dans tous les sens.

Pour moi, en condamnant le récit, qui était déjà moribond depuis l'injonction moderniste antonionienne, "*l'identification de la vie élémentaire et du genre humain*" condamne du même coup les ruptures de ton, le goût de l'écriture et donc plus généralement, basiquement, l'humour. Il n'y a aucun humour dans les deux familles précédentes. C'est ce qui arrive quand on fait des films dans lesquels il n'y a pas de rupture de ton. Les films de Dietschy ne sont pas forcément des comédies, mais il y a des ruptures de ton, donc possibilité d'humour.

C'est pour ça que "nous", je m'associe aux gens de la revue La Lettre du Cinéma, comme Sandrine Rinaldi, Axelle Ropert, Jean-Charles Fitoussi, Pierre Léon, Benjamin Esdraffo, Pascale Bodet, etc... pour nous, la chose importante, la famille importante quand on a commencé à faire du cinéma, c'était la famille constituée par Paul Vecchiali au sein de sa société de production, Diagonale. Parce qu'il y avait justement un grand goût de l'écriture qui interdisait que la dramaturgie seule ou le projet formel seul prenne le pouvoir.

Ce qui m'a intéressé en découvrant les deux films de Vincent Dietschy, c'est que chez lui, étonnamment, cette manière dont il ne cédait pas à "*l'identification de la vie élémentaire et du genre humain*", et dont il pouvait ainsi laisser se déployer le sens du récit ne me semble pas venir des cinéastes Diagonale : Biette, Jean-Claude Guiguet, etc... Il y a quelque chose dans son cinéma, qui fait qu'il est presque passé, sans "décider", par-dessus la Nouvelle Vague. Même si je trouve qu'il y a un certain rapport entre son premier film, *Julie est amoureuse* et *La Campagne de Cicéron* de Jacques Davila.

Puisqu'il y a chez vous un goût de l'écriture qui ne vient pas de Diagonale et que par ailleurs je sais - car j'y suis très sensible - que peut-être vous appartenez à une certaine famille, celle de la société de production Sérénade, y a-t-il un lien entre les réalisateurs de Sérénade, une unité autre que les questions de production ou de biographie : une unité stylistique, un projet commun ?

Vincent Dietschy

Je suis d'autant plus content de cette invitation que je suis très admiratif de deux films que je connais de vous, *Mods*, et *La France*. Je connais peu le cinéma de Davila et de Biette, et je me rends compte - c'est un peu le complexe que j'avais en venant - que j'ai un déficit culturel par rapport à vous. J'ai fait une école de cinéma qui s'appelle l'IDHEC. Quand je suis rentré dans cette école j'avais 19 ans et je connaissais trois cinéastes, et encore, les connaître c'est beaucoup dire... J'ai fait ma culture un peu comme ça, avec les classiques qu'on me montrait. En vous écoutant, je suis frappé de la différence de nos parcours au niveau culturel.

En entrant à l'IDHEC, je n'avais pas tourné une image. Le mot panoramique était extrêmement exotique pour moi. Là j'ai rencontré des gens avec lesquels je me suis disputé : Dominik Moll, Gilles Marchand, Thomas Bardinet. Laurent Cantet était

beaucoup plus pacifique, donc avec lui, je n'ai pas eu l'occasion d'en venir aux mains... Enfin, ces disputes sporadiques, qu'on a tous plus ou moins eues à un moment ou à un autre, c'était pour de bonnes raisons, qui engageait notre désir de faire des films, et je crois que ce sont des expériences qui nous ont été mutuellement profitables, en nous aidant notamment à nous situer les uns par rapport aux autres.

Mais pendant mes études à l'IDHEC, j'étais encore très isolé. J'ai rencontré un producteur pendant l'école, et j'ai commencé un film assez lourd en studio. Le producteur est mort pendant la préparation, et il a été remplacé par quelqu'un avec qui je ne me suis pas du tout entendu. Donc je n'ai tourné que 60 % du film, et il m'a remplacé, il a pris un autre réalisateur. Donc, une expérience lourde et fondatrice. Car un procès s'en est suivi, et j'ai dû choisir entre reprendre le négatif ou retirer mon nom du générique. C'est ce que j'ai choisi de faire, et j'ai eu des dommages et intérêts. Parce qu'on a en France la chance - et peut-être la malchance - d'être très protégé en tant qu'auteur. C'est-à-dire que le producteur avait bafoué les lois du droit d'auteur en me vidant du tournage, m'interdisant la salle de montage et m'obligeant à reconnaître le film une fois mixé. Donc finalement j'ai fait ce choix difficile de "regarder un peu le métier". Il me semblait que le cinéma avait l'air d'être mon lieu et je n'avais pas envie d'en être banni à 22, 23 ans. Le plus jeune producteur à l'époque était Jean-Luc Ormières - les Productions Lazennec n'existaient pas encore - il n'y avait aucun interlocuteur de ma génération. Quand je m'en suis rendu compte, la nécessité de se créer une famille est devenue vraiment urgente. Je n'avais pas identifié de "Père" et donc il y avait cette nécessité d'être en prise avec ma génération.

Là j'ai réfléchi aux gens qui me semblaient intéressants ; finalement, c'était ceux avec lesquels je m'étais le plus disputé. Je les ai appelés pour que l'on crée une structure

avec l'argent que j'avais gagné au court de cette procédure et de cette expérience triste, celle de ce premier long métrage avorté. Cette structure de production a tourné pendant neuf ans, complètement en fonds propres.

Comme pour *L'Amitié* ou *Mods* non ?

Serge Bozon

J'ai payé le tournage de *Mods*, mais la post-production a été assurée par Les Films Pel-léas.



Vincent Dietschy

En fait, le moindre de nos films, de Laurent, de Dominik... durait 30 minutes minimum. Cela rejoint sans doute ce que vous disiez au niveau du récit. Personnellement, ce qui m'intéresse dans un film, c'est le mouvement du film. Ce que l'on ne trouve pas dans les séries télé, aussi complexes et aussi perfectionnées soient-elles. Il y a ça sur la première saison, et après ça se perd pour la nécessité de trouver des péripéties, ça va en arrière en avant mais ça ne bouge pas, c'est inerte. Je suis assez sensible à l'idée qu'un film soit comme ça, un corps en mouvement avec son autonomie, sa courbe. Donc ce mouvement s'exprime beaucoup mieux à travers une durée définie. Si la durée n'est pas définie au préalable, comme c'est le cas pour les séries télévisées - dont on ne sait pas quand elles vont s'arrêter, et si elles vont s'arrêter un jour -, le mouvement du récit finit par se perdre, c'est inévitable.

Concernant la cinéphilie, il y a quand même beaucoup de cinéastes dont j'ai vu tous les films, par exemple et pour en rester aux seuls français : Renoir, Bresson, Truffaut, Pialat, Doillon, Rohmer...

SB

Ma question ne portait pas sur la cinéphilie. Simplement savoir si le groupe auquel vous aviez participé et que vous avez fondé avait une sorte d'unité stylistique et comment vous la définiriez ?

VD

C'était vraiment une expérience de vie et de cinéma. Moi j'ai travaillé au montage, au scénario, à la production. La production, c'était : comment utiliser l'argent qu'on avait. On réinvestissait l'argent à chaque fois, puisqu'on arrivait à vendre les films à la télé. Quelques fois on avait une subvention. On commençait le tournage avant d'avoir les résultats du CNC ou d'une prévente éventuelle, et en même temps ce n'était pas du tout une attitude de production au sens financier du terme.

Les films étaient complètement sous-produits au regard d'un financement donné. Par contre je pense qu'ils étaient très bien pensés, très bien réfléchis et très bien vécus à l'intérieur de la structure. Et cela m'a manqué quand je suis passé en tant que réalisateur, dans un autre milieu, avec des "professionnels de la production". Comme mes films ont toujours été sous-financés, les équipes se sont désistées 15 jours avant le tournage. Je n'avais pas l'expérience - que je sens très forte dans vos films - d'une unité plastique qui est liée au travail avec votre sœur, Céline Bozon, notamment dans *La France* où c'est poussé à un point d'incandescence rare en ce qui concerne le projet esthétique et la narration...

SB

L'unité vient du fait que ce sont toujours les mêmes techniciens, la même équipe. Axelle Ropert écrit l'histoire, Céline Bozon éclaire, Laurent Gabiot fait le son. Forcément cela doit induire une forme de continuité.

VD

C'est magnifique parce que c'est quelque

chose que je cherche et que je n'ai jamais pu atteindre. C'est probablement de ma faute car je n'ai jamais su fédérer des gens avec qui travailler sur la longueur... Si ce n'est les cinéastes. Là, ça va beaucoup mieux qu'avec les techniciens, que je n'ai jamais fréquentés qu'au moment du tournage ou de la post-production. En revanche, tous les cinéastes issus de *Sérénade* ont continué à travailler ensemble : il y a des allers-retours constants au niveau du scénario, du montage, voire de la stratégie pour mettre en place un projet au niveau du casting, au niveau du sujet. Il y a toute cette expérience, cette mise en commun du travail sur les films. Mais finalement, je n'ai pas de "Père". J'ai des cinéastes de chevet auxquels je reviens de façon quasi sensuelle, quasi physique, mais pas au moment du travail, de l'écriture du scénario, du tournage ou même du montage. Ce sont des réalisateurs qui m'accompagnent, et que je retrouve parfois au détour d'un plan, en regardant le film terminé.

Souvent un acte de création c'est entrer-sortir, aller-venir, ce sont des mouvements que l'on répète un peu comme ça, à l'infini. Passer de l'émotion à l'analyse et ainsi de suite.

Et en même temps, en voyant vos films, ce qui m'impressionne, c'est que ne connais pas tout votre travail journalistique. Je n'ai pas fait ce travail qui accompagne, un travail cinéphilique, de documentation. Donc je me sens naïf.

Mais quand vous parlez de votre façon de travailler - hier par exemple, au dîner, quand nous nous sommes vus pour la première fois - je passe de surprise en surprise, car j'ai l'impression que c'est pur instinct. De l'instinct brut. C'est très différent quand je vous écoute théoriser.

SB

Juste une parenthèse, je pense que la théorisation et le travail sont très séparés. Au début de cette rencontre, j'ai parlé en tant

que critique. Mais quand je fais des films, la mise en scène au sens strict est improvisée au moment du tournage. Je ne fais pas de répétition avant, les scénarios je ne les écris pas, et il y a un degré de théorisation égal à zéro. Et ce n'est pas par poujadisme, car j'adore la critique de cinéma. Mais la critique de cinéma est importante pour savoir ce qu'on aime. Et pourquoi on aime ce qu'on aime. Mais ensuite quand on fait des films, ce n'est pas pour se demander ce qu'on aime mais pour le faire directement. Ça se passe différemment. Il n'y a pas de lien autre que la manière dont les goûts ensuite s'enracinent.

VD

Je suis peut-être impressionné parce que malgré la grande école que j'ai fait, sur certains plans, je me sens très autodidacte.

SB

Moi aussi!

J'en viens à votre premier film, *Julie est amoureuse*, que j'ai découvert il y a peu de temps. Ça commence en province, dans une villégiature estivale où une troupe amateur répète *Roméo et Juliette*. J'ai eu peur au début, je me suis dit : "Ouh là, c'est encore Rivette, les répétitions, le fait que les répétitions sont infinies, le temps du travail comme temps infini, un temps qui ne doit pas s'arrêter et qui a été ultra-traité depuis Rivette dans le cinéma moderne, et qu'on trouve aussi chez Biette avec ses petites troupes de théâtre, ses Shakespeare de poche". Mais j'ai ensuite été super impressionné parce que le film se situe complètement en dehors de cette tradition, loin de ce rapport au théâtre pour les raisons suivantes : c'est moins le texte qui compte que ce qui se passe en coulisse. Et ce qui se passe en coulisse, ce sont moins de simples chassés-croisés amoureux que quelque chose de beaucoup plus musical, où il y a une métamorphose permanente des personnages qui me fait penser à du Renoir, comme dans *Une Partie de cam-*

pagne. D'ailleurs votre actrice principale a un côté Sylvia Bataille. Elle n'est pas extrêmement belle, mais elle a une espèce de vivacité. Vivacité même pas primesautière au sens de fraîcheur, mais quelque chose de plus agressif que la fraîcheur, de plus rugueux. Pour prendre un autre exemple il y a dans votre film quelque chose qui est très dur à réussir, un personnage de bonne bourru qui ne quitte pas son rouleau à pâtisserie, comme on en voyait dans les années 30, qui fait le ménage et le service en râlant mais qui a un grand cœur... Et c'est très difficile à faire.

Dans les films de Vecchiali, il y a aussi un rapport aux années 30, mais plus cinéphilique. Il y a comme une nostalgie brisée qui me touche mais qui est presque blafarde. Tandis que dans votre film à aucun moment je n'ai vu ça comme une re-visitation. Ni même comme un héritage. Presque miraculeusement on avait l'impression que la Nouvelle Vague n'avait jamais existé. Et qu'il y avait une juvénilité à la fois très spontanée et très virtuose, en prise directe avec cette énergie populaire qui caractérise les années 30.

Ce qui m'a frappé aussi par rapport à mon premier film, *L'Amitié* - qui a été tourné en 9 jours, improvisé, et qui est plus qu'erratique, parfois à la limite du n'importe quoi - c'est que dans *Julie est amoureuse*, il y a une maîtrise que j'ai trouvée sidérante. Quand les gens pensent "maîtrise", ils pensent à Bresson, à Bela Tarr, à des cinéastes plastiques. Alors que chez vous, la maîtrise est au service du comique. Pour le comique, il me semble que la maîtrise se situe moins dans les cadres que dans les durées. Un gag, ce qui va le faire fonctionner, ce n'est pas le cadre - comme dirait Chaplin il suffit qu'on voit les acteurs - ce qui compte c'est la durée. Dans votre film il y a un travail extrêmement précis, non seulement sur les durées mais sur tout. On a l'impression que vous veillez à tout, comme me l'a fait remarquer Pascale Bodet : les décors, les costumes, la direction d'acteur, la lumière,

et en particulier les durées au point de vue des gags. Alors que chez les cinéastes dont on a parlé qui sont proches de vous par leur goût de l'écriture, ou même moi, c'est le plan séquence qui prime et je suis nul pour ce qui concerne les costumes, les décors, etc. Vous, vous faites des choses rapides qui vont dans tous les sens. Je suis dans une forme d'humour un peu terroriste, un peu bulldozer, un peu théorique, qui va de fait avec le choix plastique du plan-séquence.

Vous, il y a un côté juvénile et surtout qui se métamorphose en direct sans qu'on sache d'où ça vient. Ce n'est ni agressif, ni théorique, et c'est tellement vif que c'est incompatible avec le plan-séquence.

VD

J'étais surpris par le film car je l'ai revu pour vous le montrer. Je ne l'avais pas vu depuis 8 ans. Et très franchement j'ai beaucoup aimé... Ça m'a surpris car ce film gardait une trace sentimentale forte. Je ne sais pas comment vous considérez ça, quand vous terminez un travail ou un film, il y a une insatisfaction sur pas mal de points ?

SB

Moi, je suis toujours très content !

VD

D'accord ! (rires) Je pense que vous avez la grande chance d'avoir fédéré des gens avec qui vous vouliez travailler, cela permet cette satisfaction.

J'ai beaucoup de plaisir à travailler, dans toutes les phases du travail, mais en même temps j'ai été assez malheureux dans mon rapport avec les équipes techniques. Cela est lié au fait que je ne connaissais pas du tout les personnes avec qui je travaillais, pour des expériences aussi importantes que des longs métrages. Le fait de voir un chef opérateur seulement 15 jours avant le début du tournage, c'est très dommage. Pour mes deux premiers longs métrages, la personne que j'avais engagée initialement

s'est désistée juste avant le tournage, pour un film où elle était beaucoup mieux payée, et donc les deux fois, celui qui a fait le film s'est retrouvé avec des projecteurs qu'il n'avait pas choisis. Il y a toujours eu un travail énorme de réadaptation au dernier moment. Donc c'est vrai que j'ai été obligé, à mon corps défendant, de tout accompagner dans les plus petits détails. Donc de ne pas pouvoir me reposer. Et donc de ne pas pouvoir profiter de ces propositions, de ces lignes qui sont induites par les différentes personnes qui participent à la fabrication du film. Je reviens sur votre sœur, que j'avais essayé de débaucher pour mon film mais elle était prise sur le vôtre...

C'est la question pratique. C'est ça qui me tient. Et c'est une des questions que j'ai sur votre film *La France* : Comment fait-on pour tourner presque intégralement en extérieur un film aussi vrai et aussi fulgurant avec des distances justes ? Enfin "justes" n'est pas le bon mot...

SB

Une remarque méthodologique : si j'ai essayé de recadrer notre discussion par mon "introduction critique", c'est parce que je trouve toujours ça extrêmement difficile de parler de son travail. Même le mot me semble prétentieux. J'ai presque rien fait, juste trois films. Si on prend René Clément, interviewé il peut carrément décrire des choses à la Hitchcock sur son découpage, comment il a calé tel truc pour que le spectateur pense pile tel truc... et les films ne sont pas très bons. Inversement, vous prenez des cinéastes considérés comme des cinéastes "intellos", Rohmer par exemple, et en fait ils n'ont rien à dire parce que tout est improvisé. Sur mon "travail" je n'ai aucune théorie, parce que je fais ça comme ça. Pour *La France*, ce que je peux dire c'est que je venais avec ma sœur, la chef-opératrice, deux heures avant le "Prêt à Tourner" tous les jours, avec un chercheur de champ. Je faisais répéter les acteurs en direct dans le décor jusqu'à ce que je trouve

le cadre qui me plaisait et le découpage qui me plaisait. Ensuite ce qui a été très important au niveau des décors, qui sont des décors naturels - sauf la première et dernière scène - ce sont les repérages. Les repérages ce n'est pas moi qui les ai fait, c'est Pascale Bodet. C'est aussi avec elle que j'ai découvert et parlé de vos films et ce que j'en dis est très inspiré par ce qu'elle en pense et qu'elle a écrit dans un texte destiné à Trafic.

Ce que j'aime aussi beaucoup dans vos films, c'est qu'il y a une espèce de totale absence de rapport au cinéma américain. Moi, j'ai une sorte d'obsession que je ne peux pas nier pour le cinéma américain. Et dans mon film j'ai voulu faire en sorte que les paysages évoquent plus des westerns que disons des trouffions qui se saoulent autour du front. Il y a un univers américain que j'ai reconvoqué sans l'imiter. Même quand ils sont dans la grotte avec les soldats allemands dehors à cheval.



Alors que quand on voit vos films on a l'impression que Tourneur, Preminger ou Lang n'ont pas existé. Il y a un côté ultra français dans ce que vous faites, et qui se voit aussi dans ce goût du concret. "L'école du concret", pour citer Bodet, c'est français. Et j'y associerais d'ailleurs comme elle Marie-Claude Treilhou ou Luc Moullet, qui sont des cinéastes obsessionnels. Je trouve votre cinéma obsessionnel alors même qu'il est très libre. Simplement il y a une foule de détails concrets dans chaque plan, et il s'y passe plein de choses. Cela peut être juste des chiens qui passent, quelqu'un qui arrive... c'est une sorte de relance permanente par le concret. Alors que moi j'ai pour l'instant un côté un peu "nu", dans une vo-

lonté aussi que les choses soient décan-tées, comme dans le cinéma américain que j'aime.

Si vous voyez *La Rivière sans retour* de Otto Preminger, un film tourné avec Marilyn Monroe et Robert Mitchum en décors naturels, sublime. Mais quand on les regarde, bizarrement c'est du théâtre, du théâtre en plein air, comme du "Murnau colorisé" comme disait Biette. Comment ça se fait ? Si vous regardez comment il filme les paysages, il choisit un seul axe, et cet axe qu'il choisit est l'axe de la rampe du théâtre. C'est l'axe frontal. Dans *La France*, pour la plupart des scènes, il y a un seul axe par paysage, et en général c'est un axe frontal. On peut se rapprocher, mais on reste dans le même axe. Je pense que c'est aussi un héritage par rapport à une frontalité théâtrale qu'il y a dans le cinéma américain en plein air à la Preminger. Je n'y avais pas pensé au tournage, mais après coup, quand le film était fini, ça s'est fait comme ça.

VD

C'est une sorte de ligne...

SB

Oui mais involontaire. Par exemple j'aurais aimé que le film soit plus découpé. Mais c'est une question de budget vous le savez très bien. Si on découpe cela demande plus de temps. J'avais le fantasme de sortir du plan séquence, mais à chaque fois, je me suis mal débrouillé. C'était aussi des questions de temps. Le film dure 1h42, mais la première version de montage faisait 2h20 ! Donc j'ai quand même planté pas mal de scènes ! Qui sont ratées parce que j'ai mal tourné, ou j'ai mal dirigé, etc...

VD

Ce serait intéressant de les voir, j'aimerais bien ! (rires)

SB

Donc le film est une sorte de "best of"! Je

caricature, mais je n'ai pas du tout respecté le scénario. Le premier montage était catastrophique. Je pense que j'ai moins de rigueur que vous et ça se paye après coup. Car à chaque fois mes montages sont un enfer. J'ai toujours l'impression que ça part dans tous les sens, sans queue ni tête. C'est François Quiqueré qui a monté *La France* et on a fini par s'en sortir. Il a été super. Et surtout, je souffre beaucoup de faire des films peu narratifs. Ce n'est pas du tout un choix contrairement à ce que beaucoup de gens croient. Je parlais du goût du récit, mais ce qui en reste chez moi ce sont plus les divagations et j'espère une forme d'humour. Et puis un goût de l'écriture au sens des dialogues. Et des coups de dés ultra-romanesques qui lancent et ferment les films (du style "une femme part au front pour retrouver son mari et elle finira par le retrouver quand plus personne ne pouvait encore y croire"). Mais le récit au sens strict, le fait qu'il y ait quelque chose d'un peu tenu, de serré qui fait qu'on avance dans un ordre invariable, je ne l'ai pas. Jusqu'à maintenant mes films sont assez éclatés. On pourrait presque inverser l'ordre des séquences.

Tandis que vos films, alors même qu'ils sont très libres, possèdent un sens du récit, et ils ne sont pas inertes. *Julie est amoureuse* dure 2h15, ce qui est rare pour un premier film. Au bout d'un certain temps il y a tellement de métamorphoses que le film prend un côté presque infini... Mais pas du tout au sens de Rivette, parce qu'en même temps, plus ça avance, plus il y a une allégresse et moins c'est abstrait.

Je disais que les films des deux "familles" manquaient pour moi d'un goût de l'écriture, mais c'est aussi qu'il s'agit de films plutôt sinistres. Garrel, qui n'appartient à aucune des deux familles même si c'est aussi le projet formel qui prime chez lui, c'est sinistre. Il y a des films sublimes qui sont très noirs, mais ce qui m'a surpris dans *Julie est amoureuse*, c'est cette chose que je trouve extrêmement difficile à faire, je ressens une

allégresse, une joie de vivre terrible.

Didine est très proche de *Julie est amoureuse*. On retrouve l'esprit, ce sens de la durée et de l'humour, mais le film est beaucoup plus grave. Il y a une sorte de désespoir très prosaïque qui le gonfle peu à peu, comme l'écrit Bodet, lié aussi au personnage de Julie Ferrier, qui a des problèmes amoureux assez profonds. Comment vous expliquez-vous le passage de cette allégresse de *Julie est amoureuse* à quelque chose de très sombre, et même assez désespéré dans *Didine* ?

VD

C'est lié à des questions de vie. Le fait de travailler et de faire des films est sans doute la plus grande constante dans ma vie. Même si je garde depuis vingt cinq ans des relations avec des cinéastes et avec des personnes qui ont partagé ma vie, mais... ce sont des questions de phases. *Didine* c'est un film où il y a eu beaucoup de plaisir, mais c'est un film pour lequel on avait un premier plan de travail de 46 jours et qui pour des raisons de budget a été tourné en 33 jours...

Il y a eu aussi une tragédie, c'est que le directeur de production est mort d'un accident de la route, au milieu du tournage. Il avait beaucoup de pression sur lui et d'une certaine façon je lui dois le film parce qu'il a convaincu le producteur que c'était possible de tourner et de faire la post-production dans les conditions économiques qu'on avait.

Dans *Julie est amoureuse*, la seule personne qui est restée jusqu'au tournage, c'est la costumière. J'en suis très content car elle a été chercher un fond de costumes au théâtre des Amandiers de Nanterre... De très beaux costumes issus d'un spectacle de Chéreau, qui permettaient un contraste entre l'amateurisme et les costumes. Dans le film, ce ne sont pas les amateurs qui possèdent ces costumes, mais un grand acteur célèbre, une star qui les leur apporte. Le même film avec des

costumes papier crépon, c'était impossible. C'est aussi un plaisir que je retrouve dans *La France* même si vous m'avez dit que c'était des costumes de loueur...

SB

Il y a un seul loueur de costume en France qui fait des costumes de la première guerre mondiale, c'est Maratier. Donc il y a une anecdote assez drôle : si vous regardez bien, dans mon film tous les soldats ont "80" écrit sur leurs costumes. Et si vous regardez n'importe quel film ou téléfilm qui a été fait sur 14-18 ces dernières années, c'est toujours les mêmes costumes avec "80". Pourquoi ? Parce que quand Jean-Pierre Jeunet a fait *Un long dimanche de fiançailles*, il a fait coudre à Maratier des milliers de costumes avec cet écusson "80" et les mecs n'ont jamais eu le courage ensuite de l'enlever... A cause de Jean-Pierre Jeunet, on va croire qu'il n'y a eu qu'une unité en France, l'unité 80. Une endogamie *eighties* dans 14-18 quasiment incestueuse. (rires)

Donc ce sont des costumes de cinéma, pas des vrais. C'était difficile pour les acteurs parce qu'on tournait en hiver, ils avaient terriblement froid dedans. Et ce ne sont pas des costumes où on peut rajouter quelque chose dessus, ou dessous...

VD

C'est peut-être un fantasme que j'ai sur la guerre, mais je trouve qu'on sent physiquement le froid...

SB

Moi j'avoue que je n'ai pas connu la guerre ! Mais par rapport à la question du froid, sans doute.

VD

Il y a quelque chose de très physique dans le film. Un balancement entre quelque chose de formel et quelque chose de sensuel, physique. L'expérience physique du trajet, du paysage... Lié aussi à des choses

bêtes : le film n'est pas tourné en studio, le film est aussi à l'économie, j'imagine.

SB

Un exemple de ce que je trouve physique dans mon film, c'est un acteur qui s'appelle Emmanuel Levaufre, celui qui essaie de violer Sylvie Testud. Il est prof de philo dans la vie, pas acteur. Il est tellement amateur qu'il fait des choses que les acteurs n'oseraient pas faire parce que c'est presque grotesque. Pour les gens, le grotesque c'est ridicule. Moi je pense que le grotesque c'est du cauchemar. Si on a peur pendant les cauchemars, c'est que c'est souvent un peu grotesque, comme dans les bons films bis. Donc Emmanuel apporte avec lui une charge animale qui vient d'un amateurisme forcené. C'est par là que passe le physique. Vous, dans vos films, la direction d'acteur ne joue pas du tout sur l'amateurisme. C'est beaucoup plus comme chez Renoir : on a l'impression d'acteurs de théâtre assez géniaux pour faire en sorte qu'une fois qu'on les sort de leur théâtre, ils gardent leur virtuosité. Mais avec une écoute de la nature et de leurs interlocuteurs, qui fait qu'on n'est en même temps pas dans des numéros d'acteur à la Guitry (ce que j'adore aussi). C'est une différence entre nous. Je suis plus dans une sorte d'amateurisme brut, vous utilisez plus des acteurs virtuoses, par exemple Anne Le Ny. Ça me rappelle Pagnol, des gens qui peuvent faire en plein air des monologues complètement extravagants sur la corde raide et avec une gracilité. C'est très technique. Vous faites un cinéma qui est très technique, qui est loin de ce que j'arriverais à faire.

VD

Je suis très sensible à ce que vous dites sur l'écoute des acteurs... C'est pour moi une question primordiale de mise en scène, qui m'a toujours semblé aller de soi... En même temps, quand je vous entends parler, je me rends compte que ce n'est pas le cas, et qu'on peut très bien faire d'excellents films

en ne s'appuyant pas là-dessus ! (rires)
Mais en ce qui me concerne, l'écoute, c'est un fil à suivre, un axe qui m'aide à faire la mise en scène. Entre l'idée du film et sa réalisation, il y a une voie, un fil à emprunter, et pour ça il faut bien écouter tous les éléments. En ce moment j'essaye de monter mon prochain film avec un producteur avec qui je m'entends bien. Et là aussi trouver les acteurs qui vont à la fois permettre le financement du film et aussi me permettre de travailler au plus près de l'idée de ce que j'imagine devoir être le film. C'est passionnant.

Dans les moments où ça ne va pas très bien, on se dit que tout le monde est con, que c'est tous des salauds et que le métier est vraiment une vaste lessiveuse qui tourne un peu à vide, pour permettre aux uns et aux autres de payer des pensions alimentaires et d'acheter des hôtels particuliers. Et puis finalement quand on écoute bien, on se dit que tout ça a une logique comme un décor, comme une scène, comme l'idée d'un film et qu'il s'agit de trouver son chemin à l'intérieur de cette logique. C'est une question d'écoute au sens large. Et si on écoute bien, si on regarde bien, on trouve le fil sur lequel se tenir en équilibre, entre la gravité, la drôlerie. Mon prochain film est vraiment un film de genre, c'est un thriller. Et vous, vous préparez aussi un film de genre ?

SB

Oui un polar. Mais quelle est pour vous la différence entre les deux ?

VD

Le thriller doit transmettre du frisson, peu importe que ça passe par des éléments policiers...

SB

Les films de Chabrol seraient des polars, pas des thrillers ?

VD

Oui plutôt.

SB

Mais alors donnez-moi un exemple de thriller français.

VD

Justement, c'est ce qui me plaît beaucoup et ce qui m'a un peu effrayé, c'est que je me suis rendu compte en commençant à le proposer qu'il n'y a pas de référence. C'est d'ailleurs un des problèmes pour trouver de l'argent. C'est très intéressant de voir où je vais retrouver des compagnons acteurs. Pour les techniciens... c'est toujours problématique pour moi, ça vient toujours un peu derrière et à tort. Je pense beaucoup au décor, à l'espace, aux acteurs, et je pense très tard aux techniciens. Et c'est sûrement aussi pour ça qu'ils me lâchent. Parce qu'on n'a pas travaillé assez en amont ensemble. Par contre, pour tout ce qui est de l'appréhension des décors et de l'idée du film et de l'idée des scènes, c'est un processus qui est très long pour moi. Donc j'ai besoin de mâcher, sentir, ressentir, réfléchir, pendant l'écriture et les répétitions. Jusqu'à présent, j'ai eu besoin de la longueur de ce processus. Mais maintenant je crois avoir compris comment on accélérerait. J'ai mis du temps pour mettre en place ma façon de travailler. Maintenant, si je pouvais tourner, si le marché acceptait que je puisse tourner deux films tous les trois ans, ça me paraîtrait bien. Davantage ça me paraîtrait difficile, d'avoir du désir pour tous ces acteurs, d'avoir du désir pour une idée, d'avoir du désir et de fournir des films... Parce que ça prend un minimum de temps, quand même, le désir.

SB

J'admire beaucoup les cinéastes qui ont énormément tourné. On peut citer Edgar G. Ulmer, qui faisait à une époque 4 films par an, ses meilleurs. Godard c'était 3 par an des fois dans les années 60. Fassbinder

aussi. Ça me fascine complètement. L'idéal pour moi serait de faire 4 films par an, même si j'en suis très loin. Je trouve qu'il y a beaucoup de cinéastes qui, quand ils ont eu cette prolixité créatrice, ont atteint une sorte de vitesse de croisière propre.

Comment se fait-il qu'entre vos deux films il y ait 10 ans ? Entre *Julie est amoureuse*, 1998, et *Didine*, 2008.

VD

Je pense qu'à un moment, ça a été un problème pour moi de déléguer à des producteurs que je ne connaissais ni d'Eve ni d'Adam. J'ai eu du mal en sortant de *Sérénade* où j'avais une responsabilité pratique sur les films : montage scénario, finition, mixage, copie. Quand je suis sorti de là, pour *Diaphana* et *Haut et Court*, je n'étais pas seulement réalisateur, j'étais aussi un producteur. Donc une position un peu rivale. C'était très différent pour Thomas, Dominik ou Laurent. Ils étaient connus comme réalisateurs dans des festivals, et seulement comme réalisateurs.

De fait mon réflexe était de faire le travail à la place du producteur. Et les projets que j'ai eus tout de suite après *Julie*, je pense que j'ai grillé les étapes. Je bousculais les producteurs et c'était difficile pour eux de travailler avec moi. J'ai mis du temps à comprendre.



SB

Qu'est-ce que vous appelez bousculer un producteur ?

VD

Lui dire ce qu'il faut faire. Ou avoir des idées trop précises. J'ai appris à écouter l'autre.

Mais ça a été un trajet. Sortant d'une expérience très autarcique avec des gens qui étaient quasiment mes frères, ce n'était pas du tout des relations naturelles à transposer à l'extérieur, dans ce qu'Andersen appelle le vaste monde.

Ce que j'aime sur la question de la mise en scène, c'est trouver le point d'incandescence, qui est au plus près de l'idée et en même temps du réel. Et le réel, ce sont entre autres les conditions de travail qui nous sont données, ou qu'on obtient quelques fois à la force du poignet - un budget, tel acteur, etc. -, mais obtenir à la force du poignet change le réel, et donc rend à mon sens plus compliquée son écoute. C'est un équilibre à trouver. La personnalité d'un producteur fait évidemment partie du réel. Enfin, pour moi, la réalisation c'est trouver le meilleur équilibre, le point d'incandescence. Ce point, ça peut être la coïncidence entre l'orientation d'un visage, des éléments du décor et un mouvement de caméra. Ou le bon rythme pour un gag à l'intérieur d'une scène. Même en studio, j'ai eu des expériences, pour mon premier film et ensuite j'ai suivi ce que Dominik Moll a fait pour *Lemming*, on se rend compte qu'il y a plein de contraintes. Même si on fait des dessins animés comme Miyazaki. C'est passionnant. Ça demande une écoute et un rapport au monde.

SB

En France tous les mercredis il y a une comédie qui sort, un peu sociologisante-générationnelle, avec des personnages qui sont des types : la mal mariée, le trentenaire célibataire, le veuf. Une chose qui m'a aussi beaucoup plu dans *Didine*, c'est l'idée comme le note Bodet de ne pas avoir peur de s'affronter à ce matériel presque télévisuel avec des petits types, à la *Plus belle la vie*. Par exemple, toutes les manières dont on peut être avec les hommes : *Didine* n'arrive pas à s'engager, sa meilleure copine n'arrive pas à se désengager, le trentenaire ne sait pas ce qu'il veut, il y a la petite vieille

acariâtre, la petite jeune fille qui milite dans des associations pour aider les vieux... Des personnages qui ont un typage extrêmement précis et presque coercitif, verrouillé au départ dans leur horizon, social par exemple.

Et ce qui est incroyable, c'est qu'alors que le scénario est comme ça, la mise en scène quasiment tout de suite leur accorde une espèce de statut plus informel. Alors qu'ils restent précis, localisés avec leur petit type, la mise en scène ouvre autour d'eux un espace où ils peuvent décrocher, ce qui va aussi un peu pour moi et Bodet avec le sentiment de désespoir. On a l'impression que ce sont des gens qui pourraient se désancrer de la vie, larguer les amarres. Comme chez Simenon.

VD

Larguer les amers. (rires)

SB

Dans vos films ils ne larguent pas les amarres ou bien de manière tragique, en mourant. Mais j'étais très impressionné par la manière dont la mise en scène interdit de limiter chaque personnage à son petit type de rigueur. C'est ce que pointe Bodet dans son texte. Aussi situés qu'ils soient par leur attitude, leur situation, leurs vêtements, vous leur accordez (je cite) "un flottement. Le flottement de ceux qui ont abandonné sans le vouloir tout ce qui les ancrerait dans la vie". Ce flottement ne vient pas du scénario, mais de la manière dont vous laissez "planer sur eux, avec une précision un peu méticuleuse, des étranges détails de forme". Par exemple, Bodet cite un plan où l'on voit des chaussettes, la caméra remonte et on se rend compte que c'est Géraldine Pailhas qui se masturbe. Au plan suivant, c'est le petit matin et si on regarde il y a un petit doigt qui traîne dans le plan, il y a une espèce de cocasserie cachée, comme chez Zucca. Une ouverture dans la mise en scène qui crée des espaces comiques et délicats, que je trouve très particulière.

Pouvez-vous parler de votre travail sur ça au moment du scénario, avec votre co-scénariste Anne Le Ny ? Elle a réalisé une comédie justement un peu sociologisante.... Ce travail du scénario que vous partagez avec elle et la question de la mise en scène sont des choses complètement différentes ?

VD

Ça me touche que vous remarquiez ça. Pour moi c'est très important. Je ne le vois pas souvent dans les films des autres. C'est un peu une part documentaire, sur les acteurs eux-mêmes. Obtenir ces moments de flottement de la part d'un acteur, obtenir ces moments où l'acteur n'acte pas, n'est pas dans un rapport d'efficacité ou de démonstration, c'est souvent quelque chose d'intéressant.

SB

Pour moi dans les moments que je citais c'est moins la direction d'acteur que vraiment la mise en scène. Ce qui fait par exemple le plan dont je parlais, ce n'est pas elle qui n'acte pas, mais le fait qu'on parte de ses chaussettes et que ça monte. C'est de là d'où on part et on décroche, il y a un mélange de flottement et de comique. De poésie pour employer un mot vague. C'est plus la mise en scène que l'acteur.

VD

Là le plan dont vous parlez, c'est un plan séquence qui correspond à l'idée que j'ai de cette masturbation. Pour moi c'est juste que ça prenait tout son corps, parcourir tout son corps comme ça, de façon assez fluide. En fait c'est un personnage qui a coupé un peu sa tête de son corps et de son sexe, et je voulais montrer - à ce moment précis qui correspond au centre du film - comment ça circulait à l'intérieur de son corps. Comment on partait d'un frémissement de ses pieds, de ses chaussettes et que passait une sorte d'onde qui remontait jusqu'à son visage. J'ai essayé. J'ai réfléchi à plusieurs choses. J'avais pensé le faire en travelling. Puis un

travelling compensé : le panoramique part dans un sens, et le travelling dans l'autre. C'est une recherche que j'ai faite le jour même. Mais cela vient d'une idée que j'avais eue au préalable : j'avais envie de montrer ce frisson qui circulait. En fait la prise qui a été gardée c'est juste un panoramique. J'ai commencé à le faire en travelling, après en travelling compensé et puis en simplifiant je l'ai fait en panoramique, en mettant la caméra à la place de sa tête pour filmer ses pieds et ses jambes. Et ça me plaisait de trouver la position de caméra exacte pour pouvoir montrer ça. Et chercher cette position exacte en fonction de l'acteur, de l'accord qu'on trouve avec le décor, de la lumière... ça c'est vraiment passionnant.

SB

Justement à propos de la lumière il y a une chose qui me gêne dans *Mods* et *La France* c'est que c'est un peu trop pictural. Je travaille avec ma sœur, mais mon idéal c'est plus Hawks, Rohmer, des lumières nues, fonctionnelles, où la beauté vient beaucoup plus de la qualité de rythme encore une fois, du découpage, que d'une dimension picturale dont je me méfie.

Et ce que j'aime beaucoup dans vos films, c'est que la lumière a quelque chose d'un peu nue, d'un peu blanche donc ça donne une drôle d'impression. A la fois ça "met à nu les dermes" comme l'écrit Bodet et en même temps ça scrute les éventuelles fatigues... et je trouve qu'il y a une nudité a-picturale, mais qui permet de faire surgir une attention au corps féminin. Cela donne une picturalité, mais comme Bazin en parlait chez Renoir : ce n'est pas l'idée de faire des tableaux mais de saisir des gestes. Bazin prenait des exemples célèbres de peinture chez Manet, etc... sur des gestes, une femme qui prend un essieu, l'autre qui coud, la locomotive. Et pour moi c'est la vraie picturalité, qui passe par le fait de saisir des gestes plutôt que d'inscrire une beauté dans des cadres fixes.

VD

Ce que vous dites est lié au chef-opérateur. Le fait de ne pas connaître la personne avant... à chaque fois je demande d'enlever un maximum de choses. La liste électrique devenait drastique. On ne pouvait pas se lancer dans des choses trop complexes. Moi je le regrette. Quand je vois vos films, je suis très envieux et très jaloux de la beauté plastique. Je ne parle pas seulement des couleurs. Par exemple dans *La France*, dans *Mods*, c'est la composition des cadres qui débouche sur des idées de mise en scène et des idées de récit que je trouve vraiment géniales. Le chœur des quatre garçons je peux me le passer à l'infini ! Attendre la réplique, comprendre qui parle, dans quel ordre, et ensuite comprendre comment c'est contredit, à l'intérieur des plans, d'un plan à l'autre... C'est un jeu qui est beau plastiquement et qui est aussi extrêmement ludique, extrêmement libre, tout en étant très tenu. Comment ça se fabrique ?

SB

Je cadre moi-même souvent, sauf quand je suis à l'image évidemment, là c'est un peu difficile.



VD

Pendant la prise ?

SB

Oui. Ma sœur peut m'aider, mais les mouvements de caméra, les panos, j'en fais aussi. Je n'ai pas d'expérience de cadreur, mais j'aime bien et j'ai l'impression que j'y arrive. Par rapport à *Mods*, je n'y avais pas pensé, mais ensuite on m'a dit que cela ressemblait à des pochettes de disque. Ça doit sûrement être le cas.

Il y en a 4 qui sont habillés comme des Mods, et moi ce qui m'excitait au début, c'est la question de l'arrogance. Dans le rock, il me semble que c'est très important l'arrogance. Et en même temps ce qui est beau dans le rock, c'est que souvent les gens qui sont très arrogants sont des gens qui sont très désocialisés et perdus, et très timides au fond. Il y a un jeu entre l'arrogance et la timidité. Ce qui est intéressant avec les Mods, c'est qu'ils ont poussé l'arrogance sur le plan vestimentaire à un dandysme absolu, ce qui fait que c'est le premier mouvement anglais musical strict. Je voulais jouer sur ce mélange, mais en le poussant au non-sens. Des gens qui sont arrogants on ne sait pas pourquoi, qui méprisent tout le monde, on ne sait pas pourquoi, qui sont dans l'histoire on ne sait pas pourquoi, qui ne font rien, qui sont dans une démesure d'arrogance et de timidité. Timidité parce que les acteurs sont amateurs, ils sont un peu tendus, il y a une rigidité et puis le fait de passer sur des plans fixes, comme on est un peu loin. L'idée était de trouver des petits cycles où il se passe des répliques. Et de temps en temps, le cycle se déplace un peu. Je voulais faire une chose comique en fait.

VD

Le système vous l'avez mis en place progressivement ?

SB

Non, je ne m'en souviens pas très bien. Axelle avait fait quelques répétitions, parce qu'elle avait quand même peur. Les comédiens étaient très timides, ils n'avaient jamais joué, etc...

Mais ensuite au moment du tournage je ne me souviens pas. Je pense que peu à peu on a fait des essais et l'idée m'est venue. Le fait que ça serait des plans fixes, je le savais avant. Qu'ils seraient 4 à l'image aussi. Et puis trouver les cadres et comment disposer, ça s'est fait sur le tournage.

VD

Je voudrais vous poser une question sur *La France* qui est un peu para-mise en scène, c'est la question des acteurs. Le choix de Pascal Greggory et Sylvie Testud ?

SB

Je peux juste dire aujourd'hui que Pascal Greggory n'était pas en réalité le choix de départ. C'était Jacques Spiesser qui était prévu et qui m'a lâché très peu de temps avant le tournage. Et même lui, je l'avoue ce n'était pas non plus mon choix. Au départ j'avais trois options : Patrick Sébastien, Jean-Claude Van Damme et Herbert Léonard. Ce n'était pas du tout par dandysme ! Patrick Sébastien, c'est comme Gabin à la fin de sa carrière, il peut avoir une dimension de vieux lion, un peu féminin, qui peut aussi être vulgaire et avec une grande culture de jeu. Sandrine Rinaldi était très pour. Dans *Le Pactole* de Jean-Pierre Mocky, je le trouve génial et je pense que c'est un acteur qui peut être génial. Dans ses sketches il est très fort. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si vous prenez des gens qui viennent du music-hall, comme Julie Ferrier. Il n'y a que dans le music-hall où on peut trouver des acteurs qui ont une virtuosité, un bagout, un goût de l'improvisation et de la composition. Herbert Léonard, je trouve qu'il aurait pu amener un côté séducteur trouble, avec la peau vérolée, un côté un peu crado à la Tom Berenger. Qui je pense aurait pu être intéressant pour le film.

Et Van Damme c'était mon rêve car pour ceux qui ont vu *Le Cardinal* de Preminger, c'est un peu l'équivalent de l'acteur principal, Tom Tryon. Des acteurs très statuaires, très beaux physiquement, mais qui ont un côté extrêmement simple. On a l'impression de gens qui n'ont pas une grande force intellectuelle, mais je ne dis pas du tout ça pour me moquer, au contraire, ça passe par une sorte de bleu translucide guerrier. Ça donne une dimension très picturale. Pour moi c'est typiquement ce que j'appelle le mac-mahonisme. Charlton Heston peut

avoir ça aussi. Ça vient en direct du cinéma mac-mahonien, des acteurs qui sont comme des axiomes, qui sont tout droits, qui sont forts dans les scènes de bagarre et qui le reste du temps sont comme des sortes de statues qui s'éloignent. Avec un côté olympien mais en arrêt, comme s'ils s'arrêtaient de fonctionner.

Mais mon producteur a refusé les trois. Van Damme parce qu'il pensait qu'il serait trop cher et en plus si on le prend il y a toute la caravane : son maquilleur, son coiffeur, son conseiller psychologique, etc... donc ça devient l'enfer. Herbert Léonard, refusé parce qu'il considérait que ce n'était pas un acteur. Et pour Patrick Sébastien c'est aussi pour des raisons politiques. De la même manière qu'il avait refusé Tapie pour Jacques Rozier, Philippe Martin a refusé à cause d'une aversion politique. Pour ce que Patrick Sébastien représente. Moi je n'ai pas de fascination pour sa dimension politique...

Ensuite quand j'ai été lâché par Jacques Spiesser, j'ai revu des listes que j'avais faites à une époque, et j'ai pensé à Pascal Greggory. Je n'aime pas Patrice Chéreau qui est un mauvais cinéaste qui fait plus ou moins n'importe quoi. La manière dont il utilise la musique est un fouillis, un méli-mélo, sans aucune rigueur. Il est tellement obsédé par l'idée qu'il ne veut pas faire du théâtre que ses films sont extrêmement confus. Pascal Greggory me faisait un peu peur car il a été extrêmement influencé par Chéreau je crois. Quand on le regarde dans les années 80 dans les films de Rohmer ou d'Arrieta, c'est presque un Luchini bis, ce qui est un compliment maximal pour moi (et pour le Luchini de ces années). Le jeune homme chic, un peu ridicule, un peu fade, souvent naïf et qui promène comme ça partout une espèce de drôlerie involontaire. Mais depuis, peut-être à partir du moment où il a rencontré Chéreau, son corps s'est transformé, il est devenu une espèce de bagnard à la Jean Genet, il s'est musclé comme un fou.

Je me suis dit : Comment je vais faire ?

Je vais l'utiliser tel qu'il est devenu, c'est-à-dire musclé tondu, mais en essayant de lui faire retrouver ce qu'il avait quand il était jeune, quelque chose de mondain. Pas snob, ou une histoire d'accent, ou une cuillère dans la main. Pour moi mondain c'est celui qui laisse filer les choses. Dans le film on est censé comprendre qu'il est le seul à avoir compris que Sylvie Testud n'est pas le petit garçon, mais une femme, mais ce secret qu'il a découvert, il n'en fait rien au sens strict, il le laisse filer. Donc je vais chercher ça chez lui, qui lui donne une mélancolie altière. Là je frime alors que tout ce que j'ai dit à Greggory c'est : "Sois doux" et je trouvais qu'il était parfait. Ensuite je l'ai regardé et j'étais en extase.

VD

Il est magnifique.

SB

Je trouve modestement que c'est un de ses meilleurs rôles. Avec ce qu'il a fait chez Rohmer.

VD

La question de l'intimité des choix est une chose forte dans vos films. En même temps vous avez travaillé avec Sylvie Testud qui est une excellente actrice, mais une actrice du système ?

SB

Tout à fait. Je l'ai prise aussi parce que j'en avais ras-le-bol. Après *Mods* il fallait que je sorte de ce jeu "Tourneurien" où tout le monde chuchote, tout le monde est un peu tendu, l'obsession du secret, de l'intimité murmurée. On sait que Tourneur faisait répéter les acteurs dans le noir avant de tourner pour qu'ils parlent plus doucement pendant les prises.

VD

Vous n'avez pas eu de problème avec l'ingénieur du son ?

SB

Non, je pouvais faire exactement ce que je voulais. Dans *Mods* je trouve le jeu "Tourneurien" très bien. Mais j'avais envie de faire autre chose, tout simplement pour me renouveler. Un jeu plus tonique, plus expansif, plus années 30, à tue tête, mélodrame gai. Je me suis dit, Sylvie Testud elle le fait. En fait souvent on se trompe, on a des théories qui ne sont pas du tout avérées... Bizarrement, une fois que le tournage a commencé, tout ce que je viens de vous dire est tombé. Mais j'espère que c'est logique à cause du récit, car c'est une femme qui se cache parmi les hommes, donc elle est en retrait puisqu'elle se cache. Quand Sylvie Testud jouait, je l'ai beaucoup retenue. Je ne l'ai pas du tout laissé faire ce pourquoi je l'avais choisie, cette dimension de drame gai. Finalement je l'ai utilisée sur un mode un peu soustractif, un peu "Tourneurien", où elle se cache.



Au début on pense qu'elle est le personnage principal. Mais pour moi, non. A partir du moment où elle intègre la troupe, si personnage principal il y a, c'est la troupe dans son unité telle que troublée par elle. Et elle dans la troupe, elle est plutôt cachée. Un personnage principal qui se cache dans le film. Et qui à cause de ça est en retrait. Donc j'étais très loin de ce que j'avais imaginé par rapport à elle. Mais elle a été d'une générosité extrême. Sans parler des conditions de production de tournage, de salaire. Elle s'est retrouvée avec des inconnus, et moi j'étais très préoccupé par les questions de mise en scène, et je n'avais jamais travaillé avec des actrices du système donc je n'allais jamais la voir dans sa loge.

VD

Pour vous c'était un choix qui venait directement des discussions avec le producteur ? Ou c'était un désir dans l'absolu ?

SB

Non, ce n'est pas du tout venu avec le producteur. J'avais envie d'elle. J'avais fait quand même un casting parce qu'à l'époque on m'avait dit qu'on ne pourrait pas tourner avec Sylvie Testud parce qu'elle allait faire un film sur 14-18, donc elle n'en ferait pas deux de suite. Mais l'autre film s'est annulé donc elle était à nouveau libre. Mais j'ai fait un casting très long, et en fait je n'ai jamais été très convaincu. Je suis nul pour les castings, je n'en avais jamais fait, et la plupart du temps en vérité je ne sais pas quoi penser. Ça dure 45 minutes et je ne sais pas qui j'ai aimé ou pas aimé, parce que je n'ai pas l'habitude. Comme vous l'avez remarqué, dans mes films précédents ce sont des amis qui tournent. A part Patricia Barzyk, ce sont toujours les mêmes : Benjamin Esdraffo, Axelle Ropert, moi - pour autant qu'on puisse être son propre ami - .

Du coup avec Sylvie Testud, je pense qu'au début j'ai manqué beaucoup de générosité parce que pour moi je faisais comme avec mes amis... Elle arrivait le matin sur le tournage, j'attendais qu'elle vienne et puis quand elle était en répétition je lui disais des choses mais je n'allais jamais la voir avant et après. Donc au milieu du tournage, il y a eu un petit problème, elle est venue me voir en me disant : "Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Moi, je donne il faut que tu donnes aussi". Et je me suis rendu compte qu'elle avait raison, que je devais apparaître comme un peu froid.

VD

Elle a manifesté qu'elle se sentait isolée ?

SB

Oui. Pour moi quand la journée était finie, c'était fini. Je ne mangeais jamais avec elle,

je ne la voyais jamais, elle devait se sentir complètement perdue. Elle m'a dit : "Ça ne se fait jamais comme ça. Les réalisateurs parlent beaucoup avec les acteurs avant, après, ils vont les voir le soir, ils discutent avec eux". Mais je n'avais pas du tout réalisé !

Une fois j'avais rencontré pour *Mods* une actrice, Raphaëlle Godin. On s'était donné rendez-vous au café et au bout de cinq minutes, quand je lui avais exposé le rôle, je ne savais plus quoi dire. Donc c'est vrai que je pense qu'il faut que je me forme pour avoir plus de contact avec les actrices.

VD

Moi ce qui m'étonne c'est qu'elle l'ait réclamé. Car c'est quelqu'un de très chevronné et du coup c'est comme si elle vous demandait si elle était désirée dans le film... Elle avait un doute ?

SB

Oui, ça devait venir un peu de ça, elle a dû se sentir un peu perdue. Pas assez regardée. Mais je trouve que cela contribue à quelque chose d'intéressant dans le film, et j'étais très loin de tout ce que j'avais prévu.

VD

Tout à l'heure vous avez dit que le scénario de *La France* avait été ré-agencé au moment du montage ?

SB

Complètement.

VD

A la fois dans *Mods* et dans *La France*, je suis très frappé de l'émotion qu'on ressent à la fin du film. De quelle façon vous conduisez cela ? Est-ce que c'était des points qui étaient décidés, des phares dans votre mise en scène ?

SB

J'avoue - mais je pense que c'est assez banal - que quand j'ai eu des idées de films,

on en parlait avec Axelle et on avait souvent le début et la fin. Ensuite il faut trouver le milieu... Mais la fin vient généralement vite. J'ai fait un premier film en 98, autoproduit, tourné en 9 jours et avec une sortie confidentielle, dans les salles Action et au Denfert.

Ensuite j'ai essayé de monter des films avec David Thion des Films Pelléas qui était venu voir le film à cause de la presse. Donc j'ai essayé de monter pas mal de projets qui se sont tous faits envoyer balader. J'étais saturé. Le film était sorti en 98 mais je l'avais fait en 96. On était en 2002 et je n'avais rien fait depuis 96, alors je me suis dit, je vais recommencer, je vais produire moi-même le film. Mais ensuite j'ai eu de la chance d'être aidé par Les Films Pelléas au moment du montage.

Ce sont des questions économiques. Je me suis dit : comment faire un film qui coûterait très peu cher ? Unité de lieu. D'où économie de temps. Moi j'adore les films de campus, j'ai un certain imaginaire lié aux Etats-Unis, alors : tiens, on pourrait faire un film de campus en France. Tiens, il y a la Cité Universitaire. J'y suis déjà allé parce que je faisais de l'athlétisme, c'est beau, il y a plein d'architectures de styles différents, c'est assez verdoyant. Puis Axelle Roppert m'a demandé pourquoi je n'utilisais jamais les musiques que j'aimais dans mes films. Au départ j'étais contre. Je suis contre le rock au cinéma. La mythologie rock, les films liés au rock c'est un truc que je n'aime pas. Puis, pourquoi pas ? Et c'est vrai que d'un coup j'ai eu le flash. Je ne sais pas si c'est de l'émotion mais il fallait qu'il y ait à la fin du film comme une guérison sévère, c'est-à-dire que quelqu'un qui a passé le film à être malade s'en sorte, mais il ne parle pas, il ne dit rien. Et c'était inspiré de *La Reprise* de Kierkegaard. Laurent Laccotte, qui jouait le jeune homme malade, disait plein de textes pendant le tournage. Ensuite j'ai tout coupé au montage avec le monteur Cyril Leuthy. Donc le personnage a complètement changé de nature puisqu'il

est devenu muet !

Je pense que le fait d'avoir coupé tous ces textes ça donne de l'émotion.

VD

Mais il répondait à ses frères ?

SB

Non, tout seul dans son lit, la nuit, il déclamaient du Kierkegaard. Comme dans *La Reprise*, c'est un homme qui fait peut-être semblant d'être malade après un chagrin amoureux...

Et la beauté de la fin vient beaucoup aussi du choix des musiques.

VD

Mais il y aussi le numéro dansé avec Raphaëlle Godin, où il rejoue sa rupture.

Et en même temps il met le nez à la porte à la fin... cette image est forte. Ce sont des choses qui étaient décidées très tôt ?

SB

En tout cas la fin était là au début. Ensuite, le numéro au sens strict non. Il a été fait avant le tournage en répétant. Ce ne sont pas des choses qui ont été improvisées au tournage. La chorégraphie est la géniale Julie Desprairies.

VD

Et le choix de Guillaume Depardieu à la fin de *La France*, avec la fin, la mise en scène et le plan des étoiles, le côté volontairement artificiel et très fantastique, ce sont aussi des choses décidées en amont ?

SB

Oui. Depardieu, je le voulais depuis le départ. Comme vous savez quand on veut avoir un acteur, on le dit au producteur qui envoie le scénario à l'agent et l'agent s'il le trouve bien l'envoie à l'acteur....Pour Guillaume Depardieu c'était plus compliqué. Je n'avais aucun moyen de le joindre car son agent même ne savait pas où il était. Donc au début du tournage je ne savais toujours

pas s'il jouerait dedans, je n'avais aucune réponse. Tous les week-ends j'allais à Paris pour rencontrer des acteurs de remplacement. Une semaine avant son premier jour de tournage, je n'avais aucune nouvelle. Donc là j'étais dans une panique totale et je l'ai dit à Sylvie Testud, qui avait son numéro de portable. J'ai pu lui laisser un message assez paniqué. Et il m'a rappelé. Il m'a dit : "Je vois que vous aimez beaucoup la cocaïne (à cause de ma diction alors que je ne m'intéresse pas du tout à la drogue), je suis très intéressé...". Comme un ado romantique ! Et c'est ça qui l'a fait venir, et à la fin il avance dans de la poudre blanche qui n'est pas de la neige, comme tout le monde croit, mais juste du sable. Et donc je crois qu'il est venu un peu par hasard, à cause de ma diction !

Je le voulais depuis le début car c'est le seul - hélas c'était le seul - acteur français qui conjugue deux choses quasiment "oxymoresques". Il a en commun avec des acteurs comme Daniel Duval, Marc Barbé, Richard Bohringer ce côté brisé des hommes qui ont vécu, c'est-à-dire "des hommes d'expérience" mais c'est un terme que je n'aime pas, justement parce que lui, contrairement à eux, n'est pas un homme d'expérience : il reste juvénile. Pas seulement parce qu'il est plus jeune, mais dans sa manière de jouer, je trouve qu'il a une juvénilité presque slave, qu'il a quelque chose d'un peu féminin. Je l'ai utilisé - justement pas comme chez Rivette sur le côté marmoréen, brut, douloureux - mais sur ce qu'il peut avoir dans *Les Apprentis*. Je trouve que Pierre Salvadori a vraiment révélé Guillaume Depardieu, en utilisant ce côté slave, adolescent.

Ensuite les étoiles, la musique étaient prévues. Mais, de toutes façons, toutes les scènes de nuit sont entièrement artificielles, ce ne sont pas des lumières naturelles. Ce sont des lumières qui ont pris un certain temps. Ma sœur prenait trois heures par installation de plan, j'avais un certain luxe.

VD

Le choix de Guillaume Depardieu est pour moi un choix de mise en scène. A la fin, le fait qu'il ait cet espace, essentiel et en même temps relativement court. Qu'on l'attende, qu'il arrive. C'est à peu près la même histoire que ce que vous avez vécu avec lui !

SB

Peut-être. En tout cas, ça m'a été beaucoup reproché au moment du scénario. Quand on passait dans des commissions. Le fait qu'il revienne à la fin semblait invraisemblable, n'avait ni queue ni tête : comment pouvait-il se retrouver là alors qu'ils étaient partis du front et qu'on était en Belgique ? Et l'autre arrive par miracle... Même des cinéastes m'ont reproché ça. Nicolas Klotz, qui aimait beaucoup le film, me disait : "Comment tu as pu faire revenir Guillaume Depardieu à la fin ? C'est du roman photo", etc...

Alors que je pense que le film lance un pari. Il s'ouvre sur Sylvie Testud qui veut chercher son mari, et je trouve qu'il ne faut pas céder à un certain modernisme qui vient des années 70 où tous les films sont des chemins qui ne mènent nulle part, l'errance, Wim Wenders ou même Monte Hellman ou Stévenin que j'aime bien.

Je voulais que ce soit comme dans un film hollywoodien. Si un pari est lancé, il est tenu. A la fin on sait quelque chose sur le mari : peut-être qu'il est mort, mais il revient d'une manière ou d'une autre. Comme dans les films de Douglas Sirk. Et il ne faut pas avoir peur de ce qui est invraisemblable, car les miracles par définition sont invraisemblables.

Mais pour autant, la fin n'est pas un miracle puisque le film n'est pas un total happy end. Malgré le retour de l'aimé, si vous vous souvenez ensuite de la scène d'amour, on a l'impression que cet être aimé, qui revient, a été éprouvé à un point tel que peut-être il y a une maladie physique qui se creuse. Et quand il regarde les étoiles ce qui ressort - comme il prononce 3 prénoms de la

troupe - est plus lié à la troupe qui se sépare et la tristesse de cette disparition qu'à l'amour retrouvé et gai. On a l'impression que quelque chose a été transmis d'elle à lui... Est-ce que c'est une angoisse, un remords, une honte, un souvenir, une nostalgie... En tout cas il y a quelque chose qui concerne la troupe qui lui a été transmis par elle et comme il y a les étoiles et la musique, il y a un côté un peu douloureux. Mais pour moi c'était crucial... et ça n'a pas plu du tout que le mari arrive à la fin.

VD

Moi je trouve ça très émouvant. En tout cas, l'idée de ce que vous décrivez, qui me tient à cœur, et qui est un peu une ligne de fracture entre les films. L'idée de la relation, de ce qui passe d'un acteur à l'autre, de ce qui circule, je trouve que c'est très à l'œuvre dans vos films. Et c'est très bien dessiné. Moi j'ai tendance à le fondre un peu dans un mouvement de vie, même si je fais tous mes efforts possibles pour donner une forme la plus belle possible. Chez vous c'est vraiment poussé et la forme n'empêche pas cette circulation, au contraire.

SB

Personnellement je trouve vos films plus vivants. Mais j'espère que les miens ne sont pas morts.

VD

Ce qui est fascinant c'est qu'il y a cette forme précise en place, et en même temps cette circulation et cette jubilation. Vous avez parlé des commissions. Cela m'intrigue ce fonctionnement. J'ai eu une fois à titre personnel et de façon très sporadique des aides, sur *Julie* : j'ai eu, grâce à Jacques Rozier et Pascal Thomas, une grosse avance sur recettes après réalisation. Mais j'ai l'impression que mes scénarios peuvent plaire à différentes personnes mais jamais aux commissions. Et vous ? Pour *La France* vous avez eu l'avance sur recettes ?

SB

Je n'avais jamais eu aucune subvention du CNC jusqu'à *La France*. Sur *L'Amitié*, mon premier, film, je l'ai produit moi-même donc je n'ai pas eu d'agrément, juste un visa. Avec *La France*, je pouvais donc passer aussi bien au premier collègue qu'au second collègue de l'avance selon qu'on considérait que *L'Amitié* était ou pas "off". J'ai essayé de passer plusieurs fois le premier collègue, le collègue des premiers films et je ne suis même jamais allé en plénière. J'étais boulé et violemment. Et en désespoir de cause mon producteur a décidé de tenter le second collègue. C'est plus difficile parce que vous vous retrouvez en concurrence avec Rohmer, Rivette, les grands cinéastes... Et en fait là je l'ai eu du premier coup, c'était marrant. Il y avait 9 personnes, les 9 avaient donné un avis favorable. Par contre, quand ils ont vu *Mods*, il en restait six. Ça a été un miracle pour moi qui n'avait jamais réussi à avoir le CNC. Et tous les gens dont je parlais, de la revue *La Lettre du cinéma*, n'ont jamais eu le CNC non plus.

VD

Et comment vous expliquez ça ? Avec le même scénario ?

SB

Je ne sais pas. Je n'arrivais jamais en plénière, trois fois de suite. Et en retravaillant le scénario. Et là du premier coup ! Il faut dire qu'au premier collègue c'est anonyme. Alors que là c'était Jacquot, Ackerman, pas forcément des cinéastes que j'adore, mais je me suis dit que peut-être ils avaient plus de goût. Je dis ça de manière prétentieuse car je considérais que je méritais l'avance. Je n'ai pas d'explications. Par ailleurs je comprends très bien que vos films ne soient pas aidés. Par ce qu'ils ont de discret et par rapport aussi au chantage à l'auteur qui est une chose qui me révolte en France, où il faut faire des scénarios ultra-conceptuels... Je pense que vos scénarios doivent avoir quelque chose de trop

prosaique doux et pas assez "artiste" de leur point de vue. Disons au sens de Bruno Dumont ou Lars von Trier. Il y a quelque chose de délicat et pour les gens peut paraître à tort vieillot. Je sais que quand j'avais essayé de faire *L'Etoile du soir* qui était un film de genre, le simple fait que c'était un film de genre faisait que d'office les trois quart des gens au CNC disaient : "Oh c'est pour la télé" ou "Demandez à UGC si vous faites un polar".

Il y a toujours une séparation un peu odieuse de l'art et essai et du cinéma commercial qui a des mauvais effets.

VD

C'est un peu la double peine parce que d'un côté si vous êtes dans le genre ils ne vous aiment pas, et d'un autre côté s'il y a des choses qui sont un peu paradoxales dans vos intentions, les paradoxes, même dans les commissions, sont mal lus. Ils ne comprennent pas. Ils se disent : "Ah mais ça va aller dans ce sens"... Et on dit "non" parce que si ça va dans ce sens, ce sera simplement très mauvais. On leur dit : "Ce n'est vraiment pas l'idée de la mise en scène et du film"...

SB

Mais *Didine* a été fait sans l'avance sur recettes ?

VD

Oui. Il y a eu Canal +. L'accord que j'avais avec le producteur, c'était de trouver un casting - d'ailleurs je me suis souvent dit que le film pour moi était une sorte de portrait officiel de Géraldine Pailhas, comme une commande que je me faisais à moi-même et que me faisait le producteur, je le vivais en partie comme ça - . Je ne croyais pas du tout au CNC, donc ça m'arrangeait. Il y a eu un montant fort de Canal +, 600 000€. Il y a eu la région Rhône-Alpes. Je voulais tourner à Paris mais on n'a pas eu l'Ile de France donc le producteur a demandé Rhône-Alpes et on a tourné à Lyon.

Il y a eu le distributeur Pyramide. Plusieurs petites chaînes, comme TPS. Le film est très sous-financé. Enfin c'est relatif. Les films magnifiques d'Eugène Green sont faits avec des budgets moindres. *Didine* coûte 1 250 000€. Ce qui est très cher, relativement aux conditions des acteurs, aux salaires de l'équipe technique et au prix d'un tournage en province. *La France* coûte combien ?

SB

1,4 million.

VD

En même temps c'est vrai que ce sont des extérieurs.

SB

Il y a 12 acteurs en permanence... Moi je sais que j'ai eu beaucoup de chance, donc je suis très content. C'était presque un miracle pour moi après les films que j'avais faits et qui ne coûtaient rien. On verra bien pour la suite.

Une question dans le public :

Je ne sais pas du tout comment *Didine* a été reçu par le public. J'ai l'impression qu'il a eu une critique positive. Par contre pour *La France* je sais que c'était un succès critique mais pas public... Comment vous vivez ça ? Le vécu intime ? Le fait qu'un film marche ou pas, soit ou pas assez vu ?

VD

Pour moi c'est très important. J'ai des amis qui ont fait de très gros succès. Dominik a fait 2,2 millions d'entrées avec *Harry, un ami qui vous veut du bien* sur la France et son film précédent que j'avais produit avait dû faire 3 200 entrées, toujours sur la France. Donc ce sont des cas extrêmes.

Quand on est devant le cinéma Hautefeuille pour un film qui va au final faire si peu d'entrées et que le mercredi de la sortie à 14h vous avez 6 personnes devant cette salle, c'est très violent. Un film c'est fait pour être

partagé. Je sais que *Didine* c'est un titre particulier. Quand on a travaillé le scénario avec Anne Le Ny, j'ai tout fait pour enlever ce mot du scénario. Un mois et demi avant le tournage si on m'avait dit que le film allait s'appeler *Didine*, je serais tombé à la renverse. Mais c'est moi qui l'ai choisi, il ne m'a pas été imposé. Je l'ai choisi pour des raisons quasi politiques.

SB

Lesquelles ?

VD

Un rapport un peu difficile au distributeur, qui ne semblait pas aimer le film, ou qui n'avait pas l'air de savoir quoi en faire, c'était une façon de dire "merde" un peu... Et surtout je craignais que le film passe complètement inaperçu. Et de fait, le titre reste comme une sorte d'emblème. Enfin, ce titre n'est pas très sympathique, alors que les titres cherchent souvent à être jolis

SB

Pourquoi pas sympathique ?

VD

Il y a un côté un peu vieillot, pas moderne, pas élégant. Un peu tautologique qui ne me déplaît pas. Je sais qu'on va perdre beaucoup de spectateurs avec ce titre mais en même temps il va marquer quelque chose. Et de fait les gens ne l'oublient pas. Il y a des tas de films que j'aime beaucoup et dont je ne me souviens pas des titres, ou je les confonds. Ça me gêne parce que je me souviens moins bien des films du coup.

En même temps pour mes deux films, ça a été. *Julie* a été distribué dans une toute petite combinaison mais a connu un succès relatif, puisqu'il a bien marché à son échelle. Les copies ont été usées jusqu'à la corde, il y a eu de la demande tout le temps. Pour *Didine*, on est juste sous la barre des 100 000 entrées. Ce qui me fait un peu mal parce que je m'étais dit qu'on allait faire plus. En même temps, vu les catastrophes

qu'il y a quelques fois, on se dit que ce n'est pas affreux. Le film est remboursé. Pour moi c'est important aussi. Le producteur et le distributeur récupèrent leur mise. Moi j'ai tendance à penser que s'il y avait eu plus de mise, il y aurait eu plus de recettes. Il y a des corrélations. La publicité compte. On est sorti chez UGC, CGR et Gaumont-Pathé. Là où on a fait le plus d'entrées, c'est chez UGC. Parce qu'on avait une petite mention dans le programme officiel, qui décollait du fait qu'on avait des préventifs payants (on paye pour que l'affiche soit mise en place dans les cinémas). On avait une semaine de bande annonce payante. Dans tous les autres circuits, c'était moins exposé. Chez CGR par exemple, à Tours, la veille de la sortie, quand je suis venu présenter le film, il y avait une affiche dans le hall, les gens faisaient la queue pour *Enfin veuve*, ils regardaient notre affiche et ils disaient : "qu'est-ce que c'est que ça ?". Ils étaient intrigués par l'affiche, sans pour autant savoir ce qu'elle représentait, alors qu'on sortait le lendemain ! Je regarde le programme, il n'y avait aucune mention du film. Dans la salle, ce soir là, les spectateurs étaient venus sur invitations personnelles, ils n'avaient pas entendu parler du film. Or maintenant dans les multiplexes, les gens vont au cinéma comme s'ils avaient une zapette à la main. Ils regardent les affiches : qu'est-ce qu'on va voir ? Ils ont rendez-vous au cinéma à 20h et ils décident sur le moment. Et s'ils n'ont jamais entendu parler de votre film, ils ne peuvent pas décider d'aller le voir. Et tout ça ce sont des choses auxquelles je fais attention maintenant. J'essaie de donner au film les moyens qu'on en parle au préalable. Evidemment, c'est une réflexion qui remonte jusqu'à la conception, au scénario... C'est une contrainte de plus, que je trouve plutôt amusante.

Mais il y a peut-être d'autres voies... Rohmer qui avait sorti *L'arbre, le maire et la médiathèque* exclusivement au Saint-Germain-des-Prés avait fait une belle

carrière avec le film. Je ne sais pas si c'est encore possible de faire les choses comme ça. Moi ça ne me déplairait pas. Je ne sais pas si les programmeurs suivent ce genre d'initiatives ou pas.

Aujourd'hui, mon rapport est de chercher la meilleure adéquation, de trouver comment "commercer avec les commerçants". Et pour moi, ça passe par avancer sur ce fil dont je parlais tout à l'heure, cet équilibre à trouver dans la réalisation, porter l'idée jusqu'à son point d'incandescence, comment faire pour que mon film soit vu, et dans les meilleures conditions.

SB

Moi, ça n'a pas du tout bien marché hélas. Je le regrette, ça a fait un bide.

VD

Vous ne vous dites pas que c'est par manque de pub, de promotion ?

SB

Evidemment il y a eu zéro pub, zéro promotion. Mais si on veut accepter un peu les lois du marché, le scénario personne n'en voulait à part le distributeur Shellac. Et qu'on les adore tous ou pas, c'est Shellac qui a révélé presque tous les cinéastes importants récents : Guiraudie, les Larrieu, Klotz, Rinaldi, Mouret, Civeyrac, Gomes, Ropert, Green, Dory, Samani, Georges, Morder, etc. Donc Shellac a fait en France le travail qui compte le plus. Et ensuite vu les chiffres que j'ai faits, je ne pense pas que l'affichage aurait changé la donne. Au contraire, Shellac aurait perdu encore plus d'argent que ce qu'il a déjà perdu là et qui est conséquent pour sa structure. Donc, moi je n'ai pas les connaissances pour avoir le bon jugement sur ce qu'il aurait fallu faire dans l'économie du film avec l'interlocuteur qu'on avait. Je ne maîtrise peut-être pas assez les choses, mais je n'ai ni plainte particulière, ni recette miracle. J'estime même que j'ai eu de la chance qu'il soit sorti comme ça dans 7 salles à Paris.

VD

Peut-être, à partir du moment où le film est fait...

Mais comment est-ce que vous le vivez ?

SB

J'ai fait le maximum pour soutenir le film, plus de 60 présentations en province... mais...

VD

Est-ce que l'idée d'avoir des spectateurs ou pas influence votre travail actuel ?

SB

Ça l'a toujours plus ou moins influencé. Après *L'Amitié* je m'étais dit, je vais faire un film qui soit plus facile, c'était *Mods*. Après *Mods* j'étais persuadé que *La France* était plus grand public, romanesque, une femme qui veut retrouver son mari... Ça a du souffle. A chaque fois j'ai des espoirs mais sans doute maladroits ou décalés. Pour mon film prochain c'est pareil, je me fixe cet objectif. Je ne cherche pas à être dans une niche ni à plaire à un public d'happy few toujours plus intensément solitaires...

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 court 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. Ca 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'Écriture 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 !".

Dialogue sur la musique au cinéma :

Laurent Levesque, compositeur, autour du film *Les Plages d'Agnès* de Agnès Varda.

Animé par Benoît Basirico, fondateur et rédacteur en chef de Cinezik.fr

en partenariat avec



LAURENT LEVESQUE

est né en 1970. Il se met très tôt à la musique : il compose des musiques pour piano à l'âge de 6 ans. Pianiste, arrangeur, et principalement compositeur, il a su apporter à de nombreuses bandes originales de films son style très personnel.

Il compose notamment pour *Amen* de Costa-Gavras en 2002, *Les Poupées russes*, de Cédric Klapisch en 2005. Puis à partir de 2006, il entame une collaboration sur plusieurs films avec Karl Zéro : en 2006 *Dans la peau de Jacques Chirac*, en 2008 *Starko* et *Being W*.

Pour *Les Plages d'Agnès* il travaille pour la première fois avec Agnès Varda.

1^{er} extrait

Les Plages d'Agnès de Agnès Varda
Générique

Benoît Basirico

Nous venons d'entendre un extrait de la BO du film *Les Plages d'Agnès* pour entrer dans l'univers de Laurent Levesque.

La musique au cinéma est un métier bien souvent dans l'ombre des films. On se souvient des images et peu des sons. Aujourd'hui avec Laurent Levesque nous allons parler des sons.

Au cinéma, tu commences, chronologiquement, avec *Amen*. Mais la musique remonte à l'enfance : tout jeune tu étais déjà pianiste, improvisateur dans le jazz ?

Laurent Levesque

J'ai d'abord commencé par le classique puis le jazz, puis retour au classique.

BB

Pourquoi ces allers-retours ?

LL

Je ne sais pas... Mon professeur de classique m'a proposé de faire du jazz parce que j'improvisais sur les partitions ; et quand j'ai fait du jazz je suis tombé dedans. Ensuite j'en ai eu un peu assez parce que - même si j'aime toujours tout ce qui est improvisation - je perdais un peu la technique pianistique. Ce sont des périodes.

BB

C'est fréquent chez les compositeurs : que ce soit Maurice Jarre, Lalo Schifrin. Ils ont tous oscillé entre l'improvisation jazz pour acquérir une certaine intuition et le classique où il y a les bases de la partition.

LL

Oui beaucoup de compositeurs ont fait du jazz. Même Michel Legrand ou Alexandre Desplats sont passés par là.

BB

A tes débuts tu étais transcripteur. En quoi cela consiste-t-il ?

LL

Les transcriptions sont en fait des dictées musicales par rapport à un CD. On a un casque, un stylo, et on écrit toute la partition d'un disque qu'on écoute. Il s'agit de transcrire la musique en notes. J'en ai fait beaucoup, quitte à me faire engueuler par mes parents parce qu'il était tard et que je dormais à l'école. Cela m'a énormément appris. Dans le jazz j'ai retranscrit toute la trompette du disque de Miles Davis, *Tutu*. Et l'intégrale de Jan Garbarek en score, Keith Jarrett trio, Hamad Jamal. Cela m'a permis d'avancer et de comprendre un peu mieux la musique et ses différents aspects.

BB

A quel âge tu as composé ton premier morceau ?

LL

Neuf ans. Enfin je ne sais plus, on bidouille un peu quand on est au piano. Mais j'ai des partitions pour deux pianos qui datent de mes neuf ans.

BB

Et tu étais cinéphile à cet âge là ?

LL

Non pas du tout. On n'allait jamais au cinéma. Mais j'écoutais énormément Ennio Morricone quand j'étais jeune. J'étais "BO-phile".

BB

Donc la musique avant l'image déjà. On accélère dans le temps, premier travail : *Amen*. Comment s'est passée la rencontre avec Costa-Gavras ?

LL

Armand Amar, qui est depuis le fidèle compositeur de Costa-Gavras, m'a contacté.

C'était son premier film avec Costa-Gavras, et il m'a demandé de l'aider pour faire cette musique, faire les partitions, créer les thèmes. Au début, il y a eu un souci et Costa-Gavras ne voulait pas de la musique. On a dû revenir de vacances...

BB

La "musique de films" couvre plusieurs métiers : il y a le compositeur mais aussi l'orchestrateur, l'arrangeur. Bien souvent la même personne fait ces trois métiers. Est-ce que tu peux nous donner la distinction entre ces activités ?

LL

Un arrangeur aide le compositeur à finir les mélodies. Par exemple pour déplacer une mélodie, une harmonie en dessous. C'est plutôt la partie technique. Parfois il peut n'y avoir qu'une mélodie et il a tout le reste à faire. Un orchestrateur c'est quelqu'un qui a déjà toutes les notes et qui va les dispatcher sur une partition. Il vérifie que tout est en place et qu'il n'y a pas d'erreurs. Donc un orchestrateur c'est plutôt quelqu'un qui va faire de la vérification. Alors qu'un arrangeur travaille davantage sur la création.

BB

Avec Armand Amar qu'est-ce que tu faisais ?

LL

Les deux ! Et puis chef d'orchestre. Pas mal de postes... L'extrait que l'on va écouter, c'est une musique que je signe en tant que compositeur.

2^{ème} extrait

Amen de Costa-Gavras

BB

Dans cet extrait, il y a une dynamique, quelque chose qui accompagne l'image. Est-ce que tu as composé cela avec l'image ?

LL

Oui. J'ai composé cette musique avec l'image. Ce qui est amusant c'est que je venais juste de sortir un album de piano solo où il y avait cette même dynamique dans une des compositions. C'était très bien de pouvoir la transposer dans un film, juste après.

BB

Donc tu as vraiment fait de la synchro ?

LL

Oui. Mais il arrive de procéder différemment. On peut aussi écrire la musique que nous inspire une scène et ensuite la recaler pour qu'elle soit synchrone avec le film.



BB

Toi tu préfères intervenir très tôt en écrivant dès le scénario ou tu préfères le travail à l'image ?

LL

Je préfère intervenir très tôt quand je connais déjà le réalisateur ou la réalisatrice. Tous les cas de figure sont possibles. Mais l'idéal est vraiment de pouvoir travailler en amont, dès que le réalisateur commence à écrire le scénario, pendant l'élaboration du film.

Parce que pour moi, tout m'inspire. Par exemple, il peut arriver que lorsqu'un réalisateur me parle de son film, j'ai une idée musicale et je note de suite. Parce que ça peut être important ; parfois c'est même quelque chose qui va par chance devenir un thème récurrent ou principal du film.

Mais généralement, ce qui arrive c'est que le film est monté et que la composition arrive à la fin et qu'il faut se caler sur le mon-

tage du film. J'aime travailler en amont s'il y a une entente avec le réalisateur - s'il n'y a pas d'entente ça ne sert à rien. Quand on vous donne un scénario, c'est comme une recette de cuisine. On a une vague idée de ce que ça va être comme plat, mais on ne sait pas du tout quel goût cela aura au final. C'est pareil pour les comédiens d'ailleurs. Un passage peut paraître comique ou dramatique, mais ce n'est qu'un aperçu, en amont. Donc c'est très délicat de travailler avant. On n'a pas l'image, on n'a pas l'essence du film et ce qui s'en dégage. Mais il me semble que l'on peut malgré cela se mettre d'accord sur une musique avant, si elle plaît au réalisateur.

BB

Bien souvent les réalisateurs doivent communiquer leurs intentions au compositeur et ils n'ont pas le même langage. Comment te communique-t-il ses intentions ?

LL

Chaque réalisateur a son propre langage, et il en est parfois de même avec les compositeurs, à nous de trouver rapidement le moyen de se comprendre. En fait le réalisateur n'est pas seul, il a son monteur. Souvent c'est le monteur lui-même qui forme un binôme avec le réalisateur et qui a déjà mis des musiques. Donc il est très important d'avoir ensemble une complicité.

BB

Tu veux dire que le réalisateur met des musiques pré-existantes sur les images ?

LL

Cela arrive de plus en plus souvent.

BB

Et toi tu passes derrière pour faire la même chose ? Une musique temporaire ?

LL

Tu parles des "temp track", etc... C'est variable... Il arrive que les réalisateurs aient

besoin d'une musique pour donner du soutien au film pendant le montage plutôt que d'avoir tout le temps des grands silences. Libre ensuite au compositeur d'apporter sa patte et de faire une musique parfois complètement différente et qui va plaire au réalisateur.

BB

On continue dans ton parcours. Ensuite tu rencontres Loïk Dury, le compositeur de Cédric Klapisch notamment ?

LL

Oui, le premier travail qu'on a fait c'est sur *Mauvais esprit* de Patrick Alessandrin. On venait de se rencontrer et il m'a demandé de composer 7 minutes originales de cordes contemporaines découpées en petites parties toutes différentes. J'avais 22 heures pour livrer le résultat. Ça s'est très bien passé. Je lui ai donné toutes les partitions à 4h du matin avant son vol pour aller enregistrer. C'est à partir de là qu'on a travaillé ensemble.

Le film suivant a été *Bienvenue en Suisse* de Léa Fazer.

BB

Dans ce film il y a des cordes, du piano, des staccatos de clarinette...

LL

Ce film m'a permis d'expérimenter un peu, c'était bien. Par exemple Costa-Gavras aime beaucoup le piano et les cordes. Donc cela me convient parfaitement. Mais pour *Bienvenue en Suisse*, il fallait trouver autre chose. Avec Loïk on ne voulait pas tomber dans de la musique trop attendue sur la Suisse. On a trouvé des staccatos de clarinette, de flûte basse aussi, et des petites cuillères. Donc cela donne un mélange drôle et intéressant.

BB

Tu aimes bien trouver des sonorités inédites ?

LL

Je ne sais pas si c'est inédit. Mais le but est de se faire plaisir et de se surprendre dans ce qu'on va trouver comme cuisine.

BB

Tu varies les genres aussi. Après le drame historique, *Amen*, la comédie, *Bienvenue en Suisse*, tu passes au polar avec *Les Parrains* de Frédéric Forestier. Il y a encore l'association du piano et des cordes ?

LL

Oui. En fait avec Frédéric Forestier, le réalisateur des *Parrains*, cela a été un peu compliqué : on était deux équipes de compositeurs à travailler sans le savoir sur le film. Il m'est arrivé récemment de croiser des compositeurs qui avaient travaillé sur le film sans qu'on ne le sache ni l'un ni l'autre. Le frère de Frédéric Forestier était compositeur à l'origine et d'autres musiques sont venues se greffer.

Sur *Les Parrains*, il fallait un thème "un peu Ennio Morricone" donc cela me convenait parfaitement. J'ai trouvé quelque chose avec une clavinettes, un instrument assez funky, avec beaucoup d'effets, c'était amusant.

BB

La musique de film oblige à rester humble : on est au service d'un réalisateur et d'un film. Mais peut-être d'autant plus dans ton cas, que tu n'es pas seul sur le film à composer. Donc c'est difficile d'affirmer sa personnalité ?

LL

Tout dépend. Dans le travail avec Loïk, il m'arrive de composer des morceaux tout seul qui ensuite sont crédités sous mon nom. Donc il y a quand même quelque chose qui reste de personnel ou de partagé. Ce n'est pas que de la collaboration.

BB

Les Poupées russes, première rencontre

avec Cédric Klapisch. On sait que Klapisch aime beaucoup la musique, qu'il en met partout dans ses films. Comment ça se passe avec les compositeurs ?

LL

En fait il n'y pas tant de musique que ça dans ses films. Il y en a, mais ce n'est pas non plus des films hollywoodiens.

BB

Disons qu'il utilise beaucoup de musiques préexistantes, pop, électro...

LL

Oui, là il utilisait plusieurs fois une musique de Portishead.

Dans le film, je devais composer un thème pour le pipo, dont joue Romain Duris. J'ai eu beaucoup de soucis avec mes voisins parce que je devais composer la nuit et que le pipo est très sonore. Et c'était pour le lendemain matin.

3^{ème} extrait

Les Poupées russes de Cédric Klapisch

BB

C'est de la musique que l'on voit jouée en direct dans le film puisque c'est Romain Duris qui joue vraiment du pipo. Est-ce que tu l'as composée avant le tournage ou ça a été rajouté post-synchro ? Comme c'est le personnage qui est censé la jouer, c'est une musique qui ne doit pas être savante ?

LL

C'est une anecdote cette musique dans le film. C'est lui qui la joue réellement. Je l'ai composée pendant le tournage, on m'a filmé pour qu'il puisse reproduire et il s'est amusé avec.

Là ce n'était pas possible par exemple de se caler a posteriori sur les mouvements du personnage - ce que l'on fait parfois - vu qu'il devait rejouer ce thème plusieurs fois. Donc c'est une petite musique toute simple et c'est fait pour.

Sur *Les Poupées russes*, on devait travailler avec Beth Gibbons de Portishead. On l'avait rencontrée, elle était très sympa, puis finalement on n'a rien fait avec elle. J'avais préparé des morceaux pour qu'elle puisse chanter dessus. Mais son morceau était très beau et s'intégrait très bien au film. Donc il n'y avait rien à faire.

BB

Bien entendu tu n'as pas composé que du pipo dans *Les Poupées russes*. Tu as composé pour le piano, pour la guitare.

LL

Il y a eu neuf guitaristes qui se sont succédés auprès de Loïk Dury pour le thème principal.

Je n'ai pas pu l'apporter mais on le trouve sur le disque. Dans le film en fait, on n'en trouve que des extraits très courts. C'est souvent le problème de "faire écouter des musiques de film", ce sont souvent des extraits de quelques secondes donc ça ne veut pas dire grand chose... Pour ce thème principal, Klapisch voulait qu'on sente que le guitariste cherche un peu sa mélodie. Il a été extrêmement exigeant sur ce qu'il voulait pour ce thème, il avait une idée précise en tête et il a fallu trouver LE guitariste.

BB

On va maintenant s'arrêter sur Karl Zéro. On peut dire que de toutes les musiques de film que tu as composées, là où la relation est la plus aboutie, la plus construite, la plus fidèle, sur trois films, c'est celle avec Karl Zéro.

LL

C'est un réalisateur que j'ai rencontré en direct et avec qui j'ai travaillé seul. Donc il y a un travail plus soutenu entre nous deux.

BB

On connaît Karl Zéro à la télé. Mais on sait moins qu'il est un grand amoureux de la musique de film, qu'il a travaillé avec

Alexandre Desplat. Lorsque Alexandre Desplat est parti travailler aux Etats-Unis, tu as pris le relais ?

LL

Oui, on a commencé notre collaboration avec *Dans la peau de Jacques Chirac*, son premier film politique, qu'il a co-réalisé avec Michel Royer.

BB

C'est particulier au niveau de la musique : tu dois associer la musique à des images d'archives et à une voix-off. Tu as composé dès le départ ? Avant le montage ?

LL

Oui, j'avais une petite bande-annonce pour voir de quoi il s'agissait dans le film, et puis un jour, je devais sortir avec des amis et j'ai tout arrêté parce que je sentais que j'avais peut-être le thème principal et effectivement c'était ça. On commençait juste à se connaître. Ce n'est pas évident quand on découvre un réalisateur parce qu'il faut arriver à créer une relation de confiance. Donc je lui ai fait une déclinaison de ce thème sur 25 morceaux. Et à partir de là, ça s'est très bien passé.

BB

Il y a beaucoup de morceaux dans le film ?

LL

Moins que dans le film sur Bush. Mais c'est vrai que c'est toujours très patchwork avec Karl Zéro. Car il faut trouver le moyen que la musique puisse s'insérer dans les bruitages, et les dialogues, parce que ça parle très souvent. Mais c'est le genre de film politique que j'aime faire.

4^{ème} extrait

Dans la peau de Jacques Chirac
de Karl Zéro et Michel Royer
Générique

LL

Dans l'extrait, le mixage écrase beaucoup la musique. Mais on entend aussi des enclumes, cela a été amusant de composer avec ça et de l'intégrer dans la musique.

BB

Si on enlève la musique, c'est une succession de voix-off et d'images d'archives. Finalement la musique a un rôle très important, car elle "fictionnalise". C'est une écriture dramatique, elle installe des émotions, une ironie, un second degré peut-être. La musique est au premier plan dans ce type de film ? Comment penses-tu la musique ?

LL

Au départ, la seule chose qui m'importe, c'est que la musique vienne naturellement, que les notes ne soient pas écrites par devoir, mais par nécessité. Je ne suis pas adepte des longs textes explicatifs, mais pour chaque note figurant dans un film il m'est possible d'en donner la raison exacte. Je pense toujours en termes de globalité. Il y a un matériau à apporter ou pas - car la musique n'est pas toujours nécessaire. Dans ce style de film d'images d'archives, j'essaie de rajouter des sentiments, de la fraîcheur, même s'il y en a déjà. Il nous arrive parfois de ne pas être d'accord avec le réalisateur sur la tonalité que prend la scène.

BB

Il y a aussi le travail sur le thème principal qui est très important ? Toi tu commences par composer un thème que tu déclines ?

LL

Oui j'aime bien avoir un thème, quelque chose de fédérateur qui va rester dans la

tête, et qui ne sera pas toujours entendu de la même manière.

BB

La question de l'ironie est aussi très importante ici. Ta musique crée un second degré : on se moque du personnage principal qui est ici Jacques Chirac.

5^{ème} extrait

Dans la peau de Jacques Chirac
de Karl Zéro et Michel Royer

BB

Dans ce court extrait, on remarque que cette petite musique binaire et sautillante est presque écrite comme une musique de comédie.

LL

Oui c'est pour accentuer le côté ridicule.

BB

Ton travail le plus intime avec un réalisateur, c'est Karl Zéro ? Sur la durée, sur la profondeur. Vous discutez beaucoup en amont ?

LL

Oui on a vraiment des échanges, et puis à force de travailler ensemble on se connaît. Je sais ce qui va lui plaire et qui va me plaire aussi.

BB

Ça arrive au réalisateur de se tromper, et que toi tu lui apportes un nouveau regard sur le film ?

LL

Oui. Et cela lui arrive aussi de dire non, que ce n'est pas ce qu'il faut, et puis à force de persuasion on arrive quand même à mettre cette musique qu'on pensait nécessaire. Je dis "on", parce qu'il y a aussi un dialogue avec le monteur, le réalisateur, le mixeur son. Il peut y avoir un appui d'autres personnes pour imposer ou proposer une mu-

sique. Mais on peut aussi se rendre compte que la proposition du réalisateur est de loin la plus adaptée.

BB

Est-ce que la musique du film n'est pas aussi un regard critique sur l'œuvre ? Est-ce que le réalisateur n'est pas trop dans le film, il ne le voit plus ? Et le compositeur, lui, a peut-être cette fonction de regard distant ?

LL

Oui, c'est sûr, cela apporte un autre regard, à un certain degré d'implication dans le film, il est nécessaire d'avoir d'autres regards.

BB

Dans le générique est mentionné ton nom puis "Kraked unit", qu'est-ce que cela signifie ?



LL

Ce sont les musiciens qui interviennent pour jouer sur le film. C'est une unité, comme un orchestre.

BB

Après *Dans la peau de Jacques Chirac*, tu retrouves Cédric Klapisch pour Paris ?

LL

En fait c'est surtout Loïk Dury qui a fait la musique. J'ai écrit les thèmes de cordes, d'orchestre et quelques thèmes de piano. La musique du film est très inspirée d'Erik Satie. Il y a même des extraits d'Erik Satie. Et pour la scène de l'accident, c'est du piano préparé, inspiré d'Erik Satie, et c'est Benoit Delbecq, un grand pianiste de jazz qui a trouvé toutes ces sonorités de piano.

BB

On est à mi-chemin de ton parcours. Pour toi la musique de film, qu'est-ce que c'est ?

LL

Je ne peux pas répondre à cette question. Quand je compose pour une musique pour un film, ou pour moi, je me déconnecte tout le temps. Je suis quelqu'un de très rêveur et je me mets dans un autre état. Donc je ne vais pas avoir des concepts quand je fais une musique. En fait je me laisse aller. C'est pour cela que je ne vais pas pouvoir écrire trois pages sur une musique que je viens de faire.

BB

En fait tu n'intellectualises jamais ce que tu fais. Tu disais que tu aimais beaucoup Morricone, qu'est-ce qui te plaît précisément dans sa musique ?

LL

Ses thèmes forts, ses orchestrations originales et puis son humour et son cynisme. Parfois.

Mais j'aime aussi beaucoup Delerue dans *La Peau douce*. Et puis je suis de plus en plus fan de Michel Legrand. C'est drôle, j'ai fait sa première partie en piano solo il y a longtemps, et plus je vieillis plus je trouve que Michel Legrand est un des grands maîtres de l'orchestration et des couleurs de la palette sonore.

BB

Lorsque tu as travaillé pour Agnès Varda tu as pensé au travail de Michel Legrand ?

LL

Non. Si on se réfère au travail d'autres compositeurs qui ont travaillé avec les réalisateurs avec qui on travaille !... Costa-Gavras a travaillé avec Georges Delerue, certains ont travaillé avec d'immenses compositeurs. On ne peut pas se comparer aux grands qui nous ont précédé. On a juste beaucoup de respect.

BB

Sur *Dans la peau de Jacques Chirac*, tu disais que le mixage écrasait beaucoup la musique par rapport aux autres sons ? Comment ça se passe avec un mixeur ?

LL

Il est bon d'avoir ensemble un rapport complexe. On fabrique ensemble le son du film. Par exemple sur *Dans la peau de Jacques Chirac*, il y avait un passage où j'ai dit au mixeur : "Tu sais c'est ce passage de musique qui compte le plus pour moi dans ce film. Si tu peux vraiment le laisser comme il est, ne pas trop rajouter de sons". Et le dernier jour de mix, le mixeur l'a complètement écrasé : il a mis un effet bruyant pendant 5 secondes exactement sur ce passage. C'est terrible. Tout dépend des mixeurs.

Après, c'est à nous d'accepter que la musique ne soit plus exactement comme on l'avait créée. Souvent, on fait écouter au réalisateur sur des immenses enceintes : la musique est très claire très pure. Ensuite, on l'entend dans le film et au moment où il y a un très beau passage de hautbois ou de violon, il y a une voiture qui passe comme si notre oreille était collée au moteur...

C'est une acceptation qu'on doit avoir. On sait très bien aussi qu'on pourra ne plus entendre la musique du tout. On n'est jamais au bout de nos surprises. Une musique peut être sucrée au dernier moment sans qu'on soit prévenu. On s'y fait. C'est normal, ça arrive, même aux plus grands.

BB

Beaucoup de compositeurs viennent à la musique de film par quelqu'un qui les y amène. On sait par exemple que Vladimir Cosma a commencé grâce à Michel Legrand, sur *Alexandre le bienheureux* où il faisait les arrangements. Beaucoup de compositeurs font des arrangements avant de composer eux-mêmes. Toi tu n'as pas vraiment eu cette relation là avec un "ancien" ?

LL

J'ai travaillé en binôme dans tous les premiers films que j'ai faits. Et puis je n'avais aucun contact avec des grands compositeurs à cette époque.

BB

Quel a été le premier déclic pour toi, pour composer pour un film ?

LL

J'ai eu un déclic avec le cinéma quand j'ai ramené chez moi un petit projecteur pour enfants. Les films étaient muets, j'étais très jeune, je devais scotcher des feuilles blanches sur le mur pour faire un écran. L'attrait et la magie du cinéma se sont opérés à ce moment là. J'ai eu cette envie, un jour, mais je me disais que je ne pourrais pas, que je n'arriverais pas à y accéder. C'est en faisant des albums que je sentais qu'il y aurait sûrement une ouverture... et j'ai commencé avec *Amen*, donc ça a été direct comme entrée dans le cinéma.

Après, je remercie le ciel de n'être jamais à court d'idées. Ça vient comme ça, tout seul c'est pour cela que j'ai toujours sur moi un calepin, un dictaphone, un enregistreur sur téléphone portable. Parce que ça vient constamment. J'ai toujours des idées de musique dans la tête et si je ne fais pas une musique, une vraie musique à partir de ça, une semaine après ce sera bon pour la poubelle. Alors qu'au moment où je trouve, je me dis que ça va être quelque chose de très bien.

Donc les idées me viennent souvent très vite. Quand on me parle d'un film ou même juste quand je vois une affiche ou une photo, j'entends souvent une musique. Mais il faut un peu de calme et de concentration. L'isolement, au moins une demi-journée est essentiel. Je dois trouver l'état où je vais être déconnecté et où je vais laisser libre cours. Et c'est ce que j'essaye de garder en grandissant. Quand j'étais petit on apprenait des comptines et j'avais un grand poil dans la main, je voulais présér-

ver cet état de rêve, ne rester que dans le côté créatif, comme si on ne laisserait allumé que l'hémisphère droit du cerveau.

BB

On se demande toujours comment un compositeur arrive sur un film.

Sur le film *Comme les autres* de Vincent Garenq, le producteur avait vu *Les Poupées russes*. Donc il avait remarqué ton travail...

LL

Oui, mais chacun a son langage. Les réalisateurs n'ont pas le même langage que les compositeurs et il faut à chaque fois trouver un terrain d'entente entre les deux. C'est toujours un recommencement, une redécouverte. Il est impossible d'être dans un train-train.

Vincent Garenq était très présent et très à l'écoute. Très humble dans la manière de fonctionner. C'était agréable de travailler avec lui. C'est la dernière fois que je travaillais avec Loïk Dury, lui a fait tout ce qui était guitare saturée, effets électroniques, etc... Et moi tout ce qui était composition pour le piano et les cordes. J'ai trouvé deux thèmes principaux de cordes avec Schubert pour référence. C'est le cas aussi du générique du début d'*Amen*. Il y a une référence à *La Jeune fille et la mort*. Je le dis parce que c'est bien de montrer ce qui nous inspire. Le truc le plus pompé par des grands compositeurs de musique de film, ce sont *Les Planètes* de Holst. C'est quelqu'un qui a composé ça en 1915 et depuis tout le monde l'utilise !

BB

Ce qui est intéressant dans ton travail sur *Comme les autres*, c'est qu'il y a le personnage de Lambert Wilson que ta musique suit. Avec ta musique, on a l'impression d'être dans sa tête, dans ses émotions. Dans l'extrait que nous allons voir, Lambert Wilson apprend une nouvelle tragique pour lui et la musique intervient.

LL

Le réalisateur voulait quelque chose de très grave.

6^{ème} extrait

Comme les autres de Vincent Garenq

LL

Exceptionnellement, j'ai enregistré des cordes très graves. J'ai eu peur que ça ne marche pas dans le film. Parce que ce sont des contrebasses et des violoncelles qui jouent dans le registre le plus bas. Ce qui crée quelque chose de tourbillonnant. De poignant.

BB

On continue avec Karl Zéro, *Being W*. Tu disais que c'était ton film préféré ?

LL

Oui, c'est un très bon film. Et puis j'ai vraiment pu faire ce que je souhaitais musicalement, cela s'est bien imbriqué avec les textes en anglais.

7^{ème} extrait

Being W. de Karl Zéro et Michel Royer

BB

Ça commence comme un score à l'américaine avec quelques petites notes de cuivre que j'aime beaucoup. Ensuite une musique joviale. On passe d'une ambiance à une autre. C'est à l'américaine ?

LL

Oui. Il y a 48 musiques différentes dans ce film. Donc il y a beaucoup de climats différents. J'aime aussi beaucoup le cinéma américain. Ça me plaît d'écrire des choses un peu massives. Quand il s'agit comme ça de guerre. Beaucoup de cuivres, de cors et de percussions.

BB

C'est particulier, parce que ce n'est pas non plus une fiction américaine spectaculaire.

C'est un documentaire historique, il s'agit d'une vraie guerre. Est-ce qu'on se pose cette question presque éthique lorsque l'on compose pour ce genre de film ?

LL

La question éthique est intervenue pour moi quand ils ont mis une musique drôle que j'avais composée sur des corps d'enfants tués en Irak. C'est le seul moment dans ma petite carrière où je leur ai dit, ça je n'ai vraiment pas envie. Surtout pas. C'était une horreur pour moi. Le but était de donner par la musique de la force à ce film qui était une introspection de Bush. Et puis j'aime les choses massives en même temps que les choses très sensibles.

BB

Et la question d'être anti-bush ?

LL

Elle ne se pose pas. C'est *Dans la peau de Georges Bush*. Se mettre dans sa peau pour montrer à quel point il est incroyable. Le but n'est pas de donner les infos anti-bush qu'on peut retrouver dans plein de documentaires.

La musique n'est pas là pour prendre parti. Et quand il y a des choses drôles c'est sur ça que je m'appuie : il est toujours en train de jouer au golf alors qu'il y a la guerre. Il semble complètement insouciant. Il est interviewé par une journaliste américaine et il dit : "oui je suis gouverneur du Texas, on est pour la peine de mort et d'ailleurs cette année, on a même exécuté 12 personnes". Il s'agit de retranscrire exactement l'état d'esprit de Bush, donc ce n'est pas s'amuser à mettre des choses qui soient un peu irréelles ou sautillantes. C'est se mettre dans sa tête avec tout ce qu'elle a de contradictoire.

BB

Il y a la voix-off d'un acteur américain. Est-ce qu'il entendait la musique ?

LL

Je ne crois pas. Mais Lambert Wilson qui a fait le doublage, oui.

BB

Là, sur ce film, on entend bien la musique. Tu étais ami avec le mixeur ?

LL

Oui. Je ne dis pas qu'il faut mettre tout le temps la musique à fond mais... Il m'est arrivé de faire une petite intervention pour des étudiants à la FEMIS et je leur ai fait écouter des musiques de films hollywoodiens ; ils ont trouvé que c'était complètement chewing-gum - ils n'ont pas du tout aimé. C'est très français. Alors que j'essayais de leur montrer l'imbrication de la musique, les effets du bruitage, les dialogues et l'image qui faisaient une cohérence incroyable.



C'est ce qu'on a cherché là aussi. Dans beaucoup de films américains, on entend la musique pleinement sans avoir à forcer son audition. C'est l'inverse dans beaucoup de films français. Les mixeurs en France ont peur de faire écouter la musique et privilégient davantage le bruitage : une porte qui se ferme ou une voiture qui passe alors que ce sont des gens qui sont dans un appartement en train de parler !

C'est bien d'avoir un bon niveau d'équilibre entre la musique et le dialogue et c'est rare que ça arrive en France. Peut-être qu'on a peur de la musique.

BB

Ta rencontre avec Agnès Varda, qui représente tout un pan du cinéma, c'était intimidant au départ ?

LL

Non, ce n'est pas quelqu'un d'intimidant, c'est quelqu'un de très chaleureux. Donc ça se passe très bien.

Sur ce film, elle s'est occupée des musiques comme elle s'est occupée de l'image. Elle avait des images d'archives, elle a voulu des musiques d'archives. Elle avait de nouvelles images, elle a voulu de nouvelles musiques. Donc au début, il y avait plusieurs compositeurs, sa compositrice officielle, Joanna Bruzdowicz, Stéphane Vilar et Paule Cornet. J'ai fait beaucoup de musiques pour elle. Il y en a qui étaient prises puis plus après. Beaucoup d'allers-retours. Et dans ce qu'elle a choisi, il y a une erreur de nom ! J'ai cru qu'elle avait pris une musique déjà existante ailleurs... du coup je suis devenu compositeur de musique additionnelle pour ce film. Et quand j'ai vu le film, je me suis dit : "On s'est complètement trompé, c'est une musique que j'ai faite pour elle". Donc c'était de la musique originale !

BB

Mais dans cet esprit kaléidoscopique du film quelle a été la place de ta musique ?

LL

Elle avait besoin d'un thème très fort pour l'amour de ses deux amis américains, Pat et sa femme, qui la ramenait à l'amour qu'elle avait eu pour Jacques Demy et la tristesse qu'elle avait de ne plus l'avoir. Donc elle cherchait un thème et c'est ça qu'elle a choisi et dont elle s'est servie aussi pour la bande annonce de son film.

BB

Donc une seule musique est dans la bande-annonce et c'est la tienne ?

LL

Dans celle-là oui, et j'en suis très honoré. Agnès Varda n'aimait pas le piano. Donc j'ai proposé tout sauf du piano alors que je suis pianiste et que j'utilise toujours beaucoup

de piano, avec deux pianos ou du piano préparé. C'était amusant de ne pas en utiliser.

Agnès Varda prévoit de faire une version très longue du film pour trois ou quatre soirs sur Arte.

8^{ème} extrait

*Les Plages d'Agnès de Agnès Varda
Bande-annonce.*

BB

Agnès Varda a utilisé ta musique. Mais est-ce qu'on peut parler de collaboration ?

LL

En fait oui, parce qu'elle a exprimé des souhaits pour les musiques que j'ai écrites. Mais on est quatre compositeurs pour ce film. Il y a eu beaucoup d'échanges, de va et vient. C'est comme ça que s'est faite la collaboration. Et les musiques finissent par s'imposer d'elles-mêmes.

BB

A partir de quoi as-tu composé ?

LL

On m'a envoyé le DVD. C'est un film très riche, avec des atmosphères différentes. Mais je ne savais pas pour quelle séquence j'allais composer. Et on m'a donné cinq séquences clés sur lesquelles il serait bon d'avoir de la musique. Donc j'ai composé sur toutes ces séquences et c'est celle-là qui a été retenue au final. Mais à un moment deux ou trois musiques étaient retenues, puis ça a encore changé. Ce qui est le cas souvent, rien n'est définitif pour la musique.

BB

Bien souvent lorsqu'on compose en amont pour faire une proposition au réalisateur, on fait des maquettes pour des questions de budget parce qu'on ne sait pas si la musique sera choisie. On fait alors à moindre frais des maquettes sur ordinateur.

Là, comment ça s'est passé ? Est-ce que tu faisais des maquettes ? Et est-ce la maquette qu'on entend ou as-tu ré-enregistré ?

LL

C'est un enregistrement que j'ai pu faire pendant que je travaillais avec Agnès Varda. Donc ce n'est pas une maquette.

BB

Est-ce qu'avec les nouvelles technologies il n'y a pas un danger pour le compositeur, qu'on garde la maquette comme musique définitive ?

LL

Oui... Moi ça ne me gêne pas du tout de faire des maquettes. C'est rentré dans les mœurs. Et on peut très bien persuader un réalisateur qu'une maquette qui sonne comme ça sonnera dix fois mieux avec des cordes et un orchestre. Ça arrive très rarement que le réalisateur dise "non c'est très bien comme ça on garde". Une maquette est vraiment destinée à aller à la poubelle et à être remplacée.

Certains compositeurs souffrent beaucoup du fait qu'il faille faire des maquettes, par exemple Krishna Levy, le compositeur de *8 femmes* de François Ozon, ou de Desplechin sur *Comment je me suis disputé*. Je le comprends, mais pour ma part ce n'est pas un dilemme. Finalement, composer une musique et la jouer au piano, c'est aussi de la maquette. Ça revient au même. On joue au piano et ensuite on va dire au réalisateur : "ce sera comme ça mais avec un son d'orchestre". Une maquette c'est simplement : "je vais te faire un peu entendre la musique de ton film". Donc c'est nécessaire.

BB

Tu dis que le piano est donc l'ancienne méthode de maquette, qui permettait de même au réalisateur d'imaginer ? Mais derrière il y avait tout un travail de ré-orchestration, obligatoire. Le problème aujourd'hui c'est

que les réalisateurs demandent de faire le résultat final par informatique avec des samples. Et au final le compositeur peut être frustré car il risque de ne pas avoir d'orchestre, parce qu'il n'y a pas le budget.

LL

Il y a quand même souvent un enregistrement derrière. Et sinon le compositeur se débrouille. Il prend un violon pour faire le thème principal, il mixe ça, il fait en sorte que ce ne soit pas la maquette horrible qui lui fera honte toute sa vie !

BB

Quand tu regardes en arrière quels sont les meilleurs souvenirs ?

LL

Ce qui me fait dire que je suis content de faire ce métier, c'est ce que j'ai acquis en faisant tous ces films. C'est une maturité naissante qui est très lente chez moi et je sais maintenant beaucoup plus ce que je suis en tant que compositeur, mes goûts et surtout le style qui fait que c'est moi et pas quelqu'un d'autre. C'est très difficile à avoir, ça prend énormément de temps. De ne pas faire "comme quelqu'un". Et puis aussi ce qui me plaît de plus en plus, c'est que je continue à expérimenter.

Sur la version longue des *Plages d'Agnès*, j'ai quand même mis du piano, mais c'est du piano avec des petits marteaux qui titillent les cordes. Ce sont à chaque fois ces nouvelles choses que l'on peut découvrir.

Et puis il n'y a pas d'obligation pour une musique. Pour moi une bonne musique, c'est une musique qui va rester, mais ça marche toujours avec le film. C'est Francis Weber qui disait à un compositeur : "Si mon film marche, on dira que ta musique est bonne". C'est un peu dur mais c'est le cas, l'un aide l'autre. Et pour moi, une bonne musique est une musique qui fait vibrer les gens. Mais moi-même en temps que spectateur, ça m'arrive de me dire : "Zut, je me suis fait avoir, il y avait de la musique et je ne l'ai

pas entendue !". Parce qu'on est pris dans l'action ou dans l'émotion, alors on n'entend pas qu'il y a de la musique et que ça forme un tout.

Ce que ne doit pas faire une musique de film, c'est desservir le film en s'imposant trop ou en ne respectant pas le rythme du film. En travaillant sur des films d'archives et des films très dialogués, j'ai vraiment appris à me caler sur les dialogues au bon endroit, en me calant aussi sur la respiration de la voix pendant les dialogues. Et c'est très important dans le film. Une musique ne doit surtout pas être catapultée ou trop présente au point qu'on se dise en entendant le thème principal : "Oh non, encore !".

BB

Il y a aussi la question de la redondance à l'image. La meilleure musique c'est peut-être celle qui apporte un plus, que l'image n'arrive pas à dire ?

LL

Tout dépend. Pour moi il n'y a pas de choses scellées. Karl Zéro voulait toujours aller à l'encontre des images. C'était le 11 septembre et il voulait une musique gaie, joyeuse et sautillante. Et on lui a dit, non, là on préfère vraiment mettre une musique de cordes, très émotionnelle.

Mais je ne saurais pas dire si une bonne musique doit en fin de compte, être présente ou moins présente. Ou s'affirmer ou se faire oublier. Pour moi une bonne musique c'est une musique que j'ai envie de réentendre, soit en revoyant le film, soit en l'écoutant en CD.

BB

Ce qui est important de dire c'est que la musique, après le scénariste, après le réalisateur, dans un troisième temps, c'est un élément artistique qui produit une vraie écriture d'un film. La musique écrit un film, comme un scénario.

LL

Sauf que c'est le poste qui a le moins de budget. Surtout en France, cela correspond à peine à 1% du budget du film. Alors qu'aux Etats-Unis, ça peut monter à 10%. Les plus grandes musiques que j'ai faites, ou auxquelles j'ai participé, il y avait 100 000 ou 150 000€. Et déjà c'était énorme. Souvent le budget de la musique pour un film c'est 40 000€.

BB

Comment vit un compositeur ? Sur tes travaux, il y a à la fois un cachet et des droits d'auteur ?



LL

Oui il y a au départ une prime à la commande pour le travail de création, puis les droits générés par le nombre de spectateurs en salles ou les diffusions télé.

BB

Quels sont tes projets ?

LL

Il va y avoir *Dans la peau de Fidel Castro...* par Karl Zéro et Daisy d'Errata.

J'ai fait 5 films en 2008, si cette année est plus calme, j'aurais enfin le temps de terminer des albums personnels, d'entamer de nouvelles collaborations, et de continuer à donner des concerts de musiques de films.