désir manifeste

filmsenbretagne
union des professionnels

Une publication
co-dirigée par Céline Dréan et Bénédicte Pagnot

C’est la contemplation silencieuse des Atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l’envie de tout planter là. Songez à des régions comme le Banat, la Caspienne, le Cachemire, aux musiques qui résonnent, aux regards qu’on y croise, aux idées qui vous y attendent… Lorsque le désir résiste aux premières atteintes du bon sens, on lui cherche des raisons.
Et on en trouve qui ne valent rien. La vérité, c’est qu’on ne sait comment nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu’au jour où, pas trop sûr de soi, on s’en va pour de bon.
Nicolas Bouvier *(L’usage du monde)*

Dans tous les sens

J'ai compris petit, en grande partie grâce au dessin, que mon désir est éternellement amendé par mes actes, ceux d'autrui, le contexte, les circonstances, un faux mouvement, une rêverie, une poussière dans l'oeil, maman qui appelle pour le dîner.
Emmanuel Guibert (*Monographie prématurée)*

Vous aimez le ragoût de mouton. Vous n'êtes pas sûrs de le désirer. Prenez l'expérience de la belle bouchère. Elle aime le caviar, seulement elle n'en veut pas. C'est pour ça qu'elle le désire. Comprenez que l'objet du désir, c'est la cause du désir...
Jacques Lacan
(Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse)

Être photographiée signifiait pour Marilyn être caressée sans risque et susciter le désir comme écran à la dévastation de l’amour.
Elle désirait être désirée pour ne pas savoir si elle était aimée.
Michel Schneider *(Marilyn, dernières séances)*

La passion pour le cinématographe est dictée par le désir de se divertir, de voir quelque chose de nouveau, d’inconnu, de rire et même de pleurer, non pas sur ses propres malheurs, mais sur ceux des autres. Toutes ces exigences sont satisfaites au cinéma de la façon la plus directe, la plus spectaculaire, la plus imagée, la plus vivante, sans que l’on exige rien du spectateur, pas même la culture la plus élémentaire.
Léon Trotsky *(Les questions du mode de vie)*

Le désir est une chose beaucoup plus « noire », beaucoup plus « atroce » que les sociétés modernes ne le présentent. Le fond du désir est un « rayon de ténèbre ».
Pascal Quignard *(La nuit sexuelle)*

sommaire

. Dans tous les sens
. Éditorial de Bénédicte Pagnot et Céline Dréan
. Désir et création : une histoire qu'il faut tisser avant de la raconter par Éric Thouvenel, maître de conférences en études cinématographiques

page 5.. (#1 ... ***Source***)

. Tombé dans la marmite - Philippe Avril, producteur
. Écrire à tout prix - Olivier Gorce, scénariste
. Il faut faire un film sur Jon Hendricks ! - Audrey Lasbleiz, réalisatrice
. Le collectif, ça aide à dire « c'est possible » - La Famille digitale et les Yeux d'Izo
. Souvenirs de papier par Jean-Claude Rozec, réalisateur

page 17.. (#2 ... ***Circulation***)

. Sortir du rêve par Céline Dréan
. Réinterpréter constamment - Simon Rouby, graphiste, et Julien Lilti, scénariste
. Une aventure humaine - Sonia Larue et son équipe
. La petite musique de l'autre - Pascal Le Pennec, compositeur de musiques de films
. Jusqu'au bout - Agnès Bruckert, monteuse
. Qu'est-ce qu'on bandait ! - Alain Tanner, cinéaste

page 35.. (#3 ... ***Incarnation***)

. Embarqués - Hadda Guerchouche, Patrick Bonhomme et Anne-Laure Robert, Alain Crézé : personnages de documentaire
. Être désiré par Aurélia Petit et par Thierry Barbet, comédiens
. En quête d'authenticité - Darielle Tillon, réalisatrice, et ses deux interprètes
. Le choix des corps - Katell Quillévéré, réalisatrice
. Vas-y, lâche-toi ! - Alexandre Cornu, producteur

page 47.. (#4 ... ***Turbulences***)

. Traversée - Alice Diop, réalisatrice
. Émoi et moi par Sébastien Gondek, décorateur
. Carnet de bord d'une utopie par Lisa Diaz, réalisatrice
. À l'épreuve des autres par Nathalie Marcault, réalisatrice
. Quand on a eu l'accord de Canal Plus - Caroline Roussel, productrice

page 59.. (#5 ... ***Désirer voir, désirer montrer***)

. Cette histoire qui se joue sous nos yeux - Cyrielle Blaire et Aude-Léa Rapin, réalisatrices
. Méfions-nous de l'auto-censure - Arnaud Ladagnous, auteur-réalisateur & producteur
. Faire bouger les lignes - Pierre Merle, chargé de programmes
. La télévision regardée par David, détenu en maison d'arrêt
. Tout est permis ? par Bénédicte Pagnot et Céline Dréan, réalisatrices
. L'appétit de voir par Marie-José Mondzain, philosophe
. Collection d'images de désirs

Le mot de la SCAM

Éditorial

Par Bénédicte Pagnot et Céline Dréan

édito

En 1999, l'ARBRE (Auteurs & Réalisateurs en Bretagne) créait *Désir de film* : un temps d'échange sur la genèse et le parcours d'un film entre son réalisateur et des professionnels de l'audiovisuel breton. Une vingtaine de *Désir de film* a été organisée jusqu'à ce jour (avec notamment Claudio Pazienza, Mariana Otero, Rithy Panh, Jean-Louis Comolli, Malek Bensmaïl…) et cette initiative continue au gré des opportunités et des envies[1].

Au sein de Films en Bretagne, il nous a semblé important aujourd'hui, alors que le secteur de l'audiovisuel, comme beaucoup d'autres, est préoccupé par des inquiétudes économiques et politiques, de mettre le désir au centre de nos réflexions. Car comment pourraient exister nos films sans cet ingrédient indispensable ? D'où vient-il ? Où se loge-t-il ? Parfois évident, flagrant, envahissant, il peut aussi être ténu, subi, freiné, contraint. Il rime tantôt avec souffrance, tantôt avec plaisir… Nous avons tenté de le débusquer à toutes les étapes de la fabrication d'un film et chez tous ceux qui y concourent. C'est l'objet de ce « Désir manifeste ».

Autant dans son contenu que dans son élaboration, cette publication se veut au carrefour des professions et des ambitions du cinéma. Cinéma est à prendre ici au sens de projet artistique ; peu importe le genre (documentaire, animation, fiction), le format (court, long, moyen-métrage), le support (pellicule, vidéo) ou le medium de diffusion (salle de cinéma ou télévision). Les sujets des articles ou leurs rédacteurs sont des auteurs, techniciens, comédiens, producteurs ou philosophes…

Avant de parcourir la multiplicité des formes que le désir de cinéma peut prendre, de sa source à sa diffusion, Éric Thouvenel, théoricien, évoque, en préambule, la belle idée que l'acte de faire un film serait en soi « une entreprise de création du désir ».

Si nous devions résumer le pari de cette publication, peut-être pourrions-nous le faire avec la première phrase de l'entretien qu'Alain Tanner nous a offert : « S'il n'y a pas de désir, y a rien ! » Cela ne veut pas dire que le désir puisse tout remplir, tout combler, mais qu'il est primordial, qu'il doit circuler, qu'il doit s'exprimer.

[1] Tous les échanges ***Désir de film*** ont été retranscrits et sont disponibles sur http://www.filmsenbretagne.com, onglet « publications »

« Je ressentais comme une topographie du désir et j'ai compris que cet outil - le cinéma - je pouvais m'en servir comme on se sert d'un ouvre-boîte, pour toucher à des choses que je n'arrivais pas à toucher, ni par l'écrit ni par la pensée, ni par d'autres voies. »

Claudio Pazienza, *Désir de film* d'août 2004[1]

Désir et création : une histoire qu'il faut tisser avant de la raconter

Par Éric Thouvenel, ***Maître de conférences en études cinématographiques***

Désir et création : voilà deux termes qui sont respectivement, si l'on en croit le sens commun, un continent et un gouffre. Difficile donc d'évoquer en quelques lignes les rapports qu'ils entretiennent, d'autant plus que leurs liens se tissent à la fois dans l'expérience concrète, quotidienne, que nous en faisons, et dans l'intuition qu'ils échappent fondamentalement à toute entreprise de « capture » par le discours. Les définir l'un et l'autre, c'est donc se promettre l'impossible : inventaire sans fin des formes du désir et de la création, exploration sans limite de leurs caractéristiques particulières. Les saisir l'un avec l'autre, en revanche, c'est se donner peut-être une autre tâche, qui commencerait plus modestement par une question ou, en d'autres termes, par le remplacement du « quoi » au profit du « comment » : comment les penser ensemble, comment apprécier leur être-ensemble, en un mot encore maladroit, comment les appareiller ?

L'arpentage des phénomènes que produit, en cinéma, la rencontre du désir et de la création, ne me semble donc envisageable ici que par le biais d'une série de questions. En commençant peut-être par celle-ci : pourquoi évoque-t-on si souvent, et si spontanément, le désir de création, et si peu l'acte de faire un film comme entreprise de création du désir ? Comme si l'horizon à atteindre était toujours le film, et le désir toujours l'agent, l'outil, bref la fusée porteuse d'une œuvre qui n'en conservera plus trace, une fois atteint son achèvement. Ce qu'on accorde bien volontiers aux plasticiens, aux musiciens parfois, le droit de recommencer perpétuellement leur travail, de revendiquer l'inachèvement comme moteur de l'art, et la reprise comme geste désirant, on le refuse en général aux cinéastes. Ceux-ci, on veut bien qu'ils « fassent œuvre » (c'est la célèbre Politique des auteurs et ses abominables rejetons, « l'errance chez Wim Wenders », « la thématique de la frontière dans le cinéma de John Ford », « le macabre Burtonien », etc.), mais à condition que leurs films soient toujours à la fois différents et cohérents, qu'ils ne nous imposent ni ressassement, ni réitération, qui sont pourtant les formes par lesquelles bien souvent le désir, à défaut de se trouver, se cherche et se construit au travers des films et, pourquoi pas, malgré eux. Ce que les responsables du marketing des blockbusters hollywoodiens ont compris, dans leur domaine, depuis bien longtemps – que l'horizon à atteindre, c'est la création d'un désir : ici celui du spectateur –, les cinéastes échouent parfois à le mettre en œuvre, paralysés par l'idée que leur désir de filmer est comme la charpente nécessairement invisible du film, alors même que les plus beaux films sont souvent fragiles, et que cette fragilité est visiblement tissée des désirs qui parcourent l'image comme les personnages.

« Désir et création », c'est ainsi toujours un entrelacs, un écheveau, une trame. Défaire cet assemblage, en faisant de l'un la condition de l'autre, conduit peu ou prou à détruire l'équilibre qui en fait, pour le spectateur, tout le prix. Et ce, d'abord, parce qu'un film est une histoire sinueuse (même quand il n'y a pas d'histoire à raconter). D'où une seconde question, plus pragmatique sans doute : par où passe, et comment circule, le désir au moment d'un tournage ? Faut-il situer son lieu dans le scénario ? Dans les plans ? Entre les plans ? Entre le cinéaste, la caméra et ce qu'elle saisit des événements mais surtout des corps ? Cette dernière forme du désir, celle d'un créateur pour ses créatures, est la mieux reconnue et la plus valorisée par l'imaginaire cinéphile : il n'y aurait là qu'à égrener quantité de couples célèbres, de fascinations prétextes (Rossellini/Bergman, Antonioni/Vitti, Godard/Belmondo, Bresson/Balthazar, Epstein et la Bretagne, Hitchcock/Hedren, etc.). Mais c'est aussi celle qui réduit le plus sûrement l'acte de création cinématographique à un « vouloir dire », un désir de faire œuvre qui occulte la circulation infinie du désir dans l'œuvre. Or, c'est ce mouvement proprement inassignable qui fait des films, souterrainement, autant de machines à produire des lieux ou des formes de désirs, multiples, irrationnels,

parfois même inadmissibles.
Au registre de la mise en scène, c'est encore une autre série de questions qui surgissent : s'agit-il pour les cinéastes d'exprimer un désir (le leur), ou de filmer le Désir ? Faut-il essentiellement le fixer, le communiquer ou, peut-être, s'en débarrasser ? Et au-delà de l'auteur, cet épouvantail, le désir peut-il être partagé par celles et ceux, souvent nombreux, qui participent à la création d'un film, des acteurs aux figurants, du chef opérateur au machino stagiaire, du producteur au maquilleur ? À l'autre bout du spectre enfin, celui du film « fini », entre-t-on dans la salle pour ouvrir le désir, ou pour le rassasier ? À supposer, mais rien n'est moins sûr, que la projection, la rencontre des spectateurs avec le film, représente effectivement la fin de la trajectoire désirante que représente le travail de création. Car il y eut, et il y a encore, des spectateurs pour qui les films sont le lieu même du désir (le leur, à nouveau), là où il s'imprime en eux de manière irrévocable pour s'y prolonger en une expérience du monde. Serge Daney[1], plus qu'aucun autre sans doute, a été ce spectateur qui entrait au cinéma pour qu'on lui laisse à désirer, pour que les images ouvrent en lui, sinon des mondes, du moins des failles où pourrait se lover l'expérience d'un manque : quelque chose à « combler d'un creux plus évident[2] ». On ne vient donc pas tant au cinéma pour y contempler le désir d'un autre que pour y confronter, y substituer ou y abîmer le sien. Le film est l'antichambre du désir, et non son résultat.

Dans notre imaginaire collectif (en Occident du moins), le désir relève globalement du champ de la pulsion (physique, immédiate, irraisonnée), et la création de celui du processus (intellectuel, lent, réfléchi). Faire un film, là encore, ce serait pour le cinéaste composer avec son propre désir, et en élaborer les formes pour les rendre transmissibles, compréhensibles et acceptables. Peut-on imaginer un cinéma qui s'attacherait à renverser cette équation ? Un cinéma qui ferait de la création un geste spontané, une mise en crise permanente ; et du désir, en lieu et place du scénario ou de l'histoire, un pont à construire en direction du spectateur, afin que celui-ci s'y reconnaisse à son corps défendant, et que cette expérience rebondisse en lui de façon imprévisible. Que le film ne consiste pas à lui tenir la main d'un bout à l'autre du récit, mais à solliciter ce qui, en lui, demande à résonner.

Il s'agit là, évidemment, d'un programme ou d'un vœu utopiques. Ma seule conviction serait celle-ci : la création cinématographique est tissée, tramée toute entière des désirs multiples qui la parcourent. C'est bien pourquoi le désir ne peut à mon sens être un thème pour le cinéma, ni même un point de départ pour faire un film. Même ceux qui s'y affrontent le plus directement – les exemples, là encore, sont légion, de Murnau à Oshima, de Renoir à Monteiro, de Jonas Mekas à Pascale Ferran – font toujours entendre derrière la « thématique du désir » une autre musique, plus discrète mais plus insistante : celle qui guide cinéastes, techniciens, spectateurs à travers les œuvres et qui n'est jamais si belle que quand elle échappe à la vision romantique du « désir de faire ».

Conclusion partielle et provisoire : la création cinématographique procède moins d'un désir qu'elle ne met en œuvre, littéralement, le désir. Cela, c'est une hypothèse (ou, disons, une intuition) qui ressemble encore beaucoup à une question. Ce n'est en tout cas pas une certitude. Les réponses à cette question du désir et de la création, dont il y aurait encore certainement à prolonger l'inventaire, c'est assurément à ceux qui font les films (spectateurs inclus) qu'il revient de les donner.

[1] **Serge Daney** (1944-1992). Célèbre critique qui a écrit notamment dans les ***Cahiers du cinéma*** et ***Libération***, avant de fonder à la fin de sa vie la revue ***Trafic***.

[2] **Eugène Guillevic**, ***De la lumière***, Etier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 172.

Source

#1

Tombé dans la marmite
Écrire à tout prix
Il faut faire un film sur Jon Hendricks !
Le collectif, ça aide à dire « c'est possible »
Souvenirs de papier

Tombé dans la marmite

(#1 ... *Source*)

Philippe Avril, *producteur*

Le désir de cinéma **peut trouver sa source très loin dans l'enfance ; ce sont souvent des déclics, des rencontres, des errances qui affinent une envie première mal définie, mais puissante. Philippe Avril est aujourd'hui producteur, mais son parcours comporte des virages. Il raconte comment son désir de cinéma l'a peu à peu amené à y trouver sa place.**

Comment êtes-vous devenu producteur ?

Tout petit, je suis tombé dans la marmite du cinéma, sur l'écran noir et blanc d'une télé, chez mes grands-parents, le dimanche à cinq heures de l'après-midi. Très tôt, j'ai voulu faire du cinéma, et donc des études de cinéma, mais pour mes parents il n'en était pas question ; je me suis donc retrouvé à faire des études d'ingénieur, à Strasbourg, où j'ai trouvé un travail de pigiste au *Nouvel Alsacien*. C'est comme ça que j'ai commencé, en écrivant sur le cinéma. En 1978, j'ai fait un premier long-métrage - Estrasburgo des Chile - à compte d'auteur, que j'ai pu faire distribuer dans quelques salles. Et je me suis aperçu que ce n'était pas ma place, parce que je suis un émotif secondaire, parce que je ne sais pas réagir à chaud, parce que j'ai besoin d'une douche et d'une nuit pour réfléchir à ce que j'ai fait, si c'est bien ou pas, et donc je suis bien mieux quand je suis derrière celui qui est derrière la caméra.

Ensuite, j'ai très vite eu l'occasion de m'improviser producteur, sur un court-métrage de Michel Didym, et c'est là que j'ai ressenti que j'étais bien mieux à conseiller le réalisateur, à le coacher, à l'encadrer, à tout organiser, j'étais vraiment à l'aise, c'était vraiment ma place. Mais mon expérience m'a fait vivre toutes les angoisses du réalisateur, jusqu'à la panique. L'immodestie aussi, avec une volonté de faire qui dépasse les contingences, toutes choses qu'en tant que producteur je considère toujours comme positives, avec la nécessité de les contrôler ou de les interpréter. Ça m'a donné une certaine complicité avec les réalisateurs. Mais je pense définitivement que je suis un mauvais réalisateur, parce qu'il y a des cases qui manquent : je ne sais pas comment parler à des acteurs, sur une scène documentaire je suis toujours émerveillé de voir un réalisateur trouver l'angle juste, moi j'en suis incapable, il me faut trop de temps. Il faut être primaire quand on veut être cinéaste.

Est-ce qu'un producteur fonctionne sur le mode du désir comme un réalisateur ? Est-ce qu'un producteur ne réagit pas plutôt par affinité, par rapport à une rencontre qui se fait au bon moment ?

J'ai dû dépasser la cinquantaine de films produits, tous genres confondus, et je peux dire que j'ai un désir de producteur, un désir de production qui peut s'incarner de multiples façons. Ça donne un catalogue de films, documentaires ou fictions, qui sont autant d'objets artistiques liés à ces rencontres, et quand je les repasse dans ma tête, ils me correspondent personnellement et intimement. Quand un film comble quelque chose en moi, qu'il m'aide à me construire, je peux m'y investir pleinement, intellectuellement et économiquement. En dehors de la rencontre, il y a aussi la découverte du scénario. Quand j'ai lu 4 mois 3 semaines et 2 jours de Cristian Mungiu, j'ai eu des frissons. Cette histoire d'avortement m'a touché au plus profond de moi. À partir de là je me suis senti capable de déplacer des montagnes. Quand on me demandait pourquoi je passais autant de temps sur ce projet, je répondais : je ne sais pas pourquoi mais je le sens. Ici on peut davantage parler de nécessité que de désir, brusquement c'est un projet qui s'impose. Il faut préciser que jusqu'à ce que le film aille à Cannes, personne n'y croyait : un film sur la fin de l'époque Ceausescu, avec en plus l'avortement clandestin ! Ça a été *niet* pour trouver le moindre financement. Ensuite, quand on a fait visionner un pré-montage, telle ou telle scène était jugée superflue, le début était trop lent, incompréhensible... Quand le film a été sélectionné et qu'il a remporté la Palme d'or, tout le monde s'est retourné : le film n'était plus contesté du tout.

Dans le désir de produire, l'aventure humaine compte autant que l'objet artistique, c'est pourquoi dès que je sens que je suis en face de quelqu'un qui peut être épouvantable, je préfère m'éloigner. Pour ma survie personnelle, je n'ai pas envie de passer trois ans avec quelqu'un qui est peut-être génial, mais destructeur. La façon dont le public voit un film et la façon dont un producteur le vit intérieurement, c'est tout à fait différent. Moi, j'accompagne au mieux une démarche artistique, sans savoir si le film va être bien accueilli ou pas. Je n'essaye pas d'entrer dans la tête du réalisateur, mais d'être avec lui en surplomb, avec une vision globale du film. J'essaye d'aller jusqu'au bout de son projet, parfois je suis déçu, mais si je m'engage dedans c'est bien que j'y crois ! On parle de désir, je parlerais plutôt de croyance. Nous, les producteurs, nous sommes des porteurs de promesses. Mais on ne peut jamais rien garantir, on porte un devenir, on porte un désir, celui du réalisateur.

Propos recueillis par Serge Steyer

Aujourd'hui directeur de la société Unlimited. **Philippe Avril** a notamment produit :
Luna Papa de Bakhtiar Khudojnazarov (1999)
Eurêka de Shinji Aoyama (2000),
La Terre abandonnée de Vimukthi Jayasundara (2005),
4 mois, 3 semaines et 2 jours de Cristian Mungiu (2007),
La Chine est encore loin de Malek Bensmaïl (2009)

croyance

Écrire à tout prix

Olivier Gorce, *scénariste*

(#1 ... ***Source***)

cohérence

Scénariste **pour le cinéma et la télévision, Olivier Gorce est également vice-président de l'Union Guilde des Scénaristes (UGS).**
Il dit d'un scénario qu'« il prend toute son importance à partir du moment où on le met à la poubelle » c'est-à-dire quand il est mis en production pour devenir un film. L'apparente ingratitude de son métier n'empêche pas Olivier Gorce d'être ambitieux et exigeant. Il veut écrire à tout prix, mais pas à n'importe quel prix.

D'où vient votre envie de devenir scénariste ?

L'histoire que je raconte – qui est sans doute l'histoire que je me raconte ! – c'est que ça a vraiment à voir avec une vocation littéraire frustrée, ratée. Des bouquins qui s'écrivent et qui ne se publient pas, des bouquins qui ne vont pas jusqu'au bout… En littérature, je me sens totalement écrasé par les grands maîtres. Non pas qu'il n'y ait pas de maîtres en scénario mais c'est moins écrasant, ça n'a qu'un siècle d'existence ! Et même Bergman ça me fait moins d'effet que d'avoir Céline dans le dos ! Bergman c'est inatteignable d'accord mais je peux ambitionner avec beaucoup d'orgueil et beaucoup de travail d'écrire un bon scénario alors qu'un excellent bouquin non.
L'écriture de sitcoms, de séries roses ou de séries pour les ados m'a permis d'avoir une cohérence entre ce que je prétendais être et la façon dont je gagnais ma vie. À un moment donné, ça m'a été nécessaire et constructif d'être payé écrivant quelque chose, à la limite quoi que ce soit, et ça a mis fin au fait d'avoir des ambitions littéraires démesurées et d'être incapable de franchir la moindre étape.
En entrant par la petite porte, j'apprenais des choses avec toujours l'ambition d'accéder à des projets de plus en plus intéressants. J'ai toujours pensé qu'écrire m'apprenait à écrire. Mais écrire des choses qui se faisaient, parce qu'écrire des scénarios, des grands films potentiels dans son coin qui ne se font pas, pour moi c'est un grand vide.
Le scénario, c'est une écriture transitoire. Je compare ça à un art appliqué. Le fait d'écrire pour quelqu'un d'autre, pour une œuvre d'art qui est le film qui ne dépend donc pas que de moi, ça me convient bien. Il y a à la fois une intimité, une création, une part d'invention, une part de technique, des allers-retours entre soi-même et l'autre, entre l'intimité et le public. Tout ça me convient et me permet d'avoir un tout petit peu confiance dans mon travail et, du coup, d'avancer.

Diriez-vous que vous vous mettez au service du désir du réalisateur ?

Oui, très clairement. Le réalisateur, c'est quelqu'un qui me fait partager ses visions et c'est cette découverte qui m'excite.
Je pense aussi que ça ne peut pas faire de mal qu'un réalisateur travaille avec un scénariste. C'est une ouverture d'esprit !
Je me sens bien dans un projet commun qui s'inscrit d'abord dans un désir du réalisateur, mais aussi dans une envie d'un producteur en cohérence avec un marché, une faisabilité. Je revendique la nécessité de ce trio : scénariste, réalisateur, producteur.
Ecrire à quatre mains (scénariste et auteur-réalisateur), c'est une question d'alchimie. Ce qui peut faire beaucoup de dégâts c'est quand il y a sur des films trois, quatre collaborations successives. Parfois c'est la solution mais très souvent c'est parce que le producteur n'aide pas le réalisateur à trouver le bon interlocuteur. Il faut parfois se voir plusieurs fois avec un réalisateur pour s'apercevoir que ça ne marche pas. Un très bon scénariste peut très bien ne pas du tout fonctionner avec un très bon réalisateur. Il faut prendre du temps au moment du développement d'un film, d'un projet, et le temps, c'est de l'argent… qu'on n'a pas !
Mais il y a aussi des réalisateurs qui n'ont aucune nécessité, aucun point de vue propre. Ce qui est intéressant, c'est le point de vue, la singularité. Sinon c'est un abîme sans fond. Tu bosses avec un mec et il te dit : « Non mais j'ai pensé cette nuit que ça pourrait être le contraire... » Il y a des réalisateurs qui veulent qu'on leur écrive une histoire toute faite qui remplisse leur vide d'intention. Je suis incapable de travailler dans le vide. Je ne veux pas juste raconter une histoire. Ça ne m'intéresse pas.

[1] C'est notamment ce qu'a diagnostiqué le **Club des 13** dans ***Le milieu n'est plus un pont mais une faille*** (appelé couramment « rapport Ferran ») édité chez Stock en 2008.

N'avez-vous jamais la crainte de vous répéter dans l'écriture ?

À chaque fois que j'attaque une scène, j'ai l'ambition qu'elle ne ressemble pas exactement à ce qui a déjà été écrit quinze mille fois. J'échoue très souvent. Mais c'est dans cet échec là qu'il y a une chance qu'il y ait de l'art, selon la définition de Beckett : « L'art c'est rater comme personne d'autre n'ose rater. » Je crois que l'ambition est strictement là : au moins avoir cette ambition de rater !

Votre engagement est-il toujours le même quel que soit le type de projet ?

Je suis un boulimique de travail mais il y a aussi très concrètement le problème des financements et le fait qu'en cinéma fauché, on est très peu payé. Notre minimum garanti est soumis à la mise en production[1]. Au moment d'écrire tu touches assez peu, étalé sur des mois ou des années, donc ça t'oblige à multiplier les boulots en même temps. Je suis un peu obligé d'être dans un calcul.
Mon regret c'est de ne pas toujours avoir su donner la disponibilité et la force de travail pour rebondir sur des projets qui avaient subi des échecs de production.

Ressentez-vous d'autres regrets dans votre activité ? Ou des manques, des frustrations ?

L'envie et le manque, c'est les comédiens et la direction d'acteurs. En 2000, j'ai réalisé un court-métrage : Pauvre de moi, uniquement pour ça.
Sinon, la vieille rengaine quand on est scénariste, c'est : « Mais tu n'as pas l'impression d'être trahi ? » Moi je pense que c'est la vocation même d'un scénario d'être trahi, c'est mon côté masochiste ! Un réalisateur qui ne ferait que mettre en images ce qui est écrit, c'est le désespoir.
Jusqu'à maintenant, je n'ai jamais eu de frustration dans le contenu, dans l'écriture. J'ai eu de la chance, je sais que ce n'est pas le cas de tous mes collègues. La frustration, elle est dans la non-reconnaissance du boulot effectué par le scénariste. Un réalisateur serait-il capable d'attendre trois mois ou six mois un scénariste, comme il peut attendre un comédien un an, voire deux ? Si on considère que c'est important, il faut rémunérer le scénariste à sa valeur, il faut accepter de l'attendre, il faut lui apporter la reconnaissance juste – ni plus ni moins – de son travail d'écriture.

Propos recueillis par Bénédicte Pagnot

Des scénarios écrits ou co-écrits par **Olivier Gorce :**

Longs-métrages :
Insoupçonnable de Gabriel Le Bomin (2010)
La Fabrique des sentiments de Jean-Marc Moutout (2008)
Alex de José Alcala (2004)

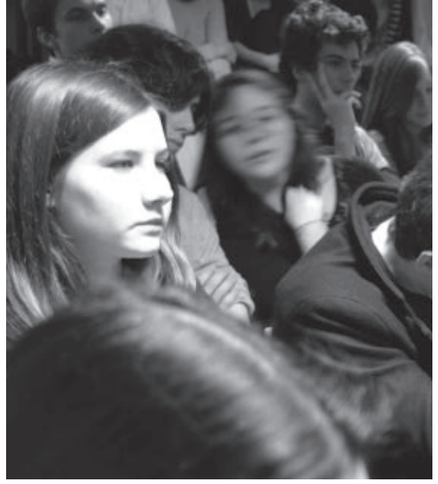
Téléfilms :
Poison d'avril de William Karel (2007)
Colomba de Laurent Jaoui (2005)

Série :
Sécurité intérieure de Patrick Grandperret (2006)

Il faut faire un film sur Jon Hendricks !

Audrey Lasbleiz, *réalisatrice*

Ses premiers pas **dans la réalisation, Audrey Lasbleiz les a faits avec un film institutionnel pour une ONG dans plusieurs pays d'Afrique. Ce tournage a agi comme un révélateur. Ensuite a commencé un long parcours pour la réalisation de son premier documentaire : Jon Hendricks, tell me the truth, le portrait d'un vieil Afro-Américain chanteur de jazz.**
À l'invitation de ses anciens professeurs, la jeune réalisatrice est venue montrer son film aux étudiants de la STS Métiers de l'audiovisuel du lycée Corneille de Rouen puis raconter son expérience et son entêtement.



en têtement

La rencontre d'Audrey Lasbleiz avec le personnage principal de son film est un beau hasard : « J'accompagnais à New York, en tant que cadreuse, une journaliste qui réalisait un magazine sur un trompettiste. Il n'y avait pas beaucoup de budget et mon amie journaliste a proposé qu'on habite dans l'appartement inoccupé d'un chanteur qu'elle connaissait. Et c'était Jon Hendricks. Je suis rentrée dans cet appartement et j'ai vu des photos de lui, des traces de sa vie… Et je me suis dit : qui est cette personne ? Sur les photos, j'avais l'impression de voir un personnage de comédie musicale. »

Audrey Lasbleiz a ensuite écouté la musique de cet Afro-Américain au sourire malicieux, aux costumes multicolores, et elle n'avait plus qu'une envie : le rencontrer. Pour cela, elle a dû attendre un voyage de Jon Hendricks à Paris. Une des premières choses que lui dit Jon Hendricks, c'est qu'il a participé au Débarquement en France en juin 44. Il lui raconte aussi qu'il a fui l'armée américaine à cause du racisme :
« La France ça a été une révélation pour Jon Hendricks, comme beaucoup d'Afro-Américains qui ont fait le Débarquement. En Normandie, les Américains qu'ils soient blancs ou noirs ont été accueillis à bras ouverts parce qu'ils étaient les libérateurs. » Jon Hendricks lui parle aussi de son grand-père qui était esclave. Pour Audrey, ça devient évident : il faut faire un film sur Jon Hendricks ! Et puisqu'il aime parler, raconter son histoire, partager, ce sera « le portrait d'un homme qui se raconte ».

Quand Audrey Lasbleiz s'embarque dans ce film, elle n'a que vingt-quatre ans : « C'était un film assez complexe à monter en terme de production mais je n'en avais aucune idée. Je ne me rendais pas du tout compte de l'ampleur du projet ! »

Les producteurs qu'elle contacte naïvement ne manquent pas de lui ouvrir les yeux. Son projet entraîne l'acquisition de droits musicaux, l'achat d'images d'archive, une ou des sessions de tournage aux États-Unis. Et puis, un film en anglais complique la diffusion. Enfin, il n'y a aucun créneau commercial pour le jazz ! Bref, tous les producteurs qu'Audrey rencontre lui répondent la même chose (quand ils lui répondent) : c'est trop ambitieux pour un premier film. Audrey confie aussi qu'un producteur avec qui elle était en contact a proposé à Cityzen TV un portait de Jon Hendricks qui serait réalisé par quelqu'un d'autre en lui piquant les textes de son dossier ! De sa voix douce, elle prévient les étudiants : « C'est un peu un panier de crabes. Il faut se défendre ! Ce n'est pas facile de trouver un producteur pour un premier film puisqu'on ne peut rien montrer de ce qu'on a fait avant ! Et l'autre difficulté, c'est qu'il faut rencontrer quelqu'un qui ait une forme d'éthique, de respect du travail de réalisateur. »

Une bourse Défi Jeune de cinq mille euros permet à Audrey Lasbleiz d'acheter une caméra, un pied, des micros… Elle filme Jon Hendricks au festival de Ramatuelle. Thomas Schmitt de Mosaïque Films semble intéressé par le projet d'Audrey mais il ne s'engage pas vraiment, refroidi par les réponses négatives des diffuseurs qu'il a contactés. Il conseille à Audrey de demander une aide à l'écriture en Bretagne (région d'où elle est originaire). Elle obtient l'aide. Mosaïque ne s'engage pas davantage. Audrey, malgré son découragement, part seule aux États-Unis pour tourner. À son retour, elle monte, seule également, pendant deux mois. Son montage de trente minutes convainc Thomas Schmitt qui décide de vraiment s'engager sur le film. Il obtient une aide à la production de Basse-Normandie, un engagement de TV Rennes 35 et de Cityzen TV. Avec ça, il peut acheter des archives, payer les droits musicaux, mettre en place une deuxième session de tournage pour Audrey et une preneuse de son, prendre en charge la post-production.

Heureusement le tournage a été beaucoup moins laborieux que la production du film. Audrey raconte que le plus difficile a été « se faire intégrer par la femme de Jon Hendricks ! Parce que beaucoup de musiciens noirs ont été exploités par les Blancs dans les années 30-40. Alors souvent les musiciens de jazz ont des femmes qui sont très protectrices avec leur mari. Il faut donc d'abord avoir l'aval de la femme pour pouvoir pénétrer l'intimité de la famille. Avec le temps, on y arrive ! »

Comme pour motiver les étudiants devant elle à travailler l'écriture, Audrey Lasbleiz souligne que le film fini ressemble énormément à ce qu'elle avait écrit, que le tournage a été facilité par le fait qu'elle savait ce qu'elle cherchait, et le montage aussi : « L'étape de l'écriture structure vraiment tout le processus du film même si évidemment au moment du tournage il faut rester ouvert à ce qui se passe. »

Le seul pari qu'Audrey n'a pas pu tenir, c'est l'absence de voix-off. La seule séquence qu'elle n'a pas pu tourner, parce que trop coûteuse, c'est Jon Hendricks en visite sur les plages du Débarquement. Mais Audrey tient à préciser : « Avoir commencé le film vraiment seule a fait que je ne me suis pas mis de barrière, et personne ne m'en a mis. Ça a été un espace de liberté totale. »

C'est grâce à son activité de cadreuse qu'Audrey gagnait sa vie pendant les cinq années qui ont été nécessaires à la réalisation du film mais elle insiste pour dire : « Ce projet au départ, c'était une rencontre, une passion ; alors même si je n'avais pas eu de producteur, ou de diffuseur, je serais allée au bout. » Et, à entendre la réaction de Jon Hendricks quand il a vu le film, elle a eu raison : « Il m'a dit : tu es une poète de l'image ! Le film l'a vraiment touché... Et ce qui l'a touché surtout c'est que le film soit fait par une jeune femme, en France. »

Bénédicte Pagnot

Avec son BTS Image, **Audrey Lasbleiz** est entrée à France 2 mais elle a senti que cadrer pour des magazines ou des plateaux multicaméras ne pourrait la satisfaire longtemps.
Elle a pensé bifurquer vers le compositing mais s'est dirigée dans la voie du documentaire. Depuis Jon Hendricks, tell me the truth elle réalise des films de commande pour les émissions religieuses de France 2 et prépare un nouveau film documentaire...

Le collectif, ça aide à dire « c'est possible »

(#1 ... *Source*)

La Famille Digitale & Les Yeux d'Izo

Face à la standardisation **des programmes télévisés et aux difficultés pour les jeunes auteurs de trouver leur place dans un système, certains choisissent les chemins de traverse et optent pour une démarche associative et collective. C'est le cas de La Famille Digitale et Les Yeux d'Izo. La rencontre de leurs désirs individuels donne lieu à une énergie collective forte et vivace.**

Le message annoncé sur la page d'accueil du site de La Famille Digitale est clair :
« Ce sont les écritures et les regards non contraints qui (nous) intéressent […] Le travail […] s'appuie sur le collectif et l'organisation en réseaux considérés comme source d'alternatives aux impasses des circuits traditionnels de diffusion et de distribution[1]. »
Lors de la création de la structure en 2005 par quelques personnes sortant du master de réalisation documentaire d'Angoulême, l'idée est simple : mutualiser des moyens, acheter du matériel pour pouvoir tourner de manière autonome. Un deuxième désir commun les anime : faire des films dans leur ville. Benoît Perraud, salarié de La Famille Digitale, raconte : « À Poitiers, il n'y avait pas de structure qui corresponde à nos envies. Il aurait fallu aller à Paris pour cela. » Peu à peu, l'association grandit ; le projet 100 JOURS, initié par Isabelle Taveneau, Odile Magniez et Zoé Liénard, va véritablement l'installer dans le paysage poitevin. L'idée : réaliser et diffuser un film de cinq minutes par jour jusqu'au deuxième tour de l'élection présidentielle 2007. Le thème est très large : le rapport des gens avec le politique, et l'expérience très ouverte. D'abord trois, puis, dix, puis vingt, ce sont finalement soixante réalisateurs qui participent à l'expérience.

Avec ce projet, tous ont le sentiment d'avoir vécu une aventure fondatrice. « On voulait être nombreux, parce que souvent la politique se focalise sur les individus. Pour nous ça avait du sens de dire que la politique c'est un truc collectif, à la fois dans la réalisation et dans la diffusion. On voulait que les films soient vus dans plein de cadres différents et par plein de gens : sur Internet, dans les MJC, dans les prisons, les lycées, les salles de cinéma. » Peu à peu, un public se fidélise. Dans les forums Internet comme dans les débats, les gens font des liens entre les films, leur regard change. Zoé se souvient que « chaque jour, un film de cinq minutes était vu, mais les formes étaient très hétérogènes. Il y avait aussi une dimension d'éducation à l'image, une approche du documentaire par la multiplicité des formes. Les films pouvaient se répondre, dans la continuité ou la rupture. On ne l'avait pas anticipé, mais les gens (qui pouvaient au départ être intéressés par le thème) ont vraiment découvert le documentaire, au-delà des préjugés qu'ils pouvaient avoir. »

Du côté de la fabrication, tous les quatre insistent sur l'incroyable émulation du collectif. S'ils ont ouvert la réalisation à une pratique amateur, l'exigence dans l'implication était forte. Il était demandé à chacun de voir les films des autres, de prendre part à la liste de discussions, au blog. Pour Zoé, « c'est assez rare d'avoir autant de retours d'autres réalisateurs et de manière immédiate. À chaque réception du film du jour, vingt personnes visionnaient tout de suite et en parlaient, en plus des retours du public. Comme on était jeunes, c'était vraiment intéressant, et je crois que c'est rare. Tout à coup, tu accèdes à quelque chose de généralement très intime qui est le processus de création du film, et tu te construis toi-même avec ces échanges. »

Si tous s'accordent à situer leur désir de film sur un plan intime, personnel, diffus et souvent très ancien, ils sont convaincus que l'expérience collective leur a permis d'accéder à une pratique. Comme le dit Odile : « C'est très dur. Quand tu es jeune tu veux faire des films, mais comment tu fais ? Le collectif, ça aide aussi à dire c'est possible ! » Benoît insiste aussi sur le côté apprenti, la liberté de l'essai, l'idée de ne pas dramatiser à outrance l'acte de faire un film. Odile reprend : « Pendant cent jours, tous les films étaient importants, mais en même temps la réalisation individuelle prenait une certaine légèreté. C'était réalisé très vite, avec beaucoup de sérieux bien sûr, mais en même temps le lendemain il y en avait un autre ! Donc la peur était un peu moins forte. »

[1] La Famille digitale a récemment lancé *LFD*, une « revue à parution aléatoire » consacrée aux cinémas documentaires de création indépendants sur DVD et internet. (http://www.lafamille-digitale.org)

Leur positionnement dans le paysage audiovisuel est clairement à la marge, « à côté » comme le clament en chœur les trois jeunes femmes. C'est un choix parce que leur désir de films ne correspond pas à celui qui existe dans les circuits traditionnels de production. Zoé explique que « le fait d'être à côté, c'est aussi ne pas faire de compromis dans notre façon de faire des films et le sens que cela a pour nous. C'est un positionnement engagé et politique. Nous ne voulons pas accepter les contraintes d'un diffuseur, même si nous savons que les conditions seraient meilleures. Nous nous sommes beaucoup posé cette question, c'est important. » Benoît s'interroge aussi sur « le risque de repli sur soi de notre démarche, l'efficacité politique de nos actions ou la possible transmission de notre travail. Les circuits traditionnels doivent-ils également être investis, pour ne pas s'isoler ? » C'est Isabelle qui conclut en lançant : « C'est la marge qui tient la page ! »

Céline Dréan

émulation

La Famille Digitale est un collectif d'auteurs de cinéma documentaire et une maison d'édition audiovisuelle multimédia, associative et indépendante.
Isabelle Taveneau, Odile Magniez et Zoé Liénard ont rejoint La Famille Digitale à la fin de leur cursus pour monter le projet **100 JOURS**. Fin 2007 elles montent **Les Yeux d'Izo**, une structure de création filmique et d'éducation à l'image.
Les deux structures travaillent toujours ensemble sur de nombreux projets.

(#1 ... *Source*)

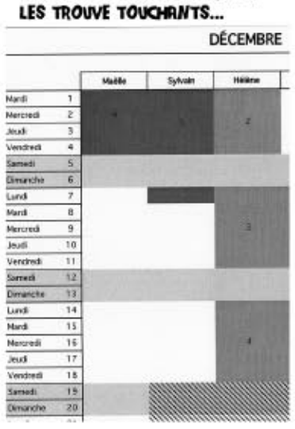
SOUVENIRS DE PAPIER

PAR JEAN-CLAUDE ROZEC, RÉALISATEUR.

PAS TROP DIFFICILE POUR MOI DE RETROUVER L'ORIGINE D'UN DÉSIR DE FILM. JE CONSERVE TOUT MINUTIEUSEMENT...

DU PREMIER GRIBOUILLIS À PEINE LISIBLE AU DESSIN DÉFINITIF.

JE GARDE MÊME LES PLANNINGS DE PRODUCTION, PARCE QUE JE LES TROUVE TOUCHANTS...



CE TRUC EST RESTÉ PENDANT LONGTEMPS MON PERSONNAGE PRINCIPAL: ARNAUD, UN GAMIN MYOPE COMME UNE TAUPE QUI NE SUPPORTE PAS SES LUNETTES. IL PRÉFÈRE NE PAS LES PORTER ET RESTER DANS LE FLOU. C'EST AINSI QUE, DANS LES SITUATIONS LES PLUS BANALES...

IL VOIT SURGIR DES CRÉATURES FABULEUSES.

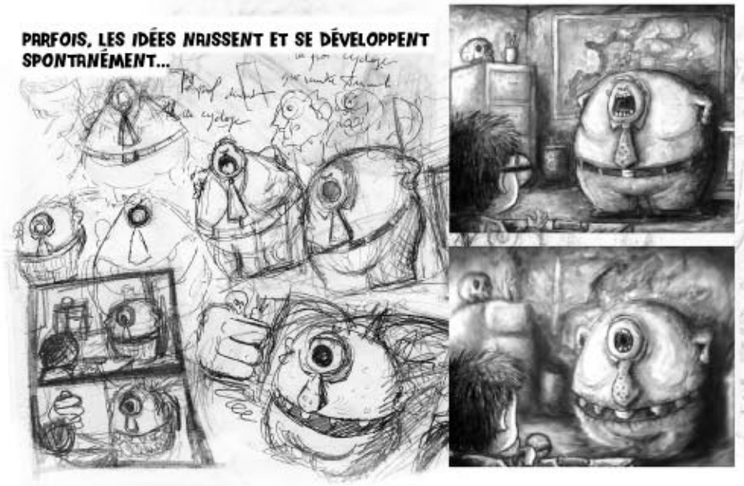
LE FILM SE CONSTRUIT AUTOUR DE CES APPARITIONS. À CHAQUE FOIS, IL FAUT TROUVER UNE IMAGE"DOUBLE".

PLUS FACILE À DIRE QU'À FAIRE...

MMM..
JE FUMERAIS BIEN UNE CLOPE...

COMBIEN D'HECTARES DE FORÊT AI-JE DÉTRUITS À FAIRE TOUS CES CROQUIS? HEUREUSEMENT, J'AI PAS TROP L'ÂME ECOLO...

PARFOIS, LES IDÉES NAISSENT ET SE DÉVELOPPENT SPONTANÉMENT...



C'EST ALORS L'EUPHORIE.

HÉ HÉ! C'T'UIS LE MEILLEUR!

MAIS LE PLUS SOUVENT, LE TRAVAIL EST FASTIDIEUX ET LES RÉSULTATS BIEN MAIGRES.

JE SUIS RESTÉ TROIS JOURS DEVANT UN PORTE MANTEAU, LE CRAYON À LA MAIN, ATTENDANT DÉSESPÉRÉMENT D'Y VOIR UN QUELCONQUE MONSTRE...

À PART LE SUPPLICE DU PRL, JE VOIS PAS PIRE TORTURE!

AU FUR ET À MESURE, LE RECIT S'ÉLABORE ET SE NOURRIT DES ALLERS-RETOURS ENTRE LES RECHERCHES GRAPHIQUES ET L'ÉCRITURE.

J'ADORE CET EXTRATERRESTRE! IL FAUT ABSOLUMENT QUE JE LE PLACE QUELQUE PART!

UNE GRANDE PARTIE DES SCÈNES DE "CUL DE BOUTEILLE" VIENT DE MES PROMENADES DANS LES RUES DE RENNES.

Circulation

#2

Sortir du rêve
Réinterpréter constamment
Une aventure humaine
La petite musique de l'autre
Jusqu'au bout
Qu'est-ce qu'on bandait !

Sortir du rêve

(#2 ... ***Circulation***)

Par Céline Dréan, ***réalisatrice***

fanta sme

Le temps de l'écriture d'un film est généralement long, surtout en France où la culture du dossier est dominante dans le processus de production. Pour certains réalisateurs de documentaires, c'est une épreuve, un obstacle à leur création, un passage obligé plus ou moins bien vécu. Pour d'autres, c'est une nécessité, un moment où les choses se construisent, où les images apparaissent et où le désir grandit. Je suis de ceux-là. Bien que parfois tentée de me passer de l'étape obligatoire du dossier, souvent laborieuse et épuisante, je sens que l'écriture fait partie du chemin de mon désir de film. J'aime cette phase qui est de l'ordre du rêve. Bien sûr, le documentaire trouve sa source dans une réalité, une rencontre avec un lieu, une personne, une part du monde, mais je sais que je peux encore « me mentir » pendant le temps de l'écriture. C'est sans doute ma façon d'affirmer sur papier ma propre existence dans ce morceau de monde que je choisis de regarder. Cela implique sans doute une relation de confiance très forte avec le producteur. Je crois que nous pouvons nous mentir ensemble, en toute sincérité ! Parce que le film écrit n'existera jamais, il est un rêve, une projection, un mouvement vers l'autre. Cela a à voir avec les fameuses notes d'intention, parfois si évidentes et d'autres fois alambiquées, tordues, ou tellement laborieuses. Tout le monde sait qu'un bon dossier peut faire un mauvais film, et vice-versa. Mais ce moment d'écriture, pour moi, ne consiste pas seulement à trouver les moyens de faire le film. C'est une genèse, un temps nécessaire à la suite, c'est le temps du fantasme.

Fantasme

Image mentale ou représentation imaginaire, produit d'une activité psychique intérieure, consciente ou subconsciente, distincte de la réalité et s'opposant à elle, et qui serait à l'œuvre dans la rêverie et dans la création littéraire ou artistique.

(*In Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, L.-M. Morfaux, Armand Colin)

Si l'on reconnaît ce statut fantasmatique à l'écriture, il faut bien sûr se préparer à l'épreuve de réalité nécessaire à la fabrication du film. C'est là que l'autre aventure commence. Je suis particulièrement sensible à ce moment où les choses basculent, où l'on va « livrer » son écriture à l'équipe que l'on a choisie.

Récit d'un matin de bascule

Ce jour-là, j'ai rendez-vous avec deux personnes. Je redoute et j'aime à la fois ces moments de rencontre. Cela fait un an que je travaille à l'écriture d'un documentaire. Pour constituer l'équipe (cadreur et ingénieur du son), j'ai voulu contacter deux personnes que je ne connaissais pas. D'abord et avant tout parce que j'ai vu leur travail et que je sens qu'il peut se mélanger avec mes envies d'images et de sons. Quelque chose me semble en phase avec le rêve que je fais de mon film. Je parie, même si je sais combien ce genre d'intuitions peut être fragile, sur le fait qu'on peut le faire ensemble. Et puis il y a sans doute une autre dimension, plus affective. J'ai un peu peur de ce film. Le sujet est lourd et je sens parfois qu'il pourrait me submerger. Je sais que mon inquiétude sera présente au tournage, et qu'il me faudra la surmonter pour avancer. C'est aussi pour cela que je souhaite travailler avec des inconnus. Ne pas chercher à me rassurer auprès de proches derrière lesquels je pourrais me cacher. Cela peut sembler un peu étrange, mais paradoxalement à ce stade du travail, cette idée me rassure.
Du coup, cette rencontre à trois n'est pas seulement une réunion de préparation, c'est aussi le moment d'une rencontre tout court. Le cadreur et l'ingénieure du son ne se connaissent pas non plus.

J'ai beau avoir passé près d'un an à écrire et à chercher, il n'est pas si simple de parler de ce projet. Il faut oser mettre ce désir sur la table, l'assumer, et puis trouver un langage commun. Tenter d'expliquer pourquoi telle séquence imaginée me semble importante, pourquoi elle rejoint telle ou telle chose dans mon esprit. Et aussi dire que je ne sais pas, que ça viendra peut-être, ou pas, que c'est juste une intuition… Tout cela est fragile, ce ne sont que des mots que l'on donne aux autres. Ils sont à double tranchant. Ils peuvent traduire mes idées, mes désirs, leur donner corps, mais aussi les amoindrir, les altérer.

Le cadreur et l'ingénieure du son se parlent de diverses choses. Elles sont souvent techniques et racontent aussi une façon de travailler et d'appréhender ce qu'est le documentaire. La qualité de cette relation conditionnera également la fluidité du tournage, et la sensation d'être ensemble dans la même énergie. Je suis toujours un peu étonnée de constater que ce qui tourne dans ma tête depuis si longtemps, que je me suis sans doute un peu trop approprié, peut intéresser des gens. Pour moi, le tournage et son principe de réalité commencent là.

Le désir circule. Les deux autres s'en emparent, l'interrogent, le bousculent parfois et l'enrichissent de leurs propositions. L'aventure démarre… Plus tard, au tournage, viendront d'autres difficultés dans cette circulation. Garder son cap, continuer à affirmer des choses mais ne pas se laisser piéger par son ego ; dans les moments de doute, accepter de s'appuyer sur les autres, mais ne pas se laisser envahir. Garder son tempo intérieur, en dépit des difficultés du réel et des inévitables arythmies d'une équipe. Mais tout ça, c'est pour après.

Ce matin-là, je suis loin de ces problématiques. Je vis simplement ce moment de travail et de partage. Et je crois désormais la chose possible : quoi qu'il arrive, le mouvement est lancé, et le désir est là, celui qui fait qu'on ira au charbon ensemble, jusqu'au bout, et que ce film existera.

Réinterpréter constamment

(#2 ... *Circulation*)

Simon Rouby, *graphiste* et Julien Lilti, *scénariste*

rencontre

Lorsqu'il s'agit **de travailler à deux, le désir individuel peut être bousculé. Fragilisé, enrichi, malmené, sublimé… Parfois il se tapit derrière des questions d'ego ou des incompréhensions. Mais quand il résiste aux aléas, il peut grandir avec celui de l'autre. Ensemble, Simon Rouby et Julien Lilti reviennent sur leur rencontre « presque magique » et sur ce désir qui se construit en circulant entre les vingt doigts de leurs mains.**

Comment vous êtes-vous rencontrés ?

Simon Rouby
Quand Julien et moi arrivions en fin de cursus, nos deux écoles ont organisé une rencontre pour créer des « mariages » entre leurs étudiants.

Ça a marché apparemment…

Julien Lilti
Oui, nous nous sommes rencontrés sur un terrain, une sensibilité commune, et une envie de raconter. Et puis autour d'un embryon d'histoire que j'apportais. Je n'ai pas rencontré quinze dessinateurs en me demandant avec qui j'avais envie de bosser. Je n'ai rencontré que Simon. Et très vite ça s'est imposé artistiquement et humainement. On ne se connaissait pas et ça a marché. D'ailleurs c'est peut-être parce qu'on ne se connaissait pas. C'est un peu miraculeux en fait.

Simon Rouby
Au début, Julien m'a montré le projet en me disant qu'il avait besoin de l'illustrer pour pouvoir demander une aide à l'écriture au CNC. Cette première étape, on l'a vécue à distance, j'étais à Londres. Et puis on a obtenu cette aide, et c'est ça qui a donné le départ en fait. Moi j'ai démissionné de mon boulot à Londres et nous nous sommes mis sérieusement à travailler à partir de là, en 2008.

Alors vous avez des rôles très définis : Julien à l'écriture et Simon à l'illustration ?

Julien Lilti
Ça a beaucoup évolué. Au départ moi je tenais le projet. Je suis arrivé avec une idée, un désir fort. Et il a fallu un temps pour que je m'en dépossède et pour que Simon se l'approprie. Donc pendant un an, nous sommes restés un peu dans cette dualité : moi j'étais le garant du projet, du scénario, de l'histoire et Simon était là pour illustrer. Au bout de cette démarche, on a vu que c'était une impasse même si tout n'était pas perdu de ce qu'on avait produit. Nous avions des retours qui nous encourageaient à faire le film et nous nous sommes aperçus qu'il ne se ferait que si nous changions notre manière de travailler. C'était aussi le moment où moi j'avais eu le temps « d'apprendre » Simon, j'avais confiance en lui et j'ai eu envie que ce soit notre film à tous les deux.

Simon Rouby
Du coup, j'ai installé un logiciel de traitement de texte sur mon ordinateur !

Julien Lilti
Et moi j'ai commencé à corriger ses dessins !

Simon Rouby
En fait, j'illustrais les textes à ma manière, en les modifiant. Après je revenais vers Julien avec des propositions de modifications…

Julien Lilti
Par exemple le personnage était accompagné d'un objet utilitaire qui, au fur et à mesure de sa quête, prenait une valeur symbolique et même magique. Au départ cet objet était une peau de chèvre qu'il gardait enroulée autour de sa taille. Cela posait un problème à Simon, graphiquement. Il a proposé un autre objet, un lance-pierre, qui est d'abord venu s'ajouter à l'autre. Mais il y avait redondance, donc on a abandonné le premier. Petit à petit, le lance-pierre s'est imposé, il a pris du sens. Et finalement cet objet a pris du pouvoir sur l'écriture aussi, il a influencé la narration. Et c'est allé vers quelque chose qui ne m'est pas du tout étranger, qui est même plus près de ce que j'allais chercher. C'est là que c'est magique.

Simon Rouby
C'est un peu comme une interprétation. Comme quelqu'un qui écrirait une chanson et qui l'apporterait à un chanteur. Quand le chanteur l'interprète, ça va vibrer d'une certaine manière et ça modifie les choses, ça circule.

Ça a été long de trouver ce fonctionnement ?

Julien Lilti
La particularité de notre rencontre dans l'écriture avec Simon, c'est que ça a été une rencontre tout court. C'est comme la colocation, parfois on dit qu'il vaut mieux cohabiter avec quelqu'un qu'on ne connaît pas plutôt qu'avec son meilleur ami. C'est un peu ce qui nous est arrivé, du coup on a mis autant de temps à savoir comment travailler ensemble sur ce projet qu'à savoir qui était l'autre. Et puis le fait qu'on vienne chacun avec un langage étranger à l'autre au départ, ça nous évite de trop nous phagocyter.

Simon Rouby
Le fait d'être deux est aussi intéressant quand une tierce personne vient nous aider, donner son avis sur le projet. Chacun a sa manière d'interagir avec cette personne et je pense qu'on en profite davantage. Ça change les choses par rapport à un dialogue où ça peut être plus compliqué, plus conflictuel.

Julien Lilti
Oui, parce qu'on réinterprète constamment ce que l'autre apporte avec son langage. Simon est coauteur du scénario et je suis coauteur des images à travers ce que je lui apporte aussi. Donc on se réinterprète constamment, ce qui fait que le projet est assez ouvert. Du coup, face à une tierce personne, on a toujours envie de savoir comment le projet va se réinterpréter à nouveau. Dans la même idée, on a intégré très tôt un musicien qui a apporté des idées qui sont entrées dans le scénario.

Simon Rouby
C'est aussi une culture en animation où on ne fait presque jamais les films tout seul. À partir du moment où on a fait de l'animation, la valeur d'un dessin n'est plus du tout la même parce qu'on en fait des dizaines alors… Lequel est bien ? On s'en moque ! C'est l'ensemble mis bout à bout qui compte. C'est le film qui prend le pas sur l'envie de faire un bon dessin.

Propos recueillis par Céline Dréan

© Simon Rouby

Après l'école de dessin Emile Cohl à Lyon, **Simon Rouby** a suivi aux Gobelins un cursus de formation au cinéma d'animation.

Julien Lilti a d'abord été journaliste reporter d'image pour la télévision pendant trois ans, puis a intégré le Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle à Paris.

Ils écrivent ensemble un long-métrage d'animation Le Chemin d'Adama, qui retrace le parcours d'un enfant sénégalais pendant la Première Guerre mondiale.

Une aventure humaine

(#2 ... *Circulation*)

Sonia Larue et son équipe

En mars 2010, **Sonia Larue a terminé son deuxième court-métrage de fiction L'Enfant Do produit par Paris-Brest Productions ; un film sur la pulsion de vie mais aussi le désir de mort. Avec ce film, Sonia Larue a retrouvé des comédiens et des techniciens déjà présents sur son premier court-métrage Rosalie s'en va. Sonia Larue revient sur les différentes phrases de fabrication de son film. À ses propos s'ajoutent des réflexions des membres de son équipe.**

L'Enfant Do raconte l'histoire de Claire, une jeune mère célibataire, qui vit avec désarroi son tête-à-tête avec son bébé.

L'origine du film

La forêt, siège des peurs primitives et enfantines, s'est imposée avant toute histoire.
Je ne savais qu'une seule chose : mon désir de traiter la maternité comme matière première d'un film, avec la conviction que les pulsions infanticides font partie de la maternité.
Cette conviction est née au cours d'échanges avec des amies, des années après que nos bébés ont grandi, quand nous avons réalisé, toutes étonnées, que nous étions devenues de vraies mères, puisque nous ne nous posions plus la question. Alors la parole s'est déliée, alors nous pouvions évoquer comme un souvenir peu reluisant mais tenu à distance, la difficulté des nuits en tête-à-tête avec les cris, ces corps à corps avec un morceau de soi devenu autre à part entière. Et la honte d'être si peu endurantes.

Le scénario

Très franchement, l'écriture de scénario est pour moi une épreuve, très laborieuse… L'histoire y a peu de place, j'écris principalement ce que j'ai envie de filmer, avec plutôt des envies de plans, d'ambiances sonores, de musiques, que des idées de scènes. Le scénario est une donnée de départ, un axiome posé, mais tout reste à construire, et l'important, c'est comment et avec qui.

> Envie de suivre une réalisatrice qui arrive à faire partager le désir de défendre un sujet fort… Peu à peu mais très vite l'écriture devient aussi forte que le sujet. Et au milieu de tout ça, de multiples discussions passionnantes et passionnées ont émaillé le trajet de ce film pas facile à financer. Il fallait la conviction profonde d'une auteure.
>
> **Olivier Bourbeillon, *producteur***

> Je me souviens d'une très forte émotion à la première lecture du scénario, et d'entendre le bourdon sourd décrit par Sonia. L'intimité du sujet, sa violence aussi, la trilogie femme-mère-fille, la maternité… Le scénario m'a touchée, personnellement, avant d'interpeller la technicienne…
>
> **Marine Blanken, *chef déco***

La préparation

J'ai parlé du projet pour la première fois à Olivier Bourbeillon, le producteur du film, en juillet 2007. Je lui ai donné une première version en octobre 2007. Et nous avons tourné en octobre 2009… Le tournage s'est décalé deux fois pour des raisons variées : Julie, qui interprète Claire, est tombée enceinte, j'ai donc décidé de l'attendre. Puis, après avoir trouvé les financements, nous avons attendu la bonne saison pour tourner le film. Pendant tout ce temps, je n'ai jamais lâché le film, ce qui fut sans doute une erreur. En deux ans, j'ai eu le temps cent fois de revenir sur les décors, de réécrire les dialogues, de faire et refaire le film dans ma tête. Et quand il s'est agi de le faire vraiment, l'enveloppe était là, mais la « substantifique moelle », je n'étais plus du tout sûre qu'elle soit encore à portée de main.

L'équipe

Chercher, film après film, les personnes humaines, comédiens et techniciens, avec lesquelles je parle le même langage…
Je vis plutôt très bien que les membres de l'équipe aient décidé de travailler sur L'Enfant Do plutôt pour moi que pour le scénario ! Et je me trompe peut-être, mais je pense justement que c'est mon « désir de film(s) » (qu'il faut ensemble financer, tourner, monter, mixer) plus que le scénario d'un film, qui crée le désir de l'autre, qu'il soit comédien ou technicien.

> Nous avons passé du temps en repérages, à trouver les lieux et les cadres qui traduiraient le mieux cette histoire. Nous nous sommes aussi posé beaucoup de questions : pourquoi ici, pourquoi tel mouvement, tel cadre, qu'est-ce-que cela veut dire, qu'est-ce-que cela raconte ? Tout ceci est possible lorsqu'un réalisateur vous fait « entrer dans sa tête » et s'ouvre à vous. Sonia a fait en sorte que son envie de raconter cette histoire, son désir de faire exister ce récit devienne aussi le mien.
>
> **Virginie Pichot, *chef opératrice***

> Le « spectacle » ne vaut pas grand chose pour moi s'il n'est pas précédé d'une réelle et belle aventure humaine.
>
> **Guy de Lacroix-Herpin, *photographe de plateau***

> Envie de repartir avec les mêmes, Sonia bien sûr, mais aussi Julie la comédienne, Virginie la chef-op, Cécile la monteuse… De continuer ensemble, de suivre ensemble le fil que tend Sonia.
> De la suivre elle, comme réalisatrice dans son parcours. Quelque chose comme « grandir ensemble en cinéma ».
>
> **Éric Thomas, *compositeur de la musique originale***

> Travailler avec Sonia fut intéressant et enrichissant ; c'est ce genre de rencontres qui me confirme l'envie de travailler dans ce milieu parfois injuste…
>
> **Karine Charasse, *directrice de production***

Le personnage de Claire

Il est aux antipodes des mères infanticides mythiques. Claire, c'est l'anti-Médée.
Une jeune femme discrète, normalement déséquilibrée, avec la petite fêlure propre à chacun, dans laquelle s'engouffre son « mal de mère », qui la fait tanguer. Mais Claire ne commet pas le geste. Il reste une tentation.

Le travail avec Julie Henry qui interprète Claire

Nous avons travaillé au long cours, avec quelques lectures et répétitions, mais surtout, nous avons beaucoup parlé. D'enfants, de maternité, de peur, de cauchemars, de contes. Nous avons partagé des lectures, des témoignages. Et cherché ensemble comment dessiner le personnage de Claire.
Cette recherche est passée aussi par les costumes et le travail avec Laure Mahéo, dont la collaboration a été précieuse. J'avais repéré, dans le placard de Julie, une vieille paire de bottes dont un talon était effondré. Nous sommes parties de là : une fille qui marche à côté de ses pompes. Je voulais une silhouette presque adolescente, mais intemporelle. Marquer, avec ses cheveux en vrac et ses sweat-shirts informes, son absence de soin pour elle. À contrario de la séquence du bar, où elle s'offre une échappée belle habillée en princesse moderne, et se retrouve au petit matin comme Cendrillon après le bal.

Le tournage

Avant le tournage, j'appréhendais énormément les scènes avec les bébés. Le genre de choses que l'on regrette d'avoir écrit ! Avec Thierry Salvert, qui m'assistait sur ce film, nous avions organisé un plan de travail qui colle au plus près des « états naturels » du bébé. Les parents de Thémis et Manoé ont été formidables, l'ensemble de l'équipe super concentrée sur « l'enjeu bébé ». Finalement, comme un petit miracle, c'est ce qui s'est le mieux passé sur le tournage.

Le choix de tourner en pellicule

Il est indéniable qu'il se passe quelque chose au moment du tournage d'une prise pour l'ensemble de l'équipe. La concentration est véritablement commune à un instant T, car chacun sait que la pellicule n'est pas sans fin. Il y a presque quelque chose de sacré, comme si en dehors du plateau, la Terre s'arrêtait de tourner et se tendait vers la caméra.

Il est difficile d'être mère,
d'être femme et mère…
La maternité est un point sensible
qui bouleverse et emporte tout…
Claire, personnage fantôme,
est un cadeau
pour une comédienne.

Julie Henry, *comédienne interprétant Claire*

Un court-métrage doit être
une nouvelle aventure,
une découverte : lieu de
tournage, technique, équipe…
ou travailler avec des bébés
sur un plateau !
J'aime assez aller vers des
terrains que je ne connais pas.

Thierry Salvert,
1er assistant réalisateur

C'est l'étape où tout ce qui était écrit prend vie, et on a le privilège d'assister et même d'intervenir pour aider du mieux qu'on peut cet accouchement. Je me trouve hyper chanceuse de pouvoir être près du réalisateur, de me questionner sur la mise en scène, d'analyser ce qui marche ou ne marche pas, etc. Comme j'adore mon rapport avec les autres membres de l'équipe, et le fait que j'aie des choses à faire avec presque tous.

Marilyne Brulé, *scripte*

La post-production

J'entends par post-production le passage du travail « virtuel » sur son support matérialisé. Et là, tout peut arriver… On passe des semaines, des mois à tergiverser sur un montage à l'image près, à peaufiner un mix, à décider d'un rendu de mix musique, à rêver d'un étalonnage plan par plan, mais toute la chaîne de post-production est quand même très artisanale. Du report optique à la création du DVD, en passant par les tirages des copies, rien ne se fait du premier coup. La normalité semble être le faux pas. Et comme les coûts sont importants, cette phase m'a semblé une longue lutte pour maintenir à flot l'exigence de départ, et ne rien lâcher.

Et maintenant que le film est fini

La première projection publique de L'Enfant Do m'a libérée d'un grand poids.
Je n'avais pas vraiment réalisé la lourdeur du sujet lorsque je me suis engagée dans ce projet. Pendant le tournage, je pense que Julie, à travers le personnage de Claire, m'a servi de filtre. Nous étions en fabrication, j'arrivais à maintenir une certaine distance avec le sujet. Mais au montage, il m'a rattrapée. Claire m'a polluée peu à peu, je me sentais comme colonisée par ses angoisses, et jusqu'à la première projection, je n'étais plus du tout sûre d'être parvenue à créer de l'empathie pour elle. À la sortie de la projection, qui comprenait d'autres films que L'Enfant Do, une vieille dame est allée voir Julie, et lui a demandé : « C'est vous, la mère du bébé ? » Julie a eu peur de recevoir un retour négatif, mais elle a répondu oui quand même. Alors la vieille dame lui a dit en souriant : « Eh bien j'ai voté pour vous ! »
Alors je me suis dit que j'avais peut-être réussi à transmettre quelque chose. Depuis, Claire m'a vraiment quittée, j'ai réussi à couper le cordon avec ce film.

Propos recueillis par Bénédicte Pagnot

Sonia et moi avons fait nos armes ensemble. L'Enfant Do est notre troisième collaboration. C'était l'occasion de voir de quelle manière notre relation de travail avait évolué après avoir travaillé chacune sur d'autres aventures.

Célia Lafitedupont, *monteuse image*

ensemble

La petite musique de l'autre

Pascal Le Pennec, *compositeur de musique*

Travailler **pour le cinéma est une pratique récente pour Pascal Le Pennec. Cela nécessite à la fois d'être à l'écoute d'un auteur, et d'être autant inspiré que pour ses compositions solitaires. Pour sa deuxième collaboration avec le réalisateur Éric Bu, il relève le défi d'écrire pour un orchestre dans une économie de court-métrage. Au cœur de ce travail, alors qu'il est dans « la mauvaise période, celle où l'on ne sait pas si on y arrivera », il prend le temps d'interroger, avec douceur et humilité, la place de son désir, toujours dans la rencontre avec celui des autres.**

résonance

Comment le réalisateur vous fait-il entrer dans son univers ?

Pour la trilogie, j'ai adopté, avec l'accord d'Éric Bu, la démarche suivante : je m'imprègne d'une première lecture du scénario, je le laisse de côté et je travaille sur les résonances, les atmosphères, ce qui me reste au fil des jours qui passent. Tout ça est alimenté par des discussions fréquentes avec Éric. Il m'a aussi fait entendre des musiques d'autres compositeurs. Là-dessus, je suis très vigilant : j'écoute une fois pour comprendre et puis plus du tout. Donc, finalement, nous avons davantage travaillé sur ces échanges et ces résonances que sur le scénario. J'aime que mon imaginaire soit confronté à celui de quelqu'un d'autre. Voir de quelle manière il puisse se fondre dans un autre et voir ce que cela crée. C'est drôle d'ailleurs parce que je fais parfois écouter un morceau à Éric en pensant à tel ou tel moment du film, et il me dit « non, pas pour ce passage mais sur une autre scène, ça m'intéresse ». Ça confirme l'idée que nos univers ne sont pas trop éloignés l'un de l'autre.

Comment ces deux univers se rencontrent et se « tricotent » ?

Il faut assez vite apprendre la modestie et je l'avais déjà vécu au théâtre. Quand le metteur en scène ou le réalisateur balaye une proposition d'un revers de la main en disant « ça ne va pas », il ne parle pas de votre musique, il parle de la rencontre possible ou non entre les deux.
Petit à petit on fait des progrès là-dessus ! Maintenant j'ai complètement intégré le fait qu'on ne fait pas une œuvre dans l'œuvre au cinéma… Enfin quoique… Même si on est au service de l'image, il me semble quand même important que l'on puisse entendre la musique sans l'image. Que ça ait quand même un intérêt musical, donc il faut aussi évoluer là-dedans. En tout cas il faut accepter que sa musique soit triturée.

Ça s'est passé sur Cache-Cache et sur Le Soleil des Ternes. On livre quelque chose et puis les ciseaux agissent, de manière plus ou moins respectueuse. En l'occurrence je n'ai pas eu le sentiment d'avoir été trahi. Mais en même temps si ça avait été plus radical, il aurait aussi fallu l'accepter ; c'est le droit du réalisateur.

Vous dites « au service de l'image », mais il y a quelques exemples de musiques créées avant le tournage.

Ah oui ? Pour que la musique nourrisse l'imaginaire du réalisateur ? Alors là, moi je suis prêt ! Je m'interroge beaucoup sur la place du compositeur au cinéma. Dans mes collaborations passées au théâtre, je faisais partie de l'équipe artistique. Au cinéma, le compositeur, dans les fiches de production, fait partie de l'équipe technique et ça m'intrigue beaucoup. Il faut quand même se mettre en résonance avec le désir du réalisateur. Et si on ne fait pas une œuvre dans l'œuvre, il faut malgré tout être inspiré ! Bien sûr, il faut ensuite accepter d'en être totalement dépossédé, que le réalisateur en fasse ce qu'il veut. Il n'y a pas de discussion là-dessus.

Est-ce que votre positionnement vis-à-vis du réalisateur peut être compliqué à trouver ?

J'avais déjà pu constater au théâtre que chaque collaboration est unique. Pour le long-métrage de Caumon, c'était assez court en post-production. C'est un homme érudit en matière d'accordéon contemporain. Ça m'a évidemment intéressé d'aller dans ce sens-là, c'est-à-dire d'utiliser un instrument de manière pas du tout conventionnelle et j'étais donc arrivé avec des thèmes. Mais c'était difficile parce que je crois qu'il avait besoin que j'aille chercher en lui le compositeur qu'il n'était pas. Il m'avait aussi fait entendre de la musique. Et je pense que c'était celle qu'il aurait aimé créer s'il avait été compositeur. Donc il fallait que je débusque en lui la musique qu'il avait en tête et que je la compose tout en restant moi-même. Ce n'est pas à moi de parler de la qualité de ce travail, mais j'ai le sentiment d'y être arrivé. Finalement, je le remercie parce qu'il m'a obligé à faire des choses que je n'aurais peut-être pas faites, donc c'était vraiment intéressant artistiquement, mais ça n'a pas toujours été un parcours facile. Je crois que je suis davantage parti de son désir à lui. Maintenant, ayant commencé au cinéma avec cette expérience assez compliquée, je sais que je peux accepter ce genre de contrainte, ce n'est pas facile, mais c'est intéressant.

Y a t-il des images qui ont déclenché chez vous ce désir de cinéma ?

Je pense que ce désir est plus ancien que ces expériences un peu tardives dans mon parcours. Il y a des rencontres entre la musique et l'image qui m'ont bouleversé. Je me souviens d'une scène qui m'a beaucoup marqué, c'est la fin de Cyrano de Bergerac de Rappeneau, la dernière scène avec Roxanne. Cyrano va se battre une dernière fois contre ses fantômes, déjà ça, c'est beau… Et la nuit tombe, toute la scène passe insensiblement du jour à la nuit. Il y a beaucoup de musique sur cette séquence, et puis Jean-Claude Petit, ou le réalisateur, ou les deux, ont eu une belle idée : au moment où Cyrano rend son dernier souffle, ils ont totalement supprimé la musique. La caméra se dirige vers la cime des arbres et il n'y a plus que le son du vent dans les feuilles. C'est plus beau que n'importe quelle musique à ce moment-là, c'est magistral, il y a un rythme entre musique et non-musique qui est très bien pensé. En documentaire comme en fiction, je crois qu'il faut accorder autant de place au silence qu'à la musique.

Propos recueillis par Bénédicte Pagnot et Céline Dréan

Musicien généraliste comme il se définit, **Pascal Le Pennec** a d'abord pratiqué l'accordéon de concert.

Après avoir longtemps travaillé pour des chanteurs de la scène française et pour le théâtre, il compose sa première musique de film en 2005 pour le film Cache-Cache d'Yves Caumon.

Il fait ensuite la connaissance du réalisateur Éric Bu et crée en 2008 la bande originale du Soleil des Ternes, premier opus d'une trilogie de courts-métrages.

Jusqu'au bout

Agnès Bruckert, *monteuse*

L'énergie **d'un tournage est souvent « centrifuge » ; le désir circule entre les membres de l'équipe, mais aussi entre ceux qui filment et ce qui est filmé. Au montage, ils ne sont plus que trois dans un espace clos pendant plusieurs semaines : le réalisateur, le monteur et la matière. La salle de montage est le lieu d'une mystérieuse alchimie du désir. Agnès Bruckert, monteuse de documentaires et de fictions depuis une vingtaine d'années, a travaillé sur de nombreux premiers longs-métrages. Elle revient sur cette expérience particulière.**

En quoi un premier long est-il particulier ?

Le tournage d'un premier long-métrage peut être une expérience assez violente pour le réalisateur. Il a vécu avec son projet souvent pendant des années et se retrouve tout à coup confronté à la lourdeur d'une équipe pressée par le temps. Même pour un film d'auteur fauché, un long-métrage reste une grosse machine. Adieu la bande de copains avec qui on a fait des courts-métrages !
Donc, parfois, les réalisateurs arrivent au montage marqués par de mauvais souvenirs du tournage. Du coup, ils n'aiment pas des rushes qui sont parfois très bien. Ils ont l'impression d'avoir perdu quelque chose du projet et me demandent implicitement de retrouver ce qu'ils avaient mis dans l'écriture. Ils me mettent un peu dans la position de la gardienne du temple.

À quel moment « entrez » vous dans le film ?

Durant le dérushage. C'est important que le réalisateur soit là, ça aide à rester concentré, mais surtout, c'est là que se disent librement les intentions de départ du projet, les déceptions, les regrets. C'est là aussi que l'on découvre des moments de cinéma qui dépassent le scénario écrit. Et j'aime bien que le réalisateur commente ses choix de mise en scène. Même si ça paraît abstrait. Un jour, en dérushant un travelling arrière, le réalisateur me dit « là, c'est la mauvaise conscience occidentale ». C'était très théorique mais ça m'a aidée au moment de le monter. Je ne sais pas comment ni pourquoi.

Le réalisateur doit-il toujours être là pour transmettre ses intentions, ou travaillez-vous seule ?

Une fois, j'ai monté toute seule le « premier jet », pendant un mois. J'avais fait un bout à bout assez peaufiné, avec un début de montage-son et quelques musiques. Quand il l'a vu, le réalisateur était content, rassuré. Mais trois jours plus tard, ça patinait. Il ne savait plus ce qu'il fallait bouger. Ce n'était pas une bonne idée. Je ne le referai pas.
Autre chose dont je me méfie : aujourd'hui, avec Final-cut, beaucoup de réalisateurs font un peu de montage.
Si c'est juste une sélection de rushes, ça va. Mais quand le réalisateur monte un bout à bout, c'est compliqué de repasser derrière.

La fiction s'appuie sur un scénario. La recherche de structure est moins complexe qu'en documentaire, non ?

Pas forcément. Si un comédien s'avère mauvais, ou si le récit patine, la structure peut se transformer. On va chercher des moyens d'ellipser, de rythmer. Parfois il faudra enlever une scène, ou plusieurs. Je me souviens d'un film qui racontait une histoire de famille avec quatre personnages au départ. À la fin du montage, il n'y en avait plus que trois. L'ellipse peut créer du sens ou de l'émotion, en enlevant une scène, elle peut parfois demeurer en creux, beaucoup plus fortement.

Vous aidez les réalisateurs à faire le deuil de certaines scènes ?

Je trouve que les deuils sont plus difficiles à faire en fiction qu'en documentaire. Souvent c'est irrationnel, pire que si on voulait couper un bras du réalisateur ! Sans doute parce que, dans ces premiers longs, il y a une partie autobiographique pas toujours consciente. Il y a des affects difficiles à cerner, qui me dépassent. Qui dépassent le cinéma. En documentaire, j'ai l'impression qu'on trouve plus facilement les mots pour le dire.

Votre désir du film peut-il s'opposer à celui du réalisateur ?

Sur des premiers longs, j'ai connu des moments où le réalisateur est auto-destructeur. Il y a trop de pression, c'est trop lourd à porter, il est tenté de dire « je m'en fous », « comprenne qui pourra », il est prêt à tout casser. Il ne veut plus que le film soit vu. Moi, je suis là pour maintenir le désir que le film soit vu. À ces moments là, mon désir va contre le désir auto-destructeur du réalisateur. Je peux avoir la trouille que le réalisateur fasse du mal à son film. Parfois, je n'en dors pas la nuit. À ce moment là, plus encore, je tiens très fort au film, j'y suis très attachée. On peut passer des semaines, très pénibles, à défaire des choses qui étaient bien. Avec la pellicule, c'était pire : on n'avait pas toujours la trace du premier montage, on n'était jamais sûr de le retrouver. Il m'arrivait de filmer les projections intermédiaires.

À quel moment « sortez » vous du film ?

Je vais jusqu'au bout. Je ne lâche plus le film jusqu'au mixage. J'y suis systématiquement, même en documentaire. C'est très important car c'est moi qui ai la mémoire précise du montage son. Le réalisateur a trop de choses à penser, et il est souvent un peu usé quand il arrive au mixage. Le monteur y arrive moins usé.

Passer d'un désir de film à un autre est-il facile ?

Non, pas toujours. Il arrive que je travaille sur un nouveau projet alors que le désir du précédent film est encore là. J'ai encore envie d'en parler, je fais des comparaisons dans ma tête entre les deux films, entre les deux réalisateurs. Ce n'est bon pour personne.

Comment faire ?

Je sors vraiment du film après la première projection en salle et la confrontation avec le public. C'est là que l'aventure se termine. Après je peux passer à autre chose.

Propos recueillis par Philippe Baron

at tachement

Des premiers longs-métrages montés par **Agnès Bruckert** :
De l'histoire ancienne d'Orso Miret (prix Jean Vigo 2000)
Une femme d'extérieur de Christophe Blanc
Zéro défaut de Pierre Schöller

Qu'est-ce qu'on bandait !

(#2 ... ***Circulation***)

Alain Tanner, *cinéaste*

Alain Tanner **a derrière lui 50 ans de cinéma et une vingtaine de films. Désormais, il ne tourne plus, par choix.**
Le cinéma d'Alain Tanner est comme lui : libre et jubilatoire. Question de personne. Question d'époque ? Nous l'avons rencontré chez lui, à Genève.

Dans le livre que vous avez écrit en 2007, Ciné-mélanges[1]*, le mot « désir » est très présent…*

S'il n'y a pas de désir, y a rien ! C'est un moteur de plein de secteurs de la vie humaine et je ne parle pas seulement du désir amoureux. Le cinéma, comme c'est un moyen d'expression difficile, s'il n'y a pas au départ un désir très fort, ça ne marche pas. Le désir, il peut être très différent ; pour moi, c'est des désirs de personnages. C'est la naissance d'un personnage dans ma tête, avec en plus, si c'est possible, l'acteur qui peut le faire.
Par exemple, je n'aurais jamais tourné une image de Dans la ville blanche si Bruno Ganz m'avait dit *non*. C'était impossible. Le désir passait complètement à travers son corps, son regard, sa façon de bouger, et ce désir était très fort. J'avais vu Bruno Ganz, à la télévision, dans L'équipier de la passion de Wolfang Peterson, quand j'étais à l'hôpital. J'étais très malade, je me demandais si j'arriverais encore à faire quelque chose, et je vois ce film dans lequel Ganz interprétait un joueur d'échecs et j'ai dit : « Lui, il me le faut ! » Je ne savais pas du tout ce que j'allais faire. Là, on est dans le pur désir. Je n'avais aucune idée du film, si ce n'est qu'un producteur, Paulo Banco, m'avait dit : « Viens faire un film à Lisbonne. » Puis j'ai eu l'idée du personnage de marin. Ensuite pendant les six mois de ma convalescence, je rêvassais à Bruno, à Lisbonne. À travers mon état maladif et en pensant à mes propres expériences, je me suis vraiment penché sur un problème de nature philosophique : la déstabilisation du temps et de l'espace. Que se passe-t-il si le temps et l'espace dans lesquels nous vivons sont complètement déstabilisés ? Et je me suis dit : « Voilà, j'ai le sujet du film ! » Si vous dites ça à un producteur aujourd'hui ! (rire)
Quand je suis parti à Lisbonne, je pesais quarante kilos. Je m'y suis installé, seul, quelque temps, dans une petite chambre d'hôtel. J'allais dans les tavernes, seul, très seul… Puis je suis allé voir Bruno Ganz qui jouait au théâtre à Paris et je lui ai dit : « Je veux faire un film avec vous. Je ne peux pas le faire sans vous. » Il m'a dit : « Pourquoi pas, mais c'est quoi ton film ? » J'ai répondu : « C'est l'histoire d'un marin qui débarque à Lisbonne, il déserte son bateau, il rencontre la fille du bar, il lui arrive une ou deux bricoles et il se perd, il se fond dans Lisbonne qu'il ne connaissait pas », et il m'a dit : « Je viens ! »
Il n'y avait pas une ligne de scénario. J'ai tourné le film au jour le jour dans l'ordre chronologique. Ce qui n'est pas de la tarte, je peux vous le dire ! (rire) Tous les matins, les types de votre équipe vous demandent : « Qu'est-ce qu'on fait aujourd'hui ? » Chaque nuit, je me demandais ce qu'on allait faire le lendemain à partir de ce qu'on avait fait la veille. C'était formidable comme travail ! Un peu casse-gueule parce qu'au fur et à mesure qu'on avançait, je me disais : « Tu es complètement cinglé de faire ce film comme ça, personne ne voudra jamais aller le voir. » Et il a très bien marché. Mais dans ces moments-là, avec ses doutes, ses problèmes, si on n'a pas le désir vraiment chevillé au corps, on lâche… On fait un film pour un film.

Ça rejoint une phrase de votre livre : « Il ne faut pas faire des films, il faut faire du cinéma » ?

Je ne suis pas le premier à le dire. En bouquinant comme ça, j'ai retrouvé que Godard avait répondu à quelqu'un lui disant que ses films n'étaient pas terribles, « les films, je m'en fous ! C'est pas les films qui m'intéressent, c'est de faire du cinéma. », et c'est très juste. C'est clair qu'une fois que vous avez votre histoire, vous faites un film. Mais pour moi ce n'est pas ça l'essentiel. L'essentiel, c'est de transformer cette histoire en cinéma. C'est pour ça que c'est difficile.
Pour les films que j'ai réalisés avec Myriam Mézières, Myriam me racontait ses histoires de passion amoureuse. À travers la violence de ses sentiments, la façon de pouvoir les exprimer, son talent : elle écrit formidablement bien, elle fait des strip-teases magnifiques, c'est elle qui vous met le désir sur la table ! Il est là, ça c'est évident. C'est le sien ; il est d'une telle vérité, sincérité, que vous ne pouvez pas ne pas le voir. Il y a un vrai et fort personnage de film. Mais ce n'était pas l'histoire de la passion amoureuse en elle-même qui m'intéressait, c'était d'aborder l'érotisme : comment représenter la sexualité au cinéma ? Ce qui est la chose la plus difficile à faire et que je n'avais jamais abordée. Myriam voulait. Elle disait : « Les scènes d'amour sous les draps, je n'en veux pas. » C'était casse-gueule et on faisait ça sans fric. Seul, je ne me serais jamais lancé avec un personnage habité par une passion amoureuse.

Pourtant, avant votre collaboration avec Myriam Mézières, vous aviez déjà filmé la passion amoureuse dans Le Milieu du monde *?*

Oui… Mais est-ce que c'est une vraie passion ? Oui, c'est vrai… J'avais oublié ce film. Où se situe la différence ? Il n'y a quand même pas de scènes de sexe aussi violentes au niveau visuel. Il n'y a même rien du tout. Il y a un peu de corps mais c'est tout. On les voit dans le plumard mais… Je ne l'aime pas beaucoup ce film. C'est un de ceux que j'aime le moins… Il faudrait que je le revoie. Ce film vient beaucoup d'Olimpia Carlisi que je connaissais bien. Il y a des acteurs comme ça qu'on rencontre et on se dit : « Ah, ce serait bien si on pouvait faire quelque chose ensemble. »
À l'époque, il y avait de gros débats en Suisse sur l'immigration italienne. Il y avait eu un fait divers pas loin d'ici : le maire d'un bled était tombé amoureux de la serveuse de café italienne et ça a fait exploser le village. Je me suis dit, il y a Olimpia et il y a ce petit fait divers. John Berger qui a écrit le scénario avec moi m'a dit : « Moi, je vois ça sous l'angle de la passion amoureuse et de son impossibilité quand quelqu'un est coupé en deux. » C'est-à-dire : pour que la passion amoureuse existe, il faut que les gens soient en un seul morceau et pas en deux morceaux. Et il a écrit une très jolie petite lettre, pas aux acteurs mais aux personnages, où il leur a expliqué pourquoi leur passion était vouée à l'échec : parce que lui était coupé en deux. Alors j'ai dit : « Bon, allons-y comme ça. »
Si je n'aime pas trop Le Milieu du monde, c'est parce que je le trouve un petit peu trop calculé, carré et un peu trop évident. Les choses arrivent parce qu'on le savait depuis longtemps avant. En plus les acteurs ne pouvaient pas se piffer !

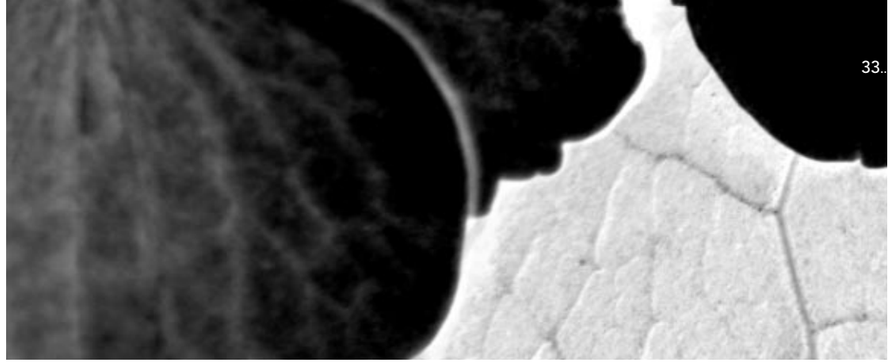
Ah bon ?!

Non, j'exagère. Ce n'est pas qu'ils ne pouvaient pas se piffer mais Léotard m'a dit après qu'Olimpia était l'anti-thèse de son idéal féminin au niveau physique. C'est emmerdant sur un plateau quand on sent que ni elle ni lui n'ont la moindre envie de se toucher.

Comment on fait quand on fait un film sur le désir et qu'on sent qu'il y a un problème de désir entre les comédiens ?

On fait semblant… Là, pour la circulation du désir, les fils étaient mal noués parce que moi, je le perds le désir à un moment donné, quand je vois qu'il n'y en a pas entre des personnages où il devrait y en avoir. Le désir, c'est un poing fermé dans la poche ; alors quand on sent que les doigts s'ouvrent, on est très emmerdé et on ne peut pas faire grand chose. On ne peut même rien faire parfois. Dans certains films, ça m'est arrivé. C'est très curieux parce qu'un film, c'est quelque chose qu'on ne maîtrise pas à 100 % – et c'est ça qui est intéressant. Un écrivain, il maîtrise sa page ; s'il voit que ce n'est pas bien, il la jette à la corbeille. Un peintre, il peut gratter ou je ne sais pas quoi. Nous ça roule ! On a un plan de travail, ça coûte cher, il y a du monde et on est devant une matière vivante ! Une matière vivante où il y a

[1] ***Ciné-mélanges*** est édité au Seuil dans la collection « Fiction & Cie »



libre

des choses qui peuvent se passer. Parfois c'est très bien aussi que les choses que vous ne vouliez pas arrivent, ça peut être formidable, parfois pas… Ça vient assez souvent des acteurs. Par exemple : un acteur est un peu différent de ce qu'on croyait, ou, on se rend compte tout d'un coup qu'il est faux ou que c'était un mauvais choix. Ça m'est arrivé une ou deux fois où je me suis dit : « Il est bien. Il est sympa. Il travaille. Il sait son texte. Il est prêt à répéter cent fois s'il faut. C'est un vrai travailleur du métier de comédien mais ce n'est pas le personnage. » Alors là, vous êtes battu.

Et comment on fait alors ?

On fait le film et on se dit qu'on verra bien… Ça m'est arrivé deux fois où je voulais un comédien qui n'était pas libre, et il fallait qu'on tourne. Il faut essayer de trouver le désir de l'autre, du nouveau comédien. Ou alors essayer de se dire à soi-même : « Je l'avais vu comme ça mais il peut très bien être comme-ci », mais ça ne marche pas bien non plus ça… Mais les gens n'y voient que du feu souvent. On est le seul à le savoir. Exemple avec Olimpia Carlisi et Léotard, vous n'y avez vu que du feu et moi je n'ai vu que ça pendant deux mois ! (rire)

Sur un tournage, il faut faire avec son propre désir et les désirs de tous les autres qui ne vont pas forcément dans le même sens…

Oui. Mais ça c'est essentiellement avec les comédiens. Avec les techniciens, je n'ai jamais eu le moindre problème. S'ils sentent que le metteur en scène sait ce qu'il veut et qu'on leur donne ce qu'ils veulent eux aussi, et qu'on est bons camarades à table le soir - ce qui a toujours été le cas - tout va bien. Il n'y a rien de pire qu'un type qui fait un premier film et qui hésite tout le temps, ou qui refait parce qu'il n'est pas sûr. C'est là que les journées font quatorze heures au lieu d'en faire huit. Moi, je tourne très peu et je fais des journées courtes parce que je n'aime pas les trop longues journées. Après huit heures, j'en ai marre de faire du cinéma ! (rire)

Aujourd'hui, vous ne tournez plus ?

Quand j'ai décidé d'arrêter le cinéma, j'avais soixante-quatorze ans. Le tournage d'un film, c'est physiquement lourd. On est stressé. On dort mal la nuit parce qu'on n'est pas sûr d'un plan qu'on a fait la veille, et puis le décor on ne l'a déjà plus. Et on carapate du matin au soir, on court de gauche à droite, donc physiquement c'est assez dur. Alors, il y a le corps qui s'use, d'une part, et d'autre part, le cinéma est pris dans un système qu'on le veuille ou non, qui est devenu tellement merdeux… Tellement merdeux qu'il faut redoubler ses énergies avant le tournage pour trouver de l'argent et les redoubler après, et même peut-être que ça ne sert à rien du tout. Je vois des gens ici qui passent cinq ans de leur vie pour faire un film qui va passer deux semaines dans une salle de quatre-vingts places. Ils font quatre cent soixante-deux entrées et le film est mort, et c'est cinq ans de travail ! J'ai passé quatre-vingts ans et je n'ai pas envie de me retrouver à quatre-vingt-cinq ans à sortir un film que personne ne veut voir. (rire)
Et tout le milieu m'est devenu indifférent. Tout ce que les gens ont à me dire sur le cinéma, même des gens que j'aime beaucoup et qui ont fait des films, ça ne m'intéresse plus du tout… Je les vois malheureux, angoissés… Donc, toutes ces petites choses ont fait que je n'ai plus le désir. Mais c'est sans malheur, sans amertume. C'est parti comme ça, doucement. Je vois encore des films ! Mais je suis devenu complètement étranger à la fabrication des films.

Ce n'est pas très encourageant pour ceux qui ont envie de faire des films…

C'est terrible parce qu'il y a de vrais désirs, de vrais talents mais ils galèrent ! Ils vivent une vie de vraie galère ! C'est terrible. Et je ne sais pas ce qu'on peut faire… Je ne sais pas… Mais je dis toujours aux gens : « Ne vous découragez pas, allez-y mais sachez où vous mettez les pieds ! Ça ne sert à rien de rêver. » On ne peut pas rêver sa vie.

Pour vous, le désir a toujours été associé au plaisir au cinéma ?

Complètement ! S'il n'y a pas une notion très forte que fabriquer cet objet passe par le plaisir, quels que soient les problèmes en cours de route, il ne faut pas le faire. La notion de plaisir, elle est vraiment importante. Et quand ça marche, c'est un vrai bonheur. Mais c'est une question d'époque aussi. Dans les années 60 et 70, qu'est-ce qu'on bandait ! Autour de la politique et du cinéma, qui étaient liés complètement ; ça nous excitait au plus haut point ce mélange. Ça bouillonnait. Aujourd'hui, ça ne bouillonne pas… On me dit : « Il ne faut pas être nostalgique », mais je dis : « Oui, je suis nostal-gique. J'ai une nostalgie parce que c'était mille fois mieux qu'aujourd'hui ! C'est tout, point final. » (rire)

Propos recueillis par Bénédicte Pagnot

Quelques films d'**Alain Tanner** :
Charles mort ou vif (1969)
La Salamandre (1971)
Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (1976)
Dans la ville blanche (1982)
La Femme de Rose Hill (1989)
Fourbi (1995)
Paul s'en va (2003)

Incarnation

#3

Embarqués
Être désiré
En quête d'authenticité
Le choix des corps
Vas-y, lâche-toi !

Embarqués

(#3 ... *Incarnation*)

Hadda Guerchouche, Patrick Bonhomme, Anne-Laure Robert, Alain Crézé. *Personnages de documentaires*

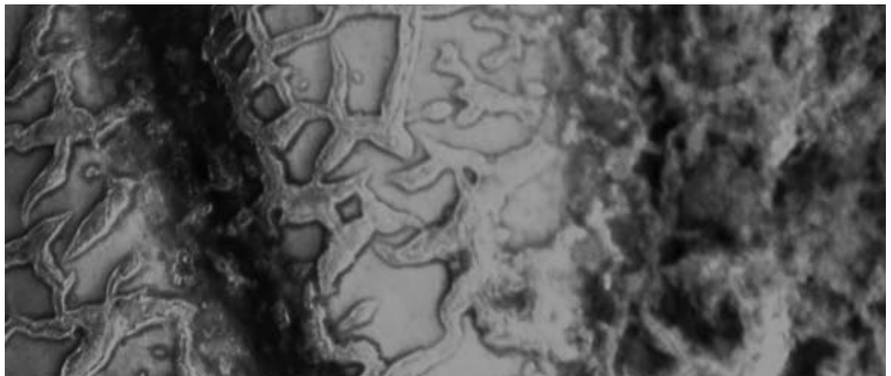
Ils sont les « sujets », **les « héros », les « personnages » des films documentaires. Pourquoi acceptent-ils de vivre pendant quelques jours, quelques mois, parfois plusieurs années sous le regard d'une caméra ? Comment adhèrent-ils au projet ? Comment se laissent-ils séduire ? Quel désir ont-ils du film ?**
Retour sur trois documentaires au long cours, racontés par leurs protagonistes, quelques années après cette expérience.

Hadda Guerchouche, médaillée paralympique de natation, fut « l'héroïne » de Planète Zanzan[1], un documentaire sur sa vie en fauteuil roulant dont le tournage s'égrena entre 2000 et 2001.

[1] Réalisation : **Brigitte Chevet**
Production : Aligal Production, France 3, 2001.

J'ai rencontré Brigitte Chevet, la réalisatrice, en 1997. Elle faisait un sujet de cinq minutes pour la télé sur les médaillées olympiques. On a sympathisé, on est devenues copines. Elle m'a proposé de faire un film plus long. J'ai refusé pendant plusieurs années. Je ne voulais pas qu'on entre dans mon intimité. Au bout de trois ans, j'ai changé d'avis. Je venais de quitter la compétition de haut niveau. Peut-être que je cherchais dans sa caméra un effet compensateur. J'avais surtout envie de porter un autre discours sur le handicap. L'éternelle rengaine victimiste m'insupportait. Je pensais que j'étais bien placée pour ça. En même temps, j'étais partagée : il y avait un côté qui voulait être vu, un autre non. Il était hors de question que l'on voie mes faiblesses. La compétition de haut niveau programme à les cacher, c'est un mécanisme de défense. Mais la caméra est impitoyablement intrusive, elle s'immisce à l'intérieur. Parfois, c'est douloureux. Certains tournages, je les ai faits au mental. Je me disais, « tiens bon, c'est important ». Je rentrais chez moi en pleurant, j'étais agacée par leur regard. Ils m'avaient démasquée, ils avaient démasqué ma fragilité. Mais quand tu t'es engagée, tu ne peux plus reculer. Et je ne regrette pas.

Cette expérience a changé ma vie. Le jour de la projection du documentaire, c'était agréable, j'étais contente d'être applaudie. Puis, j'ai regardé le film de nombreuses fois. J'ai réalisé que je parlais tout le temps, que je faisais des grimaces, que j'étais peu féminine, que j'étais tout le temps en train de rire pour cacher mon handicap et ma solitude. Je n'aimais pas cette nana-là. Ça m'a permis de faire un travail sur moi. La télé peut être comme une thérapie brève. Neuf ans après, le film continue d'être diffusé. Les gens me reconnaissent. C'est sympathique, mais c'est aussi le signe qu'ils n'ont pas fait d'autres films sur les zanzans. Dommage, non ?



[2] Réalisation : **Philippe Baron**
Production : Point du jour, Candela production, France 5, France 3 Ouest, 1998.

En 1997, **Patrick Bonhomme** et **Anne-Laure Robert** avaient une vingtaine d'années et étaient en quête de leur premier emploi. Ils entamaient leur vie commune en enchaînant les petits boulots, les stages et les emplois aidés.
Ils sont les protagonistes de À monsieur le chef du personnel[2], documentaire consacré à la difficile entrée dans le monde du travail. Le tournage avait duré dix-huit mois.
Aujourd'hui, ils sont mariés avec deux enfants. Patrick est devenu assistant social, Anne-Laure est secrétaire dans la même entreprise depuis dix ans. Ils débattent de cette expérience. Souvenirs contrastés.

Patrick
Je me souviens très bien du jour où j'ai accepté le principe du tournage. J'ai eu l'impression de réussir un casting. J'ai pris ça comme un jeu.
Je ne me rendais pas compte de l'ampleur du truc. Je le voyais comme un atout dans mes démarches de recherche d'emploi.

Anne-Laure
Moi au contraire, je le percevais comme un frein. Je me suis retrouvée embarquée malgré moi. Tu avais accepté, je m'étais sentie obligée de suivre.

Patrick
Je me disais « venir avec une équipe télé va me faire sortir du lot ». Avec du recul, je pense aussi que j'ai un côté narcissique, j'aime bien me voir.

Anne-Laure
Moi, à l'inverse, je n'aimais pas me voir, je ne m'assumais pas.

Patrick
Je me suis parfois servi de la caméra. Quand j'ai passé l'oral de mon diplôme, je sentais que le jury n'était pas à l'aise du fait d'être filmé. Moi j'étais habitué, ça rééquilibrait le rapport de force. Je n'étais plus seulement le petit gars qui passe son entretien, j'étais aussi le gars pour qui il y a une équipe de tournage. Ça m'a donné de l'assurance.

Anne-Laure
Un jour, j'en ai voulu à ce tournage. J'ai pensé que c'était le fait d'être filmée qui m'a fait rater le poste. Avec le recul, je ne sais pas si ça m'a désavantagée ou pas, mais c'est ce que je me suis dit.

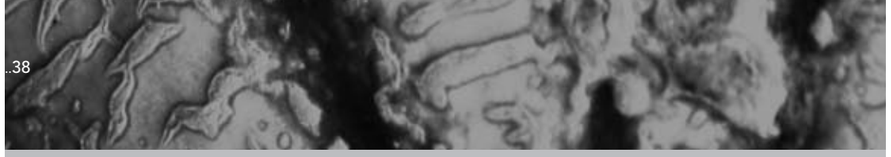
Patrick
Il y a des moments où on s'oblige soi-même à faire des choses quand il y a une caméra. Mais dans l'ensemble, je trouve qu'on était assez nature. C'est notre vie d'alors qui est filmée. Il y a plein de choses qui passent sans qu'on en ait conscience. Nos défauts sont mis en exergue aussi.

Anne-Laure
C'est notre spontanéité qui est gênante. En le revoyant, je me dis que j'aurais pu réfléchir avant de parler. Après quelques mois, je voulais arrêter. Toi non, alors j'ai continué pour toi.

Patrick
J'aurais bien continué plus longtemps ! J'ai trouvé l'expérience enrichissante humainement. J'ai aimé découvrir l'envers du décor de la télé. Et je serais partant pour une suite, un « Dix ans après » !

Anne-Laure
Pour moi, c'est hors de question. Et je ne suis pas prête à le montrer à nos enfants.

Patrick
Moi j'hésiterais à le montrer dans mon boulot. Mais j'aimerais bien le mettre sur dvd, pour le revoir, comme un film de famille.



Alain Crézé est éleveur dans les Côtes d'Armor et le personnage principal de Le Lait sur le feu[1].
Les réalisateurs de ce documentaire l'ont suivi pendant plusieurs années, entre 2004 et 2007, de la perte injuste de son troupeau durant l'épidémie de vaches folles jusque dans ses diverses tentatives pour changer de métier.
Le film n'a jamais été diffusé à la télévision.

[1] Réalisation :
Raphaël Girardot
et Vincent Gaullier
Production :
Iskra,
France 3 Ouest, 2007.

Mon troupeau a été assassiné pour rien. Ma famille a failli être détruite par ça. C'était important de pouvoir le raconter. C'est libérateur de pouvoir dire les choses. Faire un film était pour moi un exutoire et une façon de poser un acte. De la même façon que j'ai porté plainte pour empoisonnement. Ce sont des actes. Je me sens apaisé d'avoir parlé, d'avoir dénoncé le système actuel.
Il y a des documentaires comme Paul dans sa vie qui sont gentiment nostalgiques mais qui évitent d'aborder les problèmes économiques d'aujourd'hui et leurs conséquences. Pourquoi y a t-il autant de paysans qui se suicident ? C'est important d'en parler.
Pendant le tournage, c'est moi qui appelais les réalisateurs quand il se passait quelque chose : « Je vais faire ça ou ci, cela vous intéresse ? »
J'étais engagé moralement avec Vincent et Raphaël, qui avaient commencé à filmer sur leurs deniers. Ils avaient toujours été très corrects, contrairement à d'autres, des journalistes qui n'étaient intéressés que par le côté spectaculaire. Quand ils annonçaient qu'ils allaient venir tourner, ça mettait un coup de pression dans la maison, un coup d'adrénaline. « Ils vont encore être là, on ne va pas pouvoir faire ce qu'on veut », disait ma femme. Le tournage crée des tensions. J'ai failli arrêter deux fois. Quand j'en avais marre d'entendre mon entourage me dire : « Tu cherches les emmerdements, tu devrais faire comme tout le monde, prendre le fric et te taire. » Dans le milieu des agriculteurs, on nous inculque de nous méfier des médias. Vincent m'a convaincu de continuer en me disant : « Le silence rend complice. » J'ai aussi voulu dire stop quand j'en avais marre de ne jamais rien voir : plusieurs années de tournage et rien de concret.
Mes voisins pensaient que j'allais m'en mettre plein les poches. De loin, on a l'impression que l'audiovisuel est un monde plein de fric. J'ai découvert que les intermittents du spectacle ne comptent pas leur temps, que beaucoup rament, que les petites boîtes de production sont aussi fragiles que les petites exploitations. Moi qui suis curieux, ça m'a intéressé de découvrir ce milieu.
J'ai accompagné le film plusieurs fois dans des festivals. Il y a eu des courriers intéressants, de bons débats, sauf dans les Côtes d'Armor où la Chambre d'agriculture a tout fait pour que le film ne passe pas. Je sais que le représentant de la FNSEA est très opposé au film. Ont-ils fait pression pour que le film ne soit pas diffusé ? C'est ma conviction même si je n'en ai pas la preuve. En tout cas, c'est très frustrant que le film ne soit jamais passé à la télévision.

Propos recueillis par Philippe Baron

Être désiré

(#3 ... *Incarnation*)

Deux comédiens **interprètent librement cette formule :**
« être désiré », selon leur envie, leur inspiration et leur parcours.

brûler

© *Nord paradis*, Christophe Lamotte - Cauri films

© Oublier Cheyenne, Valérie Minetto - Bandonéon films

Par Aurélia Petit

N'ayons pas peur d'utiliser ce mot magique : Désir.
J'ai heureusement expérimenté à plusieurs reprises le travail sous l'emprise du désir et le résultat s'en ressent. C'est inexplicable, mais c'est lisible. La caméra, ou le plateau sait très bien reconnaître cette teinte… Mais c'est rare…
Le choix du réalisateur ou metteur en scène est la première part de cet échange. Son désir de nous faire travailler suscite déjà le nôtre.
S'ensuit une préparation en solitaire, puis une union sur un plateau de théâtre ou de cinéma.
Quand nous sommes sous l'influence de ce désir de travail commun, nous ressentons une sensation du temps présent, comme l'amour ou la maladie, cette interactivité entre deux êtres, une qui interprète, l'autre qui regarde. Où finalement plus personne ne dirige… Ce liant, cette connexion nous fait croire que nous ne sommes plus qu'un.
Un seul et même être à quelques centimètres du sol, auréolé de lumière…
Rien ne sert plus de tergiverser, l'essentiel est là. Tout devient une évidence. Non pas que nous devenions le maître et la marionnette, mais l'échange est là… La respiration… Le rythme est commun. Tout ça est une histoire de rythme, de musique.
Dans ces expériences fusionnelles, nous pouvons laisser quelques plumes, nous perdant dans les voies du désir, le désir devant rester un outil de travail.
Le laisser sur ce lieu de travail et ne pas l'amener à la maison. Ne pas confondre.
Ne pas se brûler.
De ces expériences, je garde un souvenir impérissable. Ce n'est pas tant l'œuvre qui reste, mais cette force lors du processus de création… Cette union.
Quel plaisir.
Il est aussi possible de travailler autrement, heureusement d'ailleurs, mais nous ne parlons plus de la même histoire…

En ce moment, je travaille sur un projet, mon projet, qui consiste un peu à renverser la machine et ses vapeurs ! Le principe du film que je mets en place est de m'imposer et de susciter le désir de plus de trente réalisateurs en leur demandant de me diriger dans une séquence de leur imagination.
Ce projet se nomme « cadavre exquis ». C'est un film qui se passe de main en main, les réalisateurs ne voyant que la dernière image de la séquence précédente.
Par ce principe de cadavre exquis filmé, chaque réalisateur pourra toucher au plus près l'acte de création lui-même.
Une forme d'inspiration débridée, libre, sans contrainte de développement.
Une expression collective, donnée par son prédécesseur et offerte à son prochain. Un film en développement permanent.
Un projet où l'inspiration devient le cœur du film.
Un seul élément est imposé : moi !
Ils devront faire avec.
Avec l'idée qu'ils se font de moi, leurs envies, leurs rêves. Je me livre à eux sans filet.
Dans quelle histoire, quelle séquence vont-ils oser m'amener ? Je vais les laisser me déployer dans leur univers propre.
Quoi qu'ils veuillent me faire jouer, je le ferai. Ce qui provoque pour beaucoup quelques angoisses.
J'aime l'idée de les amener vers mon projet, pour changer.
Je ne veux plus attendre de personne, je veux travailler avec des gens qui en ont le désir.
Être désirée par des gens que je désire.

© Le Fond du trou, Arnaud Ladagnous - JPL Films / LdA Productions

© EL / ATB-CRTB

Par Thierry Barbet

Désirer être

Au plus près de soi-même, dans la construction, l'épanouissement de sa propre singularité, de son identité. Une plongée dans l'opaque de soi pour faire émerger ce qui se tient tapi au fond.

Être désiré

Ouverture sur l'extérieur. Gagner la reconnaissance de ses pairs. Trouver la posture qui peut éveiller le désir de l'autre pour cette part de nous-mêmes qui se tient là, debout, disponible.
Un mouvement de balancier s'opère entre l'ombre, la lumière.
La pratique du métier d'acteur/comédien (je ne cerne toujours pas bien la différence) s'exerce par petites touches successives, par accumulation de strates, au gré des différentes productions sur lesquelles il est « invité » à travailler ; jamais dans la continuité du poète ou du peintre qui, eux, bâtissent leurs œuvres sur la durée.
Lors de la première rencontre avec le metteur en scène et plus tard si nous sommes élus, au fil des étapes de la collaboration au projet, il faut aller très vite pour « en être ». Même lorsqu'il s'agit d'une seule journée de tournage (et à plus forte raison), il faut faire vite pour trouver sa place et être, là.

Offrir cette part de nous-mêmes parfois inconnue, invisible à nos yeux mais directement perçue par l'autre (réalisateur/metteur en scène) qui sait voir et adapter le comédien au rôle pour lequel il le pressent.
Souvent la question se pose : pourquoi ce comédien et pas moi ? (Je ne parle pas des distributions parisiennes, des têtes d'affiche, des produits d'appel… Je parle des collègues, ici, en région avec lesquels nous partageons les petits rôles).
Outre la question de l'état de disponibilité, de souplesse le jour du casting, reste avant tout le choix du metteur en scène/réalisateur qui recherche un type particulier, une saveur, une couleur pour endosser le personnage, le rôle.
Sur la carte des possibles, il existe quelque part une place pour soi, plus ou moins vaste et qu'il faut trouver, nourrir et entretenir.
À chaque metteur en scène/réalisateur sa pratique, son expérience, son désir, son projet.
Pour le comédien, il y a toujours une posture d'adaptation qui varie en fonction des rencontres. Une position de subordination s'impose pour saisir le cadre général, la place qu'il conviendra d'occuper…
C'est à l'intérieur de cet espace défini que la part de création du comédien pourra naître et s'épanouir.
Lâcher prise sans se perdre.
Flairer le danger mais accepter le risque.
Deux pas en avant, un pas en arrière.
Être sur la route, ne pas rester au bord.
À la fin du contrat, rester sur la bretelle d'accès, toujours prêt à s'engouffrer dans la circulation des êtres, des projets, des aventures.
On peut aussi parler de frustrations, de castings ratés, de rôles qu'on aurait voulu tenir et qui nous ont échappés.
Miroir aux alouettes du ou des cercles supérieurs, des cercles dont parfois on nous invite à partager les effluves. Mais de quoi s'agit-il en fait ? De qui ?
D'une surface brillante qui fait son effet ou d'une réelle prégnance au travail, au labeur bien fait, à l'exigence artistique et humaine ?
Il y a des modèles. À chacun les siens.
Pour bien travailler, il faut trouver son chez soi en soi, s'écouter, ne pas se laisser gagner par la peur, la séduction, la pression exercée par les enjeux du regard de l'autre, des autres.
Pour bien travailler, il faut être en état de jouer, comme un môme dans la cour de l'école : jouer à vivre en vrai.
C'est rare mais c'est ça.
Le lâcher prise est de cet ordre-là, un peu comme une ivresse qui désinhibe. C'est à nu, c'est à vif.
Qu'il s'agisse d'une lecture publique, d'une voix-off, d'un plan séquence ou d'une scène au théâtre, c'est la même chose.
À chacun de se débrouiller avec son rêve, son désir, son choix. À chacun de trouver ses propres moyens. La recette est forcément individuelle, singulière.
Tout faire pour arrêter de se tordre les boyaux, de dégueuler, de « faire la gueule » et d'être frustré.
Le public/spectateur nous a élus pour jouer à sa place, pour vibrer à travers nous, pour être déplacé, dérangé, secoué. Nous avons cette chance, mais l'épée de Damoclès pend au-dessus de nos têtes. Elle nous rappelle le formidable provisoire de nos vies de personnages, de rôles.
Demain, il faudra bien se noyer dans la foule des anonymes.
Les stars portent des lunettes de soleil en hiver. Les petits n'en portent pas, même en été. D'autres les portent au-dessus de la tête quelle que soit la saison.
Force est de constater que le monde de l'audio-visuel, du cinéma est plus « énervé » que celui du spectacle vivant. Faut-il y voir une pression mercantile qui nous écarte de notre place d'être humain, ici et maintenant, en nous dictant ses lois ?
Souvent, sur un tournage, la « foultitude » d'assistants qui gravitent autour du réalisateur reflète bien le système. Chacun à son poste avec son rôle, son pouvoir qu'il défend bec et ongles. Il faut passer par les Fourches Caudines pour atteindre le maître ou la maîtresse.
Et pourtant, et toujours, lorsque la rencontre a lieu, tout devient plus simple, direct, efficace.
Chacun à son poste nous œuvrons vers un semblable dessein : ravir le cœur du spectateur, l'édifier.
Si nous pouvons en vivre, quoi de plus formidable ?

ravir

En quête d'authenticité

(#3 ... *Incarnation*)

Darielle Tillon, Mickael Rebouilleau et Mélaine Lebreton

Une réalisatrice et ses deux interprètes

intuition

Pour son premier **long-métrage Une nouvelle ère glaciaire, Darielle Tillon fait surgir le fantastique dans un cinéma naturaliste revendiqué et utilise l'ellipse comme un cataclysme.**
Pour incarner les deux frères, Darielle Tillon a choisi des acteurs non professionnels : Mickael Rebouilleau et Mélaine Lebreton. Tous les deux ont sur l'écran une présence et une vérité remarquables.

D'où vient le désir d'un film et plus particulièrement celui d'Une nouvelle ère glaciaire ?

Darielle Tillon
Le désir d'un film vient d'impressions, d'ambiances, de vagues idées… C'est toujours très flou quand je commence à écrire. C'est comme manipuler un Rubik's Cube. Les idées sont mélangées et vont prendre forme progressivement. Je n'ai jamais de pitch au départ.
Avec Guillaume Esterlingot, mon co-scénariste, nous sommes partis de l'idée de disparition, d'un départ à l'étranger et d'une transformation. D'un lieu aussi : le Rozel, en Normandie, un village près de la mer que l'on connaît très bien. Nous nous sommes demandé : comment les gens y vivaient-ils, quelles questions se posaient-ils, pourquoi décidaient–ils d'en partir ?

Comment sont nés les personnages de David et Éric ?

Darielle Tillon
C'est au fur et à mesure de l'écriture que les personnages se dessinent. Petit à petit, suivant les scènes que l'on écrivait, on se disait : il est plutôt comme ceci, et l'autre plutôt comme cela. David, le petit frère, est passif alors qu'Éric est tourmenté et décide de prendre son destin en main. C'est cette différence fondamentale qui nous a guidés dans la construction des personnages et le choix des acteurs…

Comment as–tu choisi tes acteurs ?

Darielle Tillon
J'ai d'abord fait un casting normal où les gens se présentaient après avoir répondu à une annonce mais je n'en ai retenu aucun. C'est alors que j'ai fait mes castings sauvages dans la rue et dans les cafés. J'ai aperçu Mélaine, il dégageait quelque chose, j'aimais son air !
Au casting, je leur ai fait jouer des petits bouts de scènes mais qui n'étaient pas dans le scénario. Je les mettais en situation, je leur demandais d'être le plus proche possible de ce qu'ils sont dans la vie.

Mélaine, avais-tu le désir de jouer la comédie avant Une nouvelle ère glaciaire ?

Mélaine Lebreton
Quand Darielle est venue vers moi et m'a demandé : « est ce que cela t'irait de jouer dans un film ? » je ne l'ai pas trop prise au sérieux, mais je me suis quand même présenté au casting. À ce moment-là, je démissionnais d'un CDI, ça tombait bien. Un mois plus tard, elle me rappelait et me proposait le rôle.

Toi Mickael, tu as rencontré Darielle sur son deuxième film À la vitesse d'un cheval au galop en 2002, voulais-tu être acteur ?

Mickael Rebouilleau
Quand j'ai vu l'annonce du casting, j'ai voulu y participer, sans me projeter. Je me demandais aussi ce qu'était un casting, ça m'intriguait. Darielle cherchait un comédien amateur. J'étais « amateur », « comédien » on verrait…
Sur le tournage de À la vitesse d'un cheval au galop, c'était difficile : l'équipe était importante, je ne connaissais personne. J'étais le seul comédien amateur parmi les rôles principaux. N'étant pas du monde du cinéma, j'avais l'impression d'être en décalage, mais ça a peut-être finalement participé au personnage. Je me laissais conduire par Darielle, je chopais des choses sur le personnage et je suivais mes intuitions, j'essayais de profiter des conseils des autres aussi, j'avançais dans l'inconnu.
Quand Darielle m'a sollicité pour jouer dans le second film, j'ai tout de suite dit oui. Avec un autre réalisateur, je ne sais pas, ça dépend de son univers mais je me poserais sérieusement la question. Il y a quelque chose en moi qui aime vraiment cela, qui est toujours prêt à retenter.

Darielle, comment travailles-tu avec tes interprètes sur le tournage ?

Darielle Tillon
Pendant les répétitions, je les mets en condition. Je leur dis dans quel état d'esprit ils sont, pourquoi ils disent cela. J'aurais aimé avoir beaucoup plus de temps pour travailler avec les comédiens mais sur le tournage on était tout le temps pressé. Mieux les préparer, les faire improviser, les faire blaguer, les faire courir… Tout cela est passé à la trappe, faute de temps.

Et que cherches-tu chez les acteurs non professionnels ?

Darielle Tillon
Au départ, j'avais dans l'idée de mélanger acteurs professionnels et amateurs, les uns pouvant entraîner les autres. J'ai fait notamment un essai avec Sophie Quinton, actrice formidable, qui avait joué dans un de mes films. Elle était très bien aux essais, mais il y avait un trop grand décalage entre son jeu et le jeu des autres qui n'étaient pas comédiens. J'ai fini par ne choisir que des non-comédiens.
Dans mes films, j'essaie d'être le plus réaliste possible. Je sais que les non-comédiens ne vont pas tomber dans une espèce de code de jeu. Le fait de travailler avec eux repose la question du jeu d'acteur. Qu'entend-on par un bon comédien ? Que veut dire « bien jouer » ? Est-ce que ma quête d'authenticité avec ses fragilités ne fait pas davantage plonger le spectateur dans une histoire, ne l'aide pas à mieux s'identifier au personnage ?… Pour moi, le cinéma c'est être au plus proche de ce que j'imagine être la réalité.

Et pourtant le film prend une tournure fantastique…

Je ne me donne aucune limite et j'aime sentir ça chez les autres réalisateurs. Dans Une nouvelle ère glaciaire, je me suis dit : son frère s'est transformé en chien ; et c'est devenu un chien.

Propos recueillis par Mirabelle Fréville

© Blue Monday Productions

Une nouvelle ère glaciaire
Synopsis
Deux frères tiennent le snack-bar d'un camping au bord de la mer, dans un lieu un peu reculé. C'est la fin de la saison. Un jour, Éric, le grand frère, disparaît. Son frère part à sa recherche.

Le choix des corps

(#3 ... *Incarnation*)

Katell Quillévéré, *réalisatrice*

Le désir **est au cœur du premier long-métrage de Katell Quillévéré Un poison violent (Prix Jean-Vigo 2010). Le casting mélange des acteurs professionnels et non-professionnels. Katell revient sur ses choix.**

Je savais que mon personnage principal serait incarné par une inconnue puisqu'elle aurait treize/quatorze ans. J'avais donc envie d'aller vers des comédiens un peu connus pour les personnages secondaires, notamment pour qu'ils portent le projet. Le film avait besoin d'au moins une chaîne de télévision pour se financer et le casting c'est important pour les chaînes de télévision ; c'est ce qui conditionne l'ouverture au public du film. C'est vrai qu'on va aussi au cinéma voir tel ou tel acteur. Mais je n'aurais jamais choisi des acteurs sans être complètement convaincue qu'ils pouvaient intégrer l'univers du film. Ce qui est détonnant c'est que les acteurs du film n'ont un peu rien à voir les uns avec les autres. C'est censé être un film d'auteur, Michel Galabru vient d'un cinéma très populaire, Lio vient d'ailleurs… Mais moi, je ne me suis pas posé la question en ces termes-là ; je suis allée vers des personnes qui m'inspiraient, que j'avais envie de filmer. Il y avait une forme d'excitation, de challenge à les emmener à un endroit où ils n'allaient pas forcément, où le cinéma n'allait pas les chercher.

De manière générale, je suis allée vers des acteurs très terriens, avec des présences très physiques ; c'est ça qui m'a amenée vers Michel Galabru. Je voulais un acteur dont le corps raconte la bonhomie, le plaisir d'avoir été en vie, l'excès. Et je me disais : il va amener un peu la zizanie dans cette maison et dans ce film.

Lio a un côté très dur derrière la facette pop. Dans le visage, elle a quelque chose de religieux d'une madone latine. Et son corps raconte autre chose ; c'est un corps très charnel, très sensuel. Je trouvais intéressant que le corps de Jeanne soit du côté de la vie, qu'il raconte une pulsion un peu à l'inverse de ce dans quoi elle se réfugie.

Pour les jeunes acteurs, on a fait du casting sauvage. On a passé des annonces dans Ouest-France pour inviter qui voulait à se présenter aux castings à Nantes, Rennes, Brest, Paris. Ça a été un gros travail de quatre mois. Au total, des filles, j'en ai vu presque quatre cents. Un jour, Clara Augarde est venue se présenter…

Quand j'ai rencontré Clara, elle avait treize ans, et au moment du tournage, elle venait d'en avoir quatorze. C'est exactement l'âge du film. Au départ j'avais plutôt en tête de trouver une fille de seize/dix-sept ans qui puisse en faire quatorze, pour qu'elle ait une certaine maturité, une certaine distance notamment avec la question du corps, du désir, de la nudité parce que je savais que ça allait être difficile. Finalement, j'ai trouvé des acteurs qui avaient réellement l'âge de mes personnages. J'ai dû m'adapter à eux, réécrire pas mal de scènes qui touchaient à la question du désir parce qu'ils étaient eux-mêmes dans une grande angoisse par rapport à ça. Il a fallu beaucoup de dialogue et aussi – surtout – que je renonce à vouloir coller à ce que j'avais écrit. J'ai vraiment cherché à m'ouvrir à une part presque documentaire de leur histoire. Dans la maladresse de leurs gestes, dans leurs caresses, dans leurs baisers, il y a profondément un document sur ce qu'ils sont en train de vivre à ce moment-là. Et ça, c'était une matière beaucoup plus riche que ce que j'avais écrit.

Propos recueillis par Liza Guillamot

Vas-y, lâche-toi !

(#3 ... *Incarnation*)

Alexandre Cornu, *producteur*

Un producteur **a parfois des idées de films, des envies fortes. Il faut donc qu'il cherche le bon collaborateur. Si cette quête ne relève pas du casting, l'idéal est pourtant que le désir du producteur s'incarne dans l'écriture de l'auteur. Comment se construit alors le lien entre le producteur et le réalisateur ? Comment ce dernier trouve-t-il sa place ? Alexandre Cornu avait passé des mois à batailler ferme pour monter la production d'un projet de documentaire autour du peintre Renoir. À l'époque, il n'avait pas de réalisateur, ce film était son idée, il avait travaillé le sujet et y tenait très fort. Quand enfin France 5 se lance dans l'aventure, il lui faut trouver la bonne personne.**

Pour ce projet, comment s'est fait le choix du réalisateur ?

Il y avait un risque de faire le portrait classique, obsolète, d'un peintre qui apparaît lui-même comme un peintre hors du temps. Là, je me dis : « Je vais faire appel à quelqu'un qui ne soit pas un spécialiste du film sur l'art, qui va découvrir ce peintre et qui va être dans l'enthousiasme. Et non quelqu'un qui aura déjà fait tout un parcours avec le peintre, qui risquerait d'être plus ampoulé. » C'est là que Cathie Levy émerge. J'avais déjà fait deux films avec elle. C'est quelqu'un que j'apprécie.

Est-ce un handicap de présenter un projet à une chaîne sans réalisateur attitré ?

À ce moment-là, tu ne parles que d'un projet qui se définit dans les grandes lignes. Tu ne peux pas être plus précis. Le risque c'est qu'ils imposent leur marque de façon trop prégnante. C'est à toi d'être souple, ouvert et en même temps, ferme pour dire : « On parle d'un sujet mais pas encore d'un film. » Il faut ensuite, lorsque tu fais entrer dans la course un réalisateur, que tu joues pleinement ton rôle pour que cela devienne son film, qu'il s'en empare. Tu mets ça sur les rails, mais l'idée lancée ne sera peut-être pas celle de l'auteur à l'arrivée.

Quand Cathie Lévy prend l'affaire en main, comment se passe votre travail à deux ?

J'appelle Cathie. Je lui dis : « J'ai un projet de film avec France 5. Est-ce que ça t'intéresse ? » Elle me dit oui. À partir de là, mon rôle change un peu. Je ne suis plus celui qui porte seul ce projet, qui le défend sans cesse. Je lui raconte ce que j'ai déjà fait, ce que j'aimerais que l'on creuse. Mais après, c'est elle qui s'en empare. Elle se plonge corps et âme dans la lecture de tout ce qui a pu être écrit sur le peintre. Elle rencontre la commissaire de l'exposition. Elle fait un travail d'immersion totale. D'autant plus qu'elle ne se sent pas une spécialiste. J'ai été clair avec elle : « Je ne veux pas que tu sois neutre. Ce n'est pas en quatre mois que tu vas apprendre tout. Il faut que tu apportes ce que tu sais faire toi, c'est-à-dire ton regard sur ce peintre, sur son œuvre, sur les lieux où il a peint, sur les liens qu'il a pu créer avec les gens qui l'entouraient. » Effectivement, je lui passe le relais mais avec un cadre. Il y a une chaîne de télévision, l'exposition. Ce n'est pas non plus une carte blanche !

Comment évolue votre désir sur ce film ?

On avait loupé le coche sur ma première idée qui était d'accompagner le processus créatif de l'exposition. Ce qui m'intéressait toujours c'était de trouver quelque chose de neuf. L'idée était : « On parle d'un peintre qui est reconnu, mais qui finalement est presque déconsidéré. Ce que l'on montre de lui, ce sont toujours les mêmes œuvres, les œuvres impressionnistes. Ce que l'on dit de lui c'est qu'il est un peu mièvre. C'est le peintre du bonheur ! » On s'est dit : « Comment aller plus loin ? » On part de ce cliché que l'on ne va pas nier, mais on va essayer de gratter et notamment de s'intéresser à sa fin de vie, à son œuvre tardive. J'avais trouvé un autre moteur et j'étais content que Cathie aille sur ce terrain là.

Est-ce que ce type de film fait que vous êtes plus vigilant, plus investi ?

Je portais ce projet depuis plus longtemps qu'elle. Je savais plus de choses. Après, c'est elle qui se plonge dans le projet et c'est elle qui m'apprend des choses. Elle a trouvé des lettres et des textes. Une bascule s'est opérée. Mais je reste attentif. Comme on est dans une configuration où elle se retrouve coincée entre une chaîne

de télévision, un musée et une exposition, avec des dates à respecter, avec un cahier des charges pas si simple, je vais jouer mon rôle de garant. Je rassure tous les partenaires. Le film sera prêt aux dates prévues. Je joue aussi mon rôle d'écran par rapport à Cathie : « Vas-y ! Lâche-toi ! Va jusqu'au bout ! »

Quelle est votre sensation quand vous voyez les premiers rushes ?

Tu as le projet que tu as mené durant plusieurs années qui s'incarne. Il est tangible. C'est différent de ce que j'avais en tête au départ, mais les règles du jeu sont claires. Je ne me sens pas du tout dépossédé. Au contraire c'est là sur un écran. Ça prend vie. Et quand je vois les premières images, je retrouve son style. Ce n'est pas un film de moi. Je n'ai pas le sentiment que je lui ai imposé. Je retrouve sa patte. Ce n'est pas un film de producteur. C'est un film d'elle.

Et après ?

À un moment donné, on était un peu flottants sur le montage. France 5 n'était pas rassuré et a commencé à nous dire : « Mais peut-être qu'il faut une voix off. Qu'on donne quelques clés. » Là, j'ai joué pleinement mon rôle, c'est-à-dire écouter ce que les uns et les autres nous disaient pour que le film soit plus clair. Et protéger Cathie pour qu'elle aille au bout de son projet. Sur ce film, j'ai été présent en salle de montage. Jusqu'au bout ! Même sur le choix des voix et des musiques. Il y a eu des discussions. Je l'accompagnais mais à cause du cadre, des partenaires nombreux et assez présents.

Quand vous voyez le film achevé, quelle est votre satisfaction ?

Ma principale satisfaction est de voir un film qui soit celui de la réalisatrice avec qui j'ai choisi de vivre cette aventure. Bien sûr après il y a la satisfaction de se dire que je suis parti d'une simple rencontre un soir autour d'un verre, il y a trois ans, et je suis là ce soir. Le film est projeté lors d'une soirée avec Orsay. Tous les partenaires sont là. C'est là que tu prends conscience de tout le chemin parcouru. On a mené le film au bout mais il y a eu des concessions. Entre le premier projet qu'elle a écrit et le film à l'arrivée, c'est le fruit de discussions avec nos partenaires. Si on avait été seuls dans notre coin, le film n'aurait pas cette forme. Mais sincèrement je m'y retrouve et je pense que Cathie est au cœur de ce film !

Est-ce que l'on ressent un sentiment de frustration à la fin du film ?

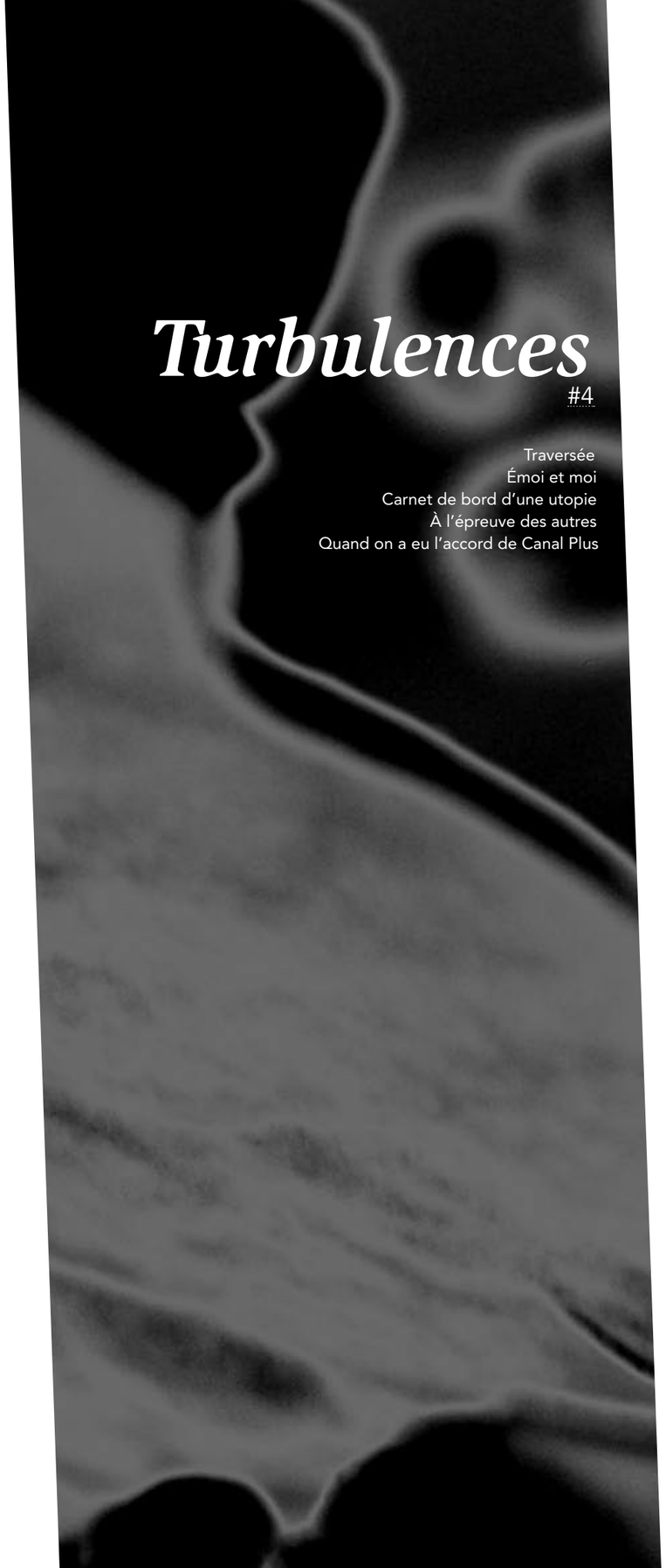
Dans un premier temps, tu te dis que le film est vraiment bien. Et après tu revois le film, tu repenses. Tu sens le manque de temps, le manque de moyens (on avait pris du retard et il y avait une pression de l'ensemble des partenaires). Ce film, c'est un bébé dont tu as une paternité plus grande que sur d'autres. Tu reconnais l'enfant et c'est important. Tu te dis qu'il aurait pu être plus grand, plus beau…

Quelles leçons tire-t-on d'une telle aventure ?

J'aime être surpris par un projet que quelqu'un m'apporte ou m'envoie. Mais j'aime de plus en plus être l'initiateur dans le sens de me lancer un défi sur des terrains où je ne suis pas allé. Et j'ai, comme le réalisateur, cette flamme qui me permet d'aller jusqu'au bout.

Propos recueillis par Hubert Budor

Au printemps 87, **Alexandre Cornu**, jeune assistant réalisateur parisien, crée une société de production avec des copains.
Il est le seul qui sache taper à la machine et connaisse la signification des initiales CNC.
Alors, il devient « le producteur » de la bande et s'installe dans le Sud.
Ainsi commence l'aventure des **Films du tambour de soie**.



Turbulences
#4

Traversée
Émoi et moi
Carnet de bord d'une utopie
À l'épreuve des autres
Quand on a eu l'accord de Canal Plus

Traversée

(#4 … *Turbulences*)

Alice Diop, *réalisatrice*

Faire un film**, c'est aller vers ailleurs. Faire un enfant peut assigner une position inverse, d'abord très concrète, physique : Ne pas être loin trop longtemps. Mais aussi du côté du regard et de la pensée. Écrire, c'est tendre (parfois totalement) vers une « utopie » - dans son sens étymologique du « lieu qui n'existe pas » -, aux antipodes de la nature même de la maternité . Être « aspirée » par son désir de film, s'y perdre, redouter le risque de l'abandon, couper son espace affectif en deux. C'est ce à quoi se heurte Alice Diop, réalisatrice de documentaires, qui a eu un petit garçon en novembre 2008.**

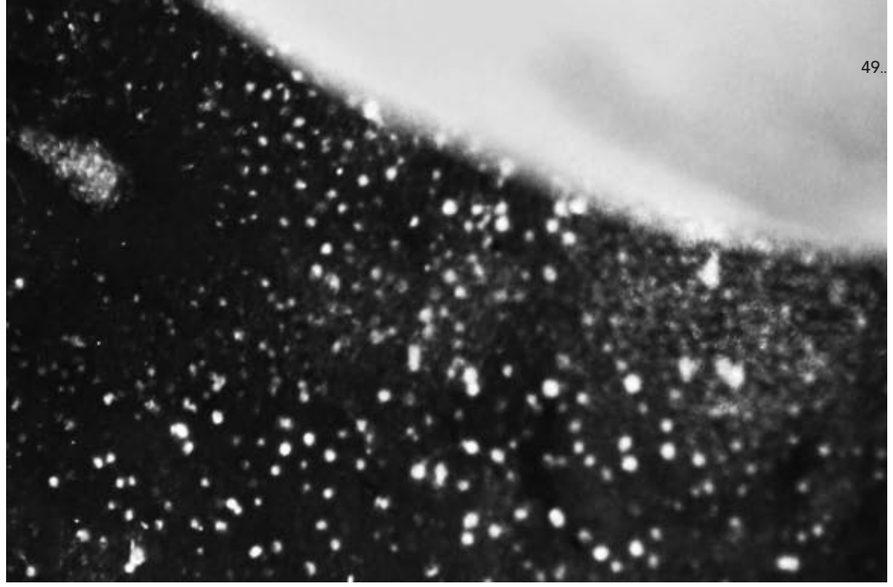
Votre fils a aujourd'hui un an et demi, comment se sont déroulés ces derniers mois ?

Je termine actuellement un tournage au long cours, commencé il y a deux ans et qui touche à sa fin. Parfois, je suis totalement traversée par mon film, alors je ne suis plus là pour mon fils. Je suis là, sans être là. C'est un métier qui m'engage de manière totale : ma personnalité, mon esprit, et je me demande vraiment si c'est compatible avec la maternité. Moi, j'ai l'impression d'avoir raté le coche de la première année de mon fils, tellement j'étais immergée dans mon film. Oui, je crois que c'est incompatible avec le fait d'avoir un enfant, qui a aussi besoin d'une présence forte dans les premières années de sa vie. Et puis ce n'est pas seulement l'esprit qui est ailleurs : ton film, il prend aussi ton corps d'assaut dans les moments de doute, et pour moi, c'est allé assez loin avec des périodes très dures. Je ne suis pas loin de croire que l'on ne peut pas être une bonne maman et une bonne réalisatrice. En ce moment, je me sens à côté sur les deux plans, parce que j'essaie de les tenir tous les deux… C'est abyssal comme dilemme.
Pour moi c'est un questionnement quotidien, je culpabilise beaucoup. Nous n'avons pas de moyen de garde pour notre fils, donc il est là avec moi à la maison dans les périodes d'écriture et ça c'est très compliqué. Mon compagnon ne comprend pas toujours parce qu'il est cadreur, ce n'est pas la même implication : quand il rentre à la maison, il est là, totalement là. Et puis mon fils me le fait payer. Il est maintenant très dur avec moi, ou bien il m'ignore, c'est très violent. En même temps, je me dis que c'est beau d'avoir eu un enfant quand même. Il y a beaucoup de gens qui s'empêchent de le faire parce qu'ils sont trop conscients des problèmes que cela pose. Mais c'est aussi la vie. Il y a des réalisatrices qui ont fait avec leurs enfants et ça a été hyper dur, mais elles l'ont fait. Quand je vois le rythme dans lequel on est, quand notre fils est trimbalé lors de nos absences, ou quand il se retrouve à rencontrer le personnage de mon film, il fait partie de ce « grand bordel » ! Je me dis « quelque part c'est la vie ! » Et puis de toute façon, si je ne faisais pas ça, ce serait horrible, je ne pourrais pas supporter de vivre sans travailler… Mais c'est compliqué.

Est-ce-que ça a changé votre façon de travailler ?

Bizarrement, depuis que je suis devenue mère, j'ai changé ma manière de faire des films. Avant j'étais davantage dans le cinéma direct, les combats, quelque chose de plus violent. J'allais au front en quelque sorte, même dans les sujets que je choisissais. C'était des causes ! Je tournais énormément, j'étais en immersion pendant des mois. J'allais à la guerre, même dans ma façon de cadrer… Et là je fais un portrait, c'est beaucoup plus écrit, je tourne depuis longtemps, mais avec parcimonie, et je suis dans quelque chose de plus sensible. Je ne suis plus dans un « discours sur ». Et j'ai vraiment l'impression que c'est lié à la maternité. Je n'ai plus envie de porter la révolte en brassard, j'ai envie de dire les choses de manière plus instinctives. Avant j'étais dans la sociologie, maintenant je suis beaucoup plus sensible aux images, à des moments, des détails, des instants. Je ne sais pas… Le frémissement du vent sur une feuille, avant ça ne me faisait rien, maintenant ça peut me bouleverser. Maintenant j'aime tourner avec un cadreur. Pour ce film, je tourne moins qu'avant, quelques jours par mois seulement, mais paradoxalement ça me traverse presque plus qu'avant ! Tu tournes trois jours et ton film te poursuit pendant le reste du temps. Les doutes, les problèmes de fric, les questionnements t'accompagnent. Et puis, j'ai davantage envie d'aller vers la fiction alors qu'avant, le documentaire, pour moi, c'était l'Art par excellence. Pourquoi la fiction ? Peut-être parce que c'est plus cadré, plus posé, plus écrit. Il y a quand même un doute terrible qui est inhérent à la réalisation de documentaire… Et puis, peut-être que tu ne peux plus partir en guerre de la même façon parce que tu dois te ménager pour ton enfant. En même temps, la fiction, c'est peut-être pareil, mais j'en ai envie !
Les films que je fais sont compliqués à produire en ce moment, à financer. Parfois, je me demande si ce n'est pas égoïste d'être complètement absorbée par mon film, alors qu'il ne sera sans doute vu que par quelques personnes ! Pendant ce temps-là, mon fils m'attend. Du coup, ça peut ressembler à du caprice et je le vis de moins en moins bien. Quand je passe des heures au téléphone le soir pour mon film, je me demande comment je peux me permettre ça… Surtout que financièrement c'est aussi difficile. Je n'ai jamais autant pensé arrêter ce métier que depuis un an et demi. Toutes les deux semaines, je me dis : « J'arrête, c'est trop violent, trop compliqué. » Franchement, mon désir, il s'amenuise en ce moment. J'ai de vagues idées, mais je suis fatiguée.

Propos recueillis par Céline Dréan



Alice Diop est réalisatrice de documentaires depuis 2003.
Elle est notamment auteur de La Tour du Monde en 2006 et Les Sénégalaises et la sénégauloise en 2007.
Depuis 2008, elle écrit pour l'émission *Karambolage* sur Arte.

di lemme

Émoi et moi

(#4 ... *Turbulences*)

Par Sébastien Gondek, *décorateur*

Carnet de bord d'une utopie

Par Lisa Diaz, ***réalisatrice***

Mars 2008
Envie d'un documentaire qui pourrait toucher du doigt l'utopie libertaire de mes parents.
À l'origine de cette envie, un film tourné en Umatic par mon père et ses copains, en 83, en Ardèche : Le Trésor des Rutabaggos. Une histoire sans queue ni tête. Personne n'a jamais monté ce film.

Juin 2008
Lecture d'un poème de Supervielle, *Le Temps d'un peu*.
« Que voulez-vous que je fasse du monde / puisque si tôt il m'en faudra partir / le temps d'un peu saluer à la ronde / De regarder ce qui reste à finir (…) et c'est déjà l'affaire de nos âmes. »
J'ai l'idée du titre : Regarder un peu ce qui reste à finir.

Août 2008
Les films du Balibari, mes producteurs, aiment bien le projet. Ils disent qu'il y a une matière intéressante, un ton, mais pour l'instant, pas de ligne directrice. Idée d'une résidence d'écriture à Lussas.

Décembre 2008
Pourquoi mes parents et leurs copains n'ont pas fini leur film et leur utopie ?
Est-ce qu'ils couraient derrière quelque chose ? Derrière quoi ? Et moi pourquoi je n'ai pas été capable de m'inventer une utopie, une vraie grande utopie pour donner sens ? Je pourrais dire que j'ai hérité de leur inachèvement, comme si je savais déjà qu'il était inutile de se battre pour quelque chose que je n'obtiendrai pas de toute façon. Mes parents ont essayé à une époque beaucoup plus favorable que la mienne et ont échoué. Voilà mon héritage, un héritage d'inachèvement.

Janvier 2009
Pourquoi faire un documentaire plutôt qu'un livre ? Pourquoi un documentaire plutôt qu'un scénario de fiction ? J'ai tenté de filmer déjà mon père, ma mère, Jean-Luc (un autre protagoniste) et je n'obtiens que de l'anecdotique et une image un peu fade de gens parlant d'un temps révolu. Je dois réfléchir au récit, aux scènes possibles… Un tel film me semble compliqué parce que je dois tout y construire, tout provoquer. Aucun cinéma direct possible, ou bien très ponctuellement, ou bien comment ?

Février 2009 - résidence d'écriture de Lussas
Je tente une scène : je demande à ma mère de se mettre face à un miroir et de me parler du temps. Elle me raconte comment elle a fini par accepter de vieillir : « Je regarde le désastre du temps et je l'accepte. Quand il y a tout qui se fane, qui fripe, qui pend, et que quand t'avances dans le vent, t'as les os devant et la peau derrière, eh bien, il faut l'accepter, ça met du temps mais on doit l'accepter. »
Elle parle avec un naturel déconcertant. Elle me parle directement à moi, sa fille, tout à fait indifférente à la caméra. Je me demande du coup comment faire pour avoir toujours ce ton-là si ce n'est pas moi qui filme ? S'il y a en plus l'ingénieur du son et le cadreur ? Les autres réalisatrices de la formation ont réglé le problème en filmant elles-mêmes. Mais mes essais de cadre sont vraiment peu concluants. Ou alors ça voudrait dire que la caméra serait toujours sur pied. Je ne sais pas en fait… J'ai envie d'une image cinématographique, avec de la profondeur de champ, de légers mouvements… Je ne vois pas trop comment je pourrais faire ça toute seule.

Mars 2009
Un ami de mes parents, Vladimir, meurt. J'envisageai de le filmer parce que je savais que c'était quelqu'un d'idéaliste et de « jusqu'au-boutiste ». Il vivait dans une caravane, avec presque rien, et passait son temps à lire. Il avait longtemps sculpté. Je suis allée à la fête après son incinération. J'ai essayé de filmer, mais n'y suis pas parvenue, je sentais que c'était déplacé et inutile. Dans l'atelier où nous nous sommes retrouvés, sa fille avait mis ses livres en pile : *L'Utopie* de Thomas More, *La Tentation d'exister* de Cioran, des livres de Bakounine, de Deleuze… Jean-Luc a trinqué avec Jean-Marie et a dit « au suivant » avec un sourire un peu triste.

© Noel Sissmi

quête

Été 2009
Je filme au fil de l'été. Pas toujours. Pas tout le temps. Mon père sur son chantier infini. Jeannot qui est très mal à l'aise devant la caméra. Ma mère sur son chantier à elle (ça me fait penser que tous ces ex-soixante-huitards ardéchois passent leur temps à faire des travaux dans leur maison, tous seuls désormais, alors ça leur prend du temps !).
Je tente de filmer la fête que mon père organise pour ses soixante ans – guirlandes de couleur sous des chênes, blues, ça danse. Mais comme je suis toute seule, avec un micro caméra, ça ne rend pas grand-chose. J'essaie d'interroger plusieurs copains de mes parents. Le son des interviews sera inutilisable pour le film. Dommage.

Décembre 2009 - formation Archidoc
Montage d'un trailer avec une monteuse : Catherine Rascon. Elle me demande de lui résumer mon projet, elle n'a rien lu avant. Exercice plutôt embarrassant - finalement mes idées ne sont pas si claires que ça encore. Elle me dit : « Tu es mélangée de partout ! Tu dis « on » pour parler de l'histoire de tes parents… Alors que toi, tu viens après, tu regardes, tu critiques, tu fais ce que tu veux mais en tout cas, tu t'en retires ! »…
Nous convenons d'une structure guidée par ma voix-off. Je n'en avais pas forcément l'envie au départ, mais le résultat me semble plutôt bien fonctionner. Et puis je crois que c'est particulièrement justifié pour ce film qui serait « ma quête » aujourd'hui. C'est assez enthousiasmant d'avoir enfin des images et du son sur ce projet si longtemps hypothétique. Un petit bout trop court, mais qui, je crois, confirme un ton possible… Je me sens un peu plus confiante sur la possibilité de ce film.

Janvier 2010 - au FIPA
Séance de pitch devant un jury : sept minutes comprenant la projection du trailer. Une quinzaine de producteurs et diffuseurs européens sont là pour nous écouter. Les réactions sont plutôt positives dans l'ensemble. De l'humour, une touche personnelle… Un diffuseur espagnol me dit qu'il faut que je veille à l'universalité de mon propos et à ne pas me cantonner à une histoire française. Quelqu'un d'autre me dit qu'il ne faut pas négliger le drame dans cette histoire. N'hésite pas à leur rentrer dedans ! me dit-on. Les échanges sont riches.
Pourtant, en fin de course, aucune chaîne ne s'est engagée sur le projet… Ça ne rentre pas dans les cases…

Mars 2010
Le dossier est parti à France 3 Rhônes-Alpes.

Avril 2010
C'est un peu compliqué, je ne suis pas complètement sûre de pouvoir tourner cet été tant qu'on n'a pas d'engagement de diffuseur. Et pourtant si je veux tourner, il faut bien que j'avance. J'y vais doucement par peur que l'achèvement de mon désir de film soit repoussé aux calendes grecques. Non, je veux lutter contre cette malédiction paternelle !

En novembre 2010 Lisa Diaz a commencé à tourner. La chaîne téléNantes s'est engagée sur le projet.

À l'épreuve des autres

(#4 ... *Turbulences*)

Par Nathalie Marcault, ***réalisatrice***

nécessité

Au début, au tout début, le projet de À LA GAUCHE DU PÈRE a été porté par une nécessité davantage que par un désir. Il me fallait raconter cette histoire familiale vécue dans la honte. La faire passer du côté de la lumière était une façon de m'en affranchir et de réparer une intimité blessée. Assez vite s'est imposée l'envie d'un maximum d'exposition. Il ne fallait pas lésiner, il fallait « se sortir les tripes ». Pendant trois mois pleins, j'ai travaillé seule et produit un premier texte pour lequel j'ai demandé une aide à l'écriture en région. Il s'agissait pour moi d'un test qui déterminerait en partie de la poursuite du projet. Je déposais pour la première fois, je ne connaissais rien au fonctionnement des comités de lecture et je craignais que ce projet très intime ne convainque pas le jury. Je commençais déjà à me faire peur.

À ma surprise, j'ai obtenu cette aide qui a été déterminante, au-delà de son aspect financier. Puisque d'autres que moi pouvaient avoir du désir pour ce film, je devais persévérer. J'ai poursuivi le travail d'écriture pendant quelques mois encore, avant d'en soumettre à nouveau la lecture à des regards extérieurs dont j'attendais qu'ils me regonflent dans les inévitables périodes de doute. Ce furent les Échanges de regard de l'ARBRE[1], week-ends fructueux de discussion autour de plusieurs projets avec des collègues réalisateurs puis une résidence d'écriture à Lussas dont j'espérais beaucoup et qui, pour des raisons de circonstances, s'est avérée plutôt décevante sur le moment mais a tout de même planté quelques germes féconds. L'obtention de la bourse *Brouillon d'un rêve*, trois ans après le début de l'écriture, a donné une nouvelle impulsion au projet. Sans doute parce que les membres de son jury sont des réalisateurs, des pairs, cette bourse m'a donné la confiance qui me manquait pour aller frapper à la porte d'une société de production.

J'ai commencé par essuyer quelques refus qui étaient, malgré tout, encourageants. On me mettait en garde contre les aspects risqués du projet mais jamais personne ne m'a dit qu'il n'avait aucun intérêt et que je ferais mieux d'abandonner la partie. Par un ami commun, j'ai rencontré Jean-Raymond Garcia dont la société Moviala Films était toute jeune. Il recherchait des projets et celui de À LA GAUCHE DU PÈRE lui a plu. Je me souviens qu'il me parlait d'une forme d'âpreté dans l'écriture qui le séduisait. Accompagnée, j'ai continué à écrire. Le film a pris une tournure encore plus personnelle, Jean-Raymond me poussant à en assumer totalement la subjectivité. Dopée par l'énergie et la confiance qu'il me communiquait, je n'ai plus douté que le film verrait le jour. Son désir a été un relais très puissant. Et je l'entends encore me dire, beaucoup plus tard et alors que le film tirait à sa fin, qu'il ne fallait jamais sous-estimer la fragilité des réalisateurs. Je suis convaincue que cette conscience et le soutien sans faille qu'il m'a apporté, y compris dans des moments très critiques, m'ont permis d'aller au bout. Cette expérience a conforté en moi la certitude que je suis incapable de faire un film si mon désir n'est pas soutenu et vivifié par celui des autres. C'est peut-être un handicap mais c'est ainsi !
La recherche de financements nous a conduits devant plusieurs comités de lecture, avec plus ou moins de succès. Les échecs ont parfois été difficiles à digérer, mais à ce stade de la fabrication du film, ils n'ont jamais remis en question sa faisabilité, ni d'ailleurs mon désir profond. Est enfin venue l'époque bénie, après avoir trouvé les chaînes co-productrices, où nous avons eu suffisamment d'argent pour envisager de commencer le tournage. Époque bénie ? À y regarder de plus près, pas forcément, en tout cas pour moi. J'allais devoir abandonner le rêve du film pour entrer dans une phase très concrète. Le désir s'est alors effondré et la peur a repris le dessus. Avec plus ou moins de violence, je n'ai cessé, tout au long de la gestation de ce film, d'être assaillie par des interdits moraux qui entraient en conflit avec la nécessité dont j'ai parlé au début de ce texte : avais-je le droit de raconter cette histoire, d'exposer ma famille, pouvais-je soulever la pierre tombale et exhumer la mémoire d'un père… ? Au moment de commencer le tournage, ils se sont à nouveau dressés devant moi. Panique à bord. Mais il était trop tard pour renoncer.

C'est finalement la rencontre des collaborateurs du film qui m'a aidée à dépasser ma peur. Je me suis sentie portée par le désir et l'enthousiasme de la chef opératrice Léna Rouxel, de l'ingénieure du son Corinne Gigon, du monteur Denis Le Paven qui a été associé très tôt au projet et de l'éclairagiste Enguerrand Gicquel. Le désir de film (de ce film-là avec sa nécessité) s'est alors mué en un désir de faire un film, un désir plus vaste de cinéma. La question du « pourquoi » a été définitivement supplantée par celle du « comment ». La légitimité du film passait désormais par notre capacité collective à élaborer une forme qui permettrait au futur spectateur de trouver sa place. L'excitation provoquée par la recherche de solutions à toutes les questions qui se sont posées avant et pendant le tournage est vraiment passée au premier plan et le désir retrouvé s'est doublé de plaisir, malgré l'émotion qui menaçait toujours de me submerger pendant les séquences. L'engagement de l'équipe dans le film jusqu'aux ultimes finitions a été pour moi un soutien indispensable. Je n'envisage plus de travailler dans d'autres conditions.

Finalement, si mon désir de film a réussi malgré tout à surnager pendant une période aussi longue[2], c'est grâce aux autres, à leurs regards encourageants et à leurs critiques stimulantes.

[1] Auteurs et Réalisateurs en Bretagne http://arbre-asso.fr/

[2] L'écriture de À LA GAUCHE DU PÈRE a commencé en mars 2003. Le film a été achevé en juillet 2009 et a obtenu une Étoile de la SCAM en 2010.

© Moviala Films / Tarmak Films

Quand on a eu l'accord de Canal +

(#4 ... *Turbulences*)

Caroline Roussel, *productrice*

Le parcours **de Caroline Roussel est émaillé de coups de tête et de coups de cœur. Elle a créé sa société de production, Arturo Mio, en 2001, et elle s'est lancée rapidement dans la production d'un long-métrage,** Les Nuits de Sister Welsh. **Malgré son enthousiasme, il aura finalement fallu huit ans pour faire exister le film.**

Son amour du cinéma, Caroline Roussel le date de son arrivée à Paris à quinze ans : « Je passais ma vie au Mac Mahon à aller voir des comédies musicales ! J'habitais en face. »
Elle intègre la FEMIS (2e promotion) – département « scénario » – mais elle sent, au bout de quelques mois, que quelque chose cloche : « Il y avait une inhibition avec l'écriture et en même temps un véritable engouement pour l'image. Ça me passionnait ! » À la fin de la première année, elle bifurque donc en département « Image ».

Devenue première assistante opérateur, elle finit par s'ennuyer sur les tournages et se demande souvent « pourquoi on produit ça » ? Elle profite d'un break entre deux tournages pour faire une formation en production. Elle est très vite embauchée par Denis Freyd : « Ça a été vraiment la chance de ma vie ! » en dit Caroline. Elle est d'abord assistante puis directrice de production.

« Là, pendant 5 ans, c'est le bonheur ! J'apprends le métier au contact de Denis. Je participe, je vois sa relation aux réalisateurs dans la salle de montage, l'écriture, le travail, l'exigence. » Passent entre les mains de Caroline les projets de ses camarades de promotion de la FEMIS ayant repéré qu'elle travaille chez « un grand producteur », comme elle aime le dire. Elle lit les scénarios avant de les soumettre à Denis Freyd. Le scénario du premier film de Solveig Anspach provoque son « premier désir de produire ». Denis Freyd ne peut pas le produire ; il a trop de projets en chantier. Caroline le donne à un autre producteur : « Ça a été un drame pour moi parce que le film s'est fait loin de moi. » Elle espère développer et produire des films au sein de la société de Denis Freyd mais il ne le souhaite pas. Il l'aide à partir avec des conditions de départ très favorables et la soutient pour monter sa société. Elle démarre Arturo Mio en janvier 2001. Les diffuseurs hertziens connaissent Caroline grâce à son travail chez Archipel et lui font confiance. Elle produit des documentaires.

En 2002, Jean-Claude Janer, camarade de promo de la FEMIS, donne à Caroline le scénario de Les Nuits de Sister Welsh : l'histoire d'Emma, une adolescente mal dans sa peau qui invente des histoires, notamment celle de Sister Welsh, une religieuse du 19e siècle amoureuse du Capitaine Grant…

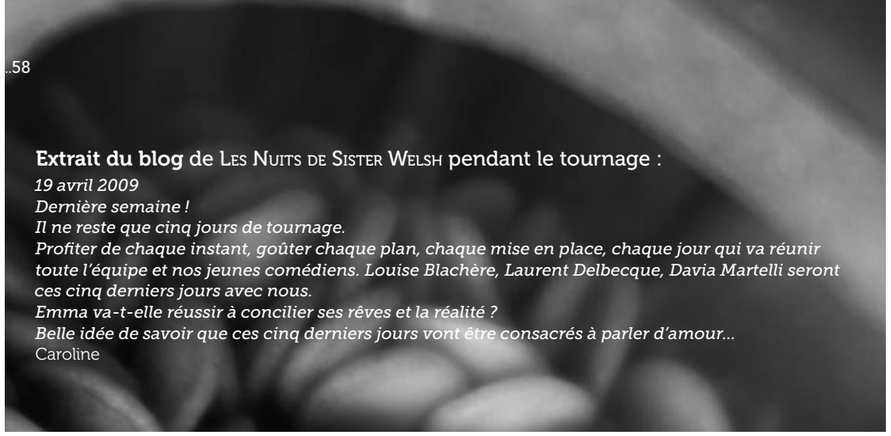
Caroline se souvient de sa première lecture du scénario : « Je suis tombée amoureuse de cet univers complètement barré ! » Elle prévient Jean-Claude de son manque d'expérience en production de long-métrage mais il lui fait confiance : « On cumulait deux handicaps : le fait que ma structure soit petite et inconnue dans le long-métrage, et le fait que son premier long-métrage n'ait pas été bien reçu. » Caroline réussit rapidement à trouver des aides à l'écriture et au développement. Elle participe à des ateliers européens d'aide à la coproduction. Le scénario se bonifie et obtient l'Avance sur Recettes en 2004. Mais le film est budgété à cinq millions d'euros et le bout du tunnel est encore loin… Pour laisser à Caroline le temps et l'énergie nécessaires au projet de Jean-Claude, l'équipe soudée d'Arturio Mio prend en charge totalement la production des documentaires.
« L'équipe est la même depuis la création de la boîte. Elle connaissait ma relation avec Jean-Claude, mon acharnement et ma pugnacité sur le projet et elle m'a complètement dégagée de tout le reste. Et moi je me sentais très en confiance pour dire : vous m'oubliez sur le documentaire ! »

Les partenaires belges et irlandais que Caroline avait rapidement trouvés pour Les Nuits de Sister Welsh s'impatientent : « J'avais les financements étrangers en place et pas de financements français ! » Le coproducteur irlandais décide de se désengager alors que toutes les séquences dont l'action se passe au 19e siècle devaient être tournées en décors naturels en Irlande. Jean-Claude Janer suggère alors de remplacer l'Irlande par la Bretagne ; mais le projet est rejeté par le comité de lecture de Bretagne.

Malgré des doutes sur le scénario, Thomas Ordonneau de SHELLAC Distribution a envie de soutenir le projet. L'engagement d'un distributeur permet à Caroline de proposer le scénario à Canal +. La réponse traîne à venir… « Quand on a eu l'accord de Canal +, Jean-Claude m'a dit qu'on avait bien fait de tenir le coup, mais il n'y croyait plus, et moi je n'étais pas loin de penser que c'était mort. Pourtant, je n'arrivais pas à me dire : c'est mort, je passe à autre chose. » On est en 2008.

Même si le budget du film est descendu à deux millions et demi (par un tournage en France et des coupes dans le scénario), les huit cent mille euros apportés par l'Avance et Canal + ne suffisent pas. Jean-Claude Janer propose alors de remplacer les séquences en Bretagne par un tournage en studio sur fond bleu. « Quand j'ai lu cette nouvelle version du film, je suis retombée amoureuse du projet ! Je me suis dit : bien sûr c'est beaucoup plus intéressant de jouer le fantasme, le rêve, l'imagination dans un studio plutôt que de coller la comédienne sur des vraies falaises. » Vu l'importance des trucages numériques avec ce nouveau dispositif, la pellicule 35 mm est abandonnée au profit d'un tournage en numérique. En deux, trois mois, il est devenu évident que le film était faisable et qu'il se ferait. Toute l'équipe technique et artistique aime le projet. La grille des salaires des techniciens est tassée (les plus gros sacrifices sont demandés aux chefs de poste pour ne pas en demander à ceux qui perçoivent des petits salaires). Anne Brochet et Louise Blachère, qui tiennent les rôles principaux, font un énorme cadeau sur leurs rémunérations : « Quelque part, toute l'équipe a produit ce film. » Le tournage dure cinq semaines, dans

a moureuse



Extrait du blog de Les Nuits de Sister Welsh pendant le tournage :

19 avril 2009
Dernière semaine !
Il ne reste que cinq jours de tournage.
Profiter de chaque instant, goûter chaque plan, chaque mise en place, chaque jour qui va réunir toute l'équipe et nos jeunes comédiens. Louise Blachère, Laurent Delbecque, Davia Martelli seront ces cinq derniers jours avec nous.
Emma va-t-elle réussir à concilier ses rêves et la réalité ?
Belle idée de savoir que ces cinq derniers jours vont être consacrés à parler d'amour...
Caroline

la bonne humeur. Caroline est tous les jours sur le plateau et quand elle rentre à minuit, elle alimente le blog du film.

En novembre 2009, le film est terminé mais SHELLAC s'est désengagé. Le film n'a plus de distributeur. Un nouveau parcours du combattant commence : « Je ne l'ai pas montré à tous les distributeurs de la place de Paris parce que c'est fatigant de se prendre des baffes. On abîme le film et on est abîmé soi-même par les mauvaises réponses. J'essaie d'identifier des distributeurs qui travaillent sur ce genre de films. Je me dis : maintenant sur ce film, il faut qu'il y ait quelqu'un qui ait un coup de cœur ! »

Même si l'avenir du film est encore inconnu[1], l'amour de Caroline Roussel pour Les Nuits de Sister Welsh ne s'est pas émoussé : « Je l'aime toujours plus. Pendant le mixage d'une bobine, je ne sais plus laquelle, je me suis mise à pleurer alors que ça faisait six mois que je bossais comme une dingue sur ce film, plus huit années avant… J'ai la même émotion. »

Bénédicte Pagnot

[1] Cet entretien a été réalisé en janvier 2010. Les Nuits de Sister Welsh distribué par Albany Films est sorti le 27 octobre 2010 sur dix écrans.

Quelques films produits par **Caroline Roussel** :

Évian 1938. La conférence de la peur de Michel Vuillermet (documentaire, 2009)
La Cité des Roms de Frédéric Castaignède (documentaire, 2008)
Le Jardin de Jad de Georgi Lazarevki (documentaire, 2007)
Le Bateau de Gaëlle de Philippe Lubliner (documentaire, 2006)
La Consultation d'Hélène de Crécy (documentaire, 2006)
Les Noces de Larbi de Rebecca Houzel (documentaire, 2004)

Désirer voir, désirer montrer

#5

Cette histoire qui se joue sous nos yeux
Méfions-nous de l'auto-censure
Faire bouger les lignes
La télévision regardée
Tout est permis ?
L'appétit de voir
Collection d'images de désirs

Cette histoire qui se joue sous nos yeux

Cyrielle Blaire et Aude-Léa Rapin, *réalisatrices*

© Claude Candille

Le 12 octobre 2009 **des milliers de travailleurs sans papiers ont décidé de se montrer au grand jour en démarrant un mouvement de grève sans précédent. Aude-Léa Rapin et Cyrielle Blaire coréalisent un film sur les actions menées par ce mouvement à Paris. Souvent appelées à la dernière minute, elles vivent un tournage chaotique et intense. Toutes deux sont guidées par un grand sentiment d'injustice face à la situation de ces hommes et de ces femmes. Comment leur désir de film et leur engagement se rencontrent-ils ?**

Comment définiriez-vous votre désir de film ?

Aude Léa Rapin
Pour moi, il s'agit de raconter l'histoire des faits plutôt que les faits de l'Histoire. C'est ce qui me guide dans chaque projet de film documentaire, l'envie de raconter comment des hommes vivent, subissent ou sont acteurs de leur propre histoire. Il s'agit d'une vraie envie de faire des films « avec » et pas des films « sur ».

Cyrielle Blaire
Pour moi, c'est une envie de témoigner, de donner à voir, à sentir des réalités humaines qui vont me bousculer ; c'est une recherche de vérité. Je viens d'une famille avec des convictions militantes, des gens dont les engagements bouleversent et sacrifient parfois leur confort quotidien, mais qui pour autant n'ont jamais pris une carte quelque part. Je n'ai jamais pu adopter une attitude militante dans ma vie personnelle, comme si cette démarche pouvait m'exposer ou que je ne m'y sentais pas à ma place. Mais je me suis battue à travers mon travail pour des combats auxquels j'ai cru. J'ai toujours eu besoin, pour m'engager, d'un média, d'une distance laissant du champ à l'examen et au recul critique. Cette liberté m'est essentielle. Dans le cas de ce film sur les sans-papiers, elle pourrait être contrainte, et cela interroge mes choix. Je travaille par ailleurs comme journaliste dans la presse syndicale, ce qui m'ouvre des portes pour tourner ce film, mais pose la question de la distance avec mon sujet et de ce que je vais montrer (ou pas) de la CGT dans cette grève. Pasolini a dit qu'entre l'amour du peuple et l'amour de la vérité, il choisirait toujours la vérité. Mon regard sur cette grève m'appartient, il ne se vend pas, il ne se contraint pas et depuis le démarrage de ce projet, je sais qu'il ne doit en aucun cas servir des calculs politiques, quelles que soient les conséquences qu'il me faudra assumer lorsque ce film sera vu.

Comment votre désir de film côtoie-t-il le « militantisme » que vous filmez ?

Aude-Léa Rapin
Il s'agit pour moi d'un réel engagement politique et citoyen avant d'être un engagement de réalisatrice. Nous sommes donc en plein coeur de la question « désir et militance ». Je n'ai jamais eu le sentiment de réellement militer pour une cause à travers mes documentaires précédents. Je me suis toujours engagée mais je n'ai jamais milité. Ce film est une première expérience d'un cinéma militant qui me pose beaucoup de questions sur la nécessité de montrer, de dire. Jusque-là je faisais des films en étant tout à fait libre, à la fois de mon rythme, de mon angle et de ma façon de le traiter. Sur ce film-là, nous rencontrons plusieurs urgences, dont celle de montrer qui sont ces hommes et pourquoi ils se battent, car l'arrêt du travail les fragilise économiquement et humainement. Ce film a une utilité immédiate, et non à contretemps comme j'en ai l'habitude. Du coup, il nous inscrit dans un rythme de reportage plutôt que de film d'auteur détaché de l'actualité. Nous sommes prises dans une immédiateté qui rend le désir de réalisation très compliqué et nous oblige à tourner des scènes à brûle-pourpoint sans pouvoir prendre le temps de les peaufiner ou de les intellectualiser. Cette urgence est l'écho d'une autre qui est celle de ces hommes que l'on filme, qui n'ont pas de carte de séjour et sont donc des clandestins menacés par les arrestations et le retour forcé au pays. Ils font donc preuve d'un réel courage et d'une vraie confiance à notre égard en nous laissant le champ libre au tournage. Ceci implique une responsabilité d'autant plus forte vis-à-vis de nos personnages, de ce que nous allons en dire. Cette pression ne fragilise pas le désir, elle agit comme une piqûre de rappel chaque fois que le doute s'installe. Il y a par ailleurs une autre vraie pression qui est celle des syndicats et associations qui pilotent ce mouvement. Nous bénéficions de leur confiance, ils nous laissent accéder à l'envers du décor de cette grève (la préparation de toutes les opérations est tenue sous haute confidentialité). D'une certaine manière, nous sommes tenues de respecter des conditions de tournage et de ne pas mettre en doute le pilotage de cette grève car ce serait à double tranchant : nous perdrions l'accès aux informations, essentiel pour le film.

Cyrielle Blaire
Nous sommes en effet tiraillées par les désirs des autres qui peuvent par perméabilité envahir nos propres désirs. Les hommes qui animent ce mouvement vivent une urgence, celle d'exister dès maintenant dans l'espace public et les médias, d'être entendus par les politiques… Doit-on adopter une démarche militante et réaliser un film qui sera vu rapidement pour soutenir ce mouvement (faire de l'agit' prop') ? Ou doit-on voir plus loin et affirmer notre regard sur ce mouvement social en réalisant un film qui s'installe dans l'espace et dans le temps ? Nous avons tranché pour un film de création, bien que parfois je vive comme un déchirement de ne pas pouvoir rendre visible cette histoire qui se joue sous nos yeux. Je pense à ces mots de Jean-Luc Godard qui font écho à notre démarche : « Il ne faut pas faire des films politiques, mais faire des films politiquement. »

Est-ce que, parfois, ce militantisme qui guide votre travail peut fragiliser le processus de création du film ?

Aude-Léa Rapin
Le sentiment d'abandon que peuvent ressentir certaines personnes, qui partagent un sort difficile et oublié de tous, favorise grandement le désir de témoigner, de montrer. Dans le cas de situations politiques délicates, la présence de la caméra dans une réalité oubliée rend le travail de réalisation très intéressant mais aussi très risqué. Les personnes filmées sont souvent dans l'attente d'un miracle que la caméra pourrait provoquer. J'ai souvent entendu : « Tu montreras comment c'est pour nous ? Tu vas leur dire chez toi comment on vit ici ? La vidéo, il faudra la donner à tout le monde pour qu'on nous aide. » J'ai vécu des moments pour un film en Éthiopie où les gens se mettaient en scène de façon très travaillée, ils avaient tout prévu avant ma venue et je n'avais plus aucune marge de manœuvre… C'est très important d'expliquer pourquoi et comment on imagine le film afin que les personnes filmées s'y retrouvent et ne se sentent pas trahies au terme de cette aventure.
Sur d'autres films, j'ai parfois senti tout à-coup que j'allais m'investir plus personnellement dans la vie de quelqu'un que je venais de filmer, pour l'aider, et donc sortir de mon rôle de réalisatrice. Cela veut dire parfois laisser la caméra au profit d'une attitude complètement humaine. Le seul danger est de perdre de vue le film que l'on est venu faire, mais je ne crois pas que la simple relation d'aide puisse réellement mettre ce désir en péril.
Pour ce film, le fait d'être deux nous permet aussi de garder sans cesse une forme de recul nécessaire avec notre sujet et les personnes qui sont filmées. Nous nous préservons mieux contre les « envahisseurs »… Ensemble, nous risquons moins de nous laisser déborder, nous sommes moins vulnérables.

Propos recueillis par Céline Dréan

Cyrielle Blaire est journaliste de presse écrite et réalisatrice. Rédactrice au mensuel syndical ***Ensemble***, elle collabore également avec des magazines comme ***Ça m'intéresse*** ou ***Le Monde de l'éducation***. Elle a réalisé en 2008 le documentaire Tous pour un.

Aude-Léa Rapin est réalisatrice depuis 2006. Son dernier film est Nino's Place (2009), qui revient sur le génocide de Srebrenica à travers le combat d'une mère pour retrouver le corps son fils.

Méfions-nous de l'autocensure !

(#5 ... *Désirer voir*)

Arnaud Ladagnous, *auteur-réalisateur & producteur*

D'abord auteur-réalisteur, **Arnaud Ladagnous a créé L&A Productions en 2003 par envie de « se poser la question de comment faire exister les œuvres ». Il a notamment produit Marteau ciseaux, moyen-métrage de Christophe Lemoine sélectionné en compétition nationale au Festival de Clermont-Ferrand en 2010. Mais Arnaud dit n'assumer le terme de producteur « qu'à moitié » puisque L&A est une petite structure sans bureau et sans personnel.**
Sa double-casquette, ainsi que son expérience de lecteur à la commission fiction du FACCA[1], nous ont donné envie de questionner avec lui la place du spectateur.
Connaît-on les désirs du spectateur et doit-on les anticiper ?

[1] Le FACCA est le Fonds d'Aide à la Création Cinématographique et Audiovisuelle de la Région Bretagne

Comment appréhende-t-on la question de la place du spectateur ? Se pose-t-elle de la même manière quand on est réalisateur, producteur ou lecteur de commission ?

Quand on gamberge un truc dans sa chambrette en acceptant toutes les complications de le porter à l'écran, un des moteurs c'est de pouvoir le montrer, d'où la frustration sur des projets qui ne sont pas faits ou qui prennent trop de temps. Hormis la fonction du passage de l'acte, il y a l'envie de laisser une trace, de témoigner. Et ça fait avancer professionnellement ; les films qu'on a faits même ratés sont ceux qui préparent les prochains, alors que les cinquante scénarios dans le tiroir ne font pas forcément avancer le cinquante-et-unième. Dans le passage à l'acte il y a le désir, le plaisir et le risque d'avoir le retour de l'autre sur ce qu'on a fait. C'est à ce moment-là qu'on se rend compte si on touche à cette fameuse universalité, si tout d'un coup ce qu'on a à dire trouve écho. Après intervient la notion de succès qui est à dissocier. En tout cas, moi je trouve très intéressant le fait de dire : « Ben voilà, j'ai fait ça, je vous le présente. » On présente avec fanfare et trompettes ou on se cache en le montrant, mais il y a quand même cette idée qu'à un moment, on va obliger les gens à s'asseoir, à regarder, à écouter, on leur prend du temps. On exige des autres qu'ils se mettent à notre attention pendant dix minutes, une heure, deux heures en espérant que ça les amuse, que ça les fasse réfléchir, que ça les questionne, que ça les énerve… l'idée étant toujours que ça les agite un peu ! Je n'ai jamais abordé un projet en me disant : « il y a un public pour ça, on a fait une étude de marché, ça remplirait telle case », c'est peut-être une formule qui fonctionne mais je ne la connais pas et elle ne m'intéresse pas. Pour moi, à la base, il y a cette gageure ou ce tour de force qui est : « moi auteur ou moi producteur, j'assume ce point de vue, ce parti pris, cette histoire, ce projet et je vais le mener au bout » et si je n'ai pas ce désir minimum, je pars du principe que ça va être très dur de le faire partager. Avant la question : est-ce que ça va plaire ? il y a déjà la question : est-ce que ça va convaincre ?… est-ce que le projet va convaincre les partenaires minimums pour nous accompagner ? Parce qu'il faut que notre désir trouve un écho dans un comité de lecture, auprès d'une chaîne, d'un distributeur, et en même temps, chez les techniciens, les comédiens. Après, en deuxième rideau, viendra la confirmation ou l'infirmation de ce désir collectif auprès d'un public.

Quand on écrit, on cherche à anticiper ce qui va se passer dans le cerveau du spectateur et pour ça dans le scénario, on utilise des ingrédients, des outils, des formules…

Il ne faut pas se voiler la face, quand on a des enfants et qu'on commence une histoire par « il était une fois » il faut que ce soit un peu intéressant, qu'il y ait des méchants dedans, et que ça finisse plutôt bien. Il ne faut pas se tirer une balle dans le pied et se dire : « Ça sort d'où cette idée de devoir rendre les choses intéressantes !? »
Depuis la nuit des temps, on aime qu'il y ait une bonne accroche, des rebondissements, des choses terribles à l'intérieur… C'est lié à la façon dont les humains se racontent des histoires depuis toujours même si ça évolue, ça change, ça se modifie. Et cette notion de susciter l'intérêt chez l'autre, on l'a tous les jours, tout le temps et dans tous les domaines. On ne va pas aujourd'hui repartir de zéro, ce serait d'une prétention suprême !
Il est légitime et constructif de se demander à propos d'un scénario : ça parle de quoi ? ça commence quand ? ça finit comment ? Là encore, je suis très content d'être passé d'auteur-réalisateur à producteur parce que j'ai démystifié le sacro-saint auteur : oui il a un désir, oui il a une proposition, mais s'il veut la garder pure et intacte qu'il en fasse une nouvelle. S'il veut y associer de la technique, de l'argent, des financements, et s'il a la prétention – et j'aimerais qu'il l'ait – que ça finisse en film sur une télévision ou dans une salle, il y a l'idée qu'avant d'avoir des retours de spectateurs, il faut que son producteur, ses comédiens, ses techniciens soient les premiers convaincus de ce qu'il a à dire et de la façon dont il a à le dire. Il y a quand même beaucoup de questions fondamentales liées au récit, à la narration, quel que soit le genre, qui méritent un peu de dialogue, d'intelligence, de partage en amont. En tant que producteur, je n'ai aucune recette, aucune clé mais je sais qu'il y a des outils, et il faut du travail, de l'échange. Il ne faut avoir aucun tabou là-dessus.

Peut-on dire que l'anticipation du goût du spectateur pèse de plus en plus dans les comités de lecture ou chez les diffuseurs ?

Ce que je ressens c'est que l'autocensure est plus condamnable que la censure. J'ai l'impression qu'il y a beaucoup de domaines pour lesquels on a plein d'à priori (du type : la ménagère de moins de 50 ans) qui sont plus réels et plus dangereux que la censure elle-même. Méfions-nous de l'autocensure ! Je trouve que les producteurs, les diffuseurs sont beaucoup plus frileux que leur auditoire potentiel. Il y a des preuves de ça quand on voit des séries télé qui sont maintenant durablement installées comme celles d'HBO ou Californication ou Weeds… On ne s'attendait pas forcément à ce que des Américains puritains nous fassent des séries avec une mère de famille qui va faire du trafic de stupéfiants pour faire vivre ses gamins. Au final, ça a trouvé un très large auditoire. En France, je sais que les acheteurs de programme sont les premiers à savourer ces séries-là mais à dire encore : « Nous, en France c'est un peu différent, ça ne pourrait pas passer » et j'ai comme l'impression qu'ils sont plus royalistes que le roi. Il ne faut pas prendre le spectateur pour ce qu'il n'est pas ! Il est lui aussi en 2010 ! Il a lui aussi vu, lu, entendu, vécu un paquet de choses, qui, à mon avis, sont beaucoup moins douces, suaves et consensuelles qu'on voudrait bien le croire.
Si on s'autocensure, qu'on affadit, qu'on baisse le désir à tout niveau et qu'en plus ça ne marche pas, c'est terrible, et souvent ça ne marche pas quand on veut plaire à tout prix ! Et pire que ça, si ça devait marcher : on a trouvé une formule, tout le monde le fait en se bouchant le nez mais il y a du fric à prendre, ça plaît et on balance ça ! Là, on tombe dans un cynisme qui est encore plus insupportable.
La difficulté c'est qu'aujourd'hui c'est plus tendu, surtout quand on parle de fiction lourde. Une première fiction lourde qui ne trouverait aucun écho ni financier, ni public, ni d'estime, ni quoi que ce soit, présume très difficilement de la deuxième. Mais je reste convaincu qu'il y a plein de projets qui peuvent être abordés d'une façon un peu alternative et qu'il faut remettre un peu de modestie sur la façon de financer les œuvres et de les diffuser. Et on n'est pas à l'abri d'un malentendu ! Le film, malgré cette facture-là, peut trouver tout d'un coup un très large public. En tout cas, on se mettrait à l'abri d'avoir englouti des sommes, des énergies, des égos délirants et qu'au final ça se plante. Le risque c'est de scléroser tout le monde. Mais moi je suis auteur-réalisateur-producteur et je n'ai pas les contraintes d'une structure qui, quand elle fait un projet, doit faire vivre huit personnes pendant un an ; ça permet de partir plus facilement la fleur au fusil !
Les outils changent aussi. Aujourd'hui avec le numérique HD, on peut faire des choses de qualité plus facilement qu'avant et tant mieux. Avant, pas de budget, ça voulait dire une image dégueulasse et un son pourri, ça pouvait parfois accompagner un point de vue mais rarement quand même. Il y a des projets qui auraient mérité d'avoir une belle image mais on ne pouvait pas l'avoir et c'était tout de suite typé, discriminant. Dans les festivals, il y avait les films en 35 mm scope et les films en 16 ou Super 16 boutiqué. Ça, ça a changé, profitons-en. C'est un formidable outil. Ça enlève beaucoup de mauvaises excuses ou de mauvaises raisons pour ne pas faire les choses. Partant de là, c'est toujours aussi compliqué, il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus, on le sait. Mais quand on voit ce qui se passe ailleurs, on se rend compte qu'on est quand même dans une position d'ultra-privilégiés. On est dans une partie du monde où on peut se préoccuper de cinéma. On a quand même des systèmes de financement, de protection, de statut, qui sont uniques. Alors moi je ne vais pas être l'un de ceux qui larmoient, qui se lamentent. Il y a des choses à discuter toujours et encore, à défendre, à réfléchir, mais je trouve que ce luxe, quand on regarde très simplement et objectivement les choses, doit nous pousser à être vraiment dans l'exigence, le travail et la jubilation.

Propos recueillis par Bénédicte Pagnot

gageure

Arnaud Ladagnous a réalisé notamment :
Marcel & Co, long-métrage produit par GRISBI (1998)
La Cour des gants, série d'animation en coréalisation avec Benjamin Botella produite par JPL Films pour France 3 Ouest
Électrocité, magazine musical, L&A Productions pour TV Rennes 35
Le Fond du trou, court-métrage, L&A Productions et JPL Films (2010)

Faire bouger les lignes

Pierre Merle, *chargé de programmes*

Le chargé de programmes **est à la croisée du désir de voir et de celui de montrer. Lisant des dossiers, recevant des auteurs, il doit également prendre en compte ce qu'il croit connaître des attentes des spectateurs. Pierre Merle occupe un poste de chargé de programmes chez Arte. Entre une nécessaire vigilance et les évidences de certaines rencontres, il questionne la place du désir dans son travail.**

Dans vos décisions de chargé de programmes, quelle place y a t-il pour votre propre désir ?

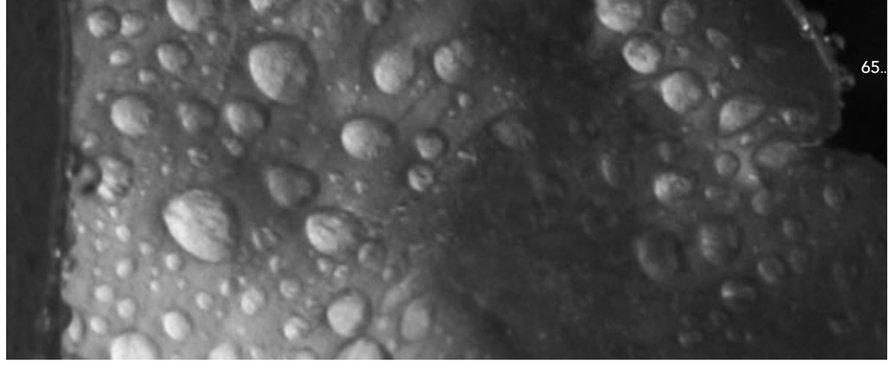
Arte laisse de la place aux initiatives et aux désirs. Quand je travaillais à l'Unité documentaire, je me suis longtemps occupé des *Mercredis de l'Histoire*, et de pas mal de grands formats. Avec William Karel, nous avions fait quelque chose qui s'appelait Opération lune, un « docu-menteur » qui racontait comment Nixon avait décidé de demander à un réalisateur de faire un film sur l'alunissage au cas où la télévision ne fonctionnerait pas le jour J. C'était un détournement d'extraits de séries que l'on avait produites. On l'a diffusé dans les *Mercredis de l'Histoire*. Je trouvais intéressant de faire un objet ludique pour une case respectable et respectée. Parce que finalement, c'est un film sur la télévision, qui en montre l'effet hypnotique et qui démontre la puissance de ses arguments d'autorité. C'est juste bien de rappeler que même sur Arte on peut produire des « plaisanteries ».

Faire bouger les lignes, c'est aussi garder le désir vivace ?

La difficulté pour un diffuseur, et ça a à voir avec son désir, c'est de ne pas sécuriser complètement les choses en travaillant avec les mêmes gens. Je ne parle même pas d'une démarche qui consisterait à se faire des amis puissants et de les garder, mais disons de répéter des choses, d'avoir des recettes narratives. Bien sûr, il faut fidéliser les gens, mais toujours rester mentalement ouvert et lucide par rapport à ce risque. Le plus difficile, c'est d'explorer les potentialités de projets pas forcément aboutis ou pas très accessibles et de prendre du temps pour s'en préoccuper. C'est une sorte d'éthique ; c'est important de toujours se demander si on n'est pas en train de suivre l'air du temps ou de répéter la même chose. Ne pas se laisser enfermer dans des réseaux d'amitiés qui sont rassurants. Les réseaux, ça sert à tout le monde, mais il faut s'en affranchir un peu.

Pouvez-vous me raconter l'histoire d'un fort désir de film de votre part ?

Le désir peut naître de plusieurs manières. L'exemple de Valse avec Bachir, d'Ari Folman, m'avait beaucoup surpris parce que c'était tout à fait inattendu. Je l'ai découvert au forum de pitch documentaire du Festival de Toronto en 2005. Dans l'avion, en lisant l'énorme pavé de présentation, je découvrais ce projet auquel je ne comprenais pas grand-chose. La présentation était assez dense, rébarbative. J'avais une impression de pudding, mais un peu de curiosité. Je suis donc allé assister au pitch… Il y avait sept minutes de présentation. C'était à nouveau très dense et pas encore bien hiérarchisé, mais l'effet de présence d'Ari Folman et de son collaborateur était très fort. J'ai compris un petit peu mieux, mais pas beaucoup ! Et puis ils ont projeté une minute d'images : j'ai été stupéfait. D'un coup, simplement, j'ai eu l'impression de comprendre ; l'animation m'a paru une évidence… Mais j'étais le seul ou presque ! À Toronto il y a beaucoup de monde. Les pitchs ont lieu dans une université du 19e siècle, une salle de quinze mètres de haut, des gradins en bois et une immense table ovale au milieu. Tout ça est très ritualisé avec des clochettes, un effet de spectacle qui joue sur une espèce de tension. Et des modérateurs sont chargés d'interpeller, d'orienter les questions, de faire parler les chargés de programmes. Là, certains baissaient la tête en se disant probablement « ce n'est pas du documentaire, ce n'est pas pour nous, on ne comprend rien ». Et d'autres la baissaient parce qu'ils savaient qu'ils n'auraient tout simplement pas la liberté éditoriale de réagir à cette proposition. J'ai dit tout de suite que ça m'intéressait. Je suis allé voir Ari et on a passé deux heures à discuter. La rencontre était une espèce d'évidence : il a eu le temps de m'expliquer et



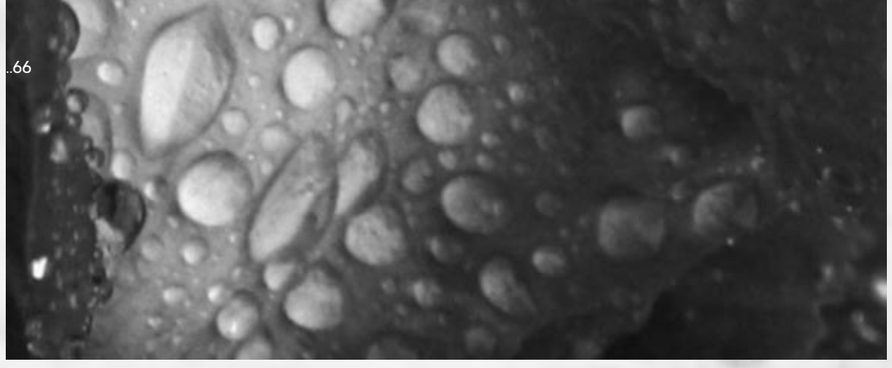
j'ai eu le temps de comprendre. J'ai vraiment eu l'impression que c'était une vraie trouvaille. L'idée de prendre de l'animation pour traiter de ça était un moyen de prendre de la distance avec le sujet pour parler de choses abominables, une réponse aux questions « comment filmer l'horreur, faut-il le faire ? » Et c'était complètement consubstantiel au projet puisque c'était l'histoire d'un gars qui était traumatisé et ne s'en souvenait pas. Enfin il y avait une espèce de cohérence absolue et c'était tout sauf du maniérisme. J'ai trouvé ça évident. Ce n'était pas une preuve d'intelligence de ma part, simplement la conviction absolue que c'était juste. Je suis reparti avec ça sous le bras ! J'ai proposé ça tout de suite dans l'unité. Il y a d'abord eu un premier moment de choc où ils m'ont regardé comme si j'étais en plein délire ! Ma première présentation a été houleuse, mais j'étais convaincu, et en une semaine l'histoire était réglée. Voilà ça c'était un désir très particulier. Je ne m'y attendais pas du tout, ce n'était pas un projet que j'aurais pu préméditer.

C'est une belle histoire de désir !

Oui… Mais dans mon métier, parfois les gens se persuadent et en font des tonnes sur le désir, ils se créent une posture par déficit de pas être artistes eux-mêmes. Ils prônent le désir et l'engagement alors qu'ils sont juste en train de dire « Passe-moi le sel ! » Parce que c'est aussi notre travail de passer le sel, des trucs techniques, des dossiers, des résumés.
Les auteurs sont obligés de livrer quelque chose. Et même si on a des idées sur un texte ou au montage (ce qui n'est pas toujours le cas), ça ne fait pas de nous des auteurs.
Ici chez Arte, on a du temps à consacrer aux films, ça nous laisse la possibilité d'avoir un rôle d'accompagnateur, mais dans un monde idéal on n'aurait rien à faire. Les scénaristes sont meilleurs que nous, les réalisateurs sont meilleurs que nous, les monteurs sont meilleurs que nous, les producteurs sont meilleurs que nous ! Donc si tout le monde fonctionne bien, on pourrait dire qu'il n'y a pas besoin de chargé de programmes (ce dont probablement plein de gens sont persuadés !). Maintenant il faut faire attention. La perfection peut être un fantasme totalitaire. Tout se nourrit d'interactions. En tant que chargé de programmes, on peut juste essayer d'accompagner le projet en se souhaitant d'en avoir compris la logique, de ne pas instrumentaliser un projet pour un autre objectif. Voilà : comprendre la logique du projet, son économie et l'accompagner intelligemment. Ne pas non plus confondre son désir personnel, ne pas se projeter en fantasme de domination. Garder un désir ouvert et pas le désir d'être connu !

Mais un chargé de programmes, c'est aussi le maillon entre des désirs d'auteurs et un public ?

Oui, on met des gens en contact. La question du désir du public est fondamentale. Ces dernières années, l'information sur l'audience est devenue très présente dans l'entreprise, de façon descendante, avec des affichages etc. Moi je trouve ça naturel. Il y a eu des moments où redescendait aussi un soupçon d'élitisme chez Arte. Je n'ai jamais pensé qu'il était bon de se distinguer par une espèce d'appartenance à un petit groupe, dans une sorte de position aristocratique… Je pense que la plupart des gens sont ravis de faire de l'audience. Mais la question c'est plutôt « qu'est-ce qu'on fait pour ça ? » Tout le monde veut en faire, l'idéal étant d'en faire avec des objets qui sont dans notre mission. Il ne faut pas non plus se voiler la face, on sait aussi que certains sujets font beaucoup d'audience sans que l'on en soit responsable. Ni se prendre pour les pédagogues du siècle qui sauraient éduquer les gens, ce fantasme de domination intellectuelle. Mais on est quand même obligé de se faire confiance, en gardant à l'esprit certaines choses :



ne pas coder les choses, que ce soit accessible sans paternalisme, avoir des garde-fous quant à la violence et à l'obscénité, et avancer avec ça… Évidemment, si un chargé de programmes engage des films qui chaque fois s'écrasent, il faut se poser des questions… Mais c'est aussi vrai dans l'autre sens. S'il m'était arrivé de faire des audiences vraiment énormes successivement, je me demanderais aussi ce qui se passe. Parce que les gens ne basculent pas comme ça, c'est un peu comme les élections. On a eu quelques basculements comme La Journée de la jupe parce qu'on a un effet Adjani et une conjonction de choses qu'on ne maîtrisait pas. Mais ça se passe une fois. Si ça se répétait de manière rapprochée, il faudrait se demander « où est le loup ». On peut faire des programmes pervers ou attirants avec un certain talent, ou se retrouver à faire des objets d'une délicieuse obscénité, et notamment utiliser le principe sadique qui est l'un des instruments de la télé-réalité.

De toute façon, dans ce métier, il faut vraiment mettre en question ces choses-là en permanence, le désir du public, celui des auteurs, et bien sûr son propre désir.

Propos recueillis par Céline Dréan

Après une thèse de mathématiques, **Pierre Merle** commence une carrière universitaire en Suisse.
Son métier d'enseignant lui permet de travailler bénévolement à une autre passion : le cinéma. En montant un festival à Lausanne, il rencontre les gens du secteur, passe quelques années en poste au sein d'une école de cinéma et finit par rentrer en France en intégrant la chaîne Arte comme chargé de programmes à l'Unité documentaire. Dix ans après, en 2007, il intègre l'Unité fiction de la même chaîne.

La télévision regardée

Par David, *détenu en maison d'arrêt*

En prison, la télévision est la seule fenêtre sans barreaux ouverte sur l'extérieur. Elle est censée refléter notre société ou l'état dans lequel elle se trouve (au vu de certains programmes, on peut s'inquiéter).

Pour ma part, je me cantonne principalement à deux types de programmes : les films, pour le divertissement et l'émerveillement qu'ils peuvent m'apporter et les documentaires, non seulement pour les mêmes raisons, mais aussi parce qu'ils agrandissent mon champ de vision.

Il me plaît d'imaginer que certains documentaires ou reportages puissent changer le regard que nous portons sur le monde, notre monde, surtout lorsque celui-ci est à deux pas de chez nous.

Tout est permis ?

Réappropriation de photogrammes d'un film

Par Bénédicte Pagnot et Céline Dréan, ***réalisatrices***

(#5 ... ***Désirer voir***)

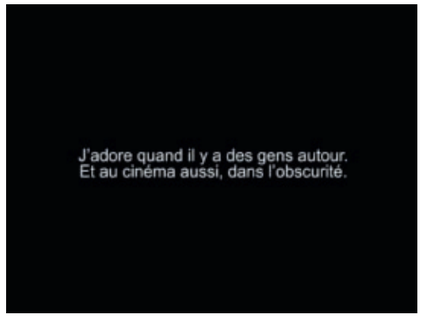
smell

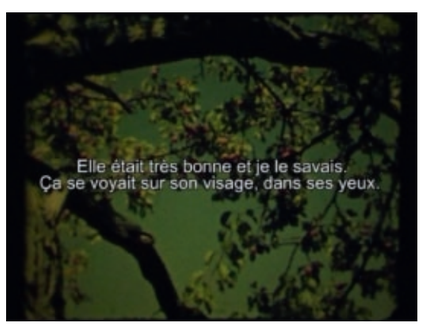
Et si le cinéma c'était…
jouer avec les interdits

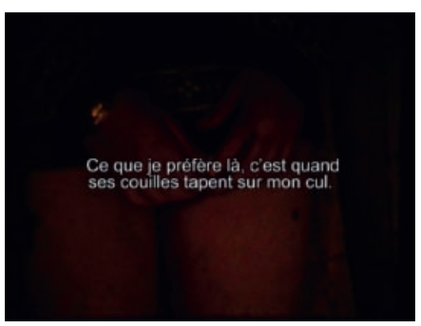
Au son,
des voix de femmes,
des voix d'hommes.
Ils parlent en arabe. Ils
racontent leurs expé-
riences sexuelles et
leurs fantasmes. Leurs
propos sont traduits
en français au centre
de l'image.
On ne sait jamais
qui parle, qui dit quoi.
À l'image, souvent
l'écran est noir
(avec seulement les
sous-titres) ;
il y a aussi des images
Super 8 amateur.

affirmer, raconter, interroger

montrer, cacher, suggérer







Avec l'aimable
autorisation
de **Danielle Arbid**
et DKB Productions
(Emmanuel Barrault)

couper.

L'appétit de voir

Par Marie-José Mondzain, ***philosophe***

saveur

Extrait d'un article de
la revue ***Enfances & Psy*** n°26 (2005/1)
Éditions Érès
http://www.cairn.info

Il faut tout faire pour que les images que nous partageons produisent de la parole et de la liberté. Il ne s'agit en rien de condamner la télévision et de la jeter par la fenêtre. L'anorexie n'a jamais été le remède contre la boulimie. C'est un régime pensé, une diététique du regard construite par la parole et par elle seule qui, seuls, peuvent nous permettre de saluer les nouveaux médias sans idolâtrie et sans phobie (Claes Oldenburg).

Il y a quarante ans déjà qu'en Amérique, les artistes du Pop art ont été les premiers à dénoncer, dans leur pratique visuelle, le formatage artificiel du désir à travers la consommation alimentaire ; on était dans les années 1960, et ce qu'on appelle aujourd'hui la société de consommation s'alarmait elle-même de la perte du sens dans la communauté à travers le prisme symptomatique du destin de l'appétit. Soucieux de liberté et veilleurs de notre désir, les artistes produisirent des artefacts immangeables qui voulaient manifester l'indigestion de l'esprit et l'effondrement de la parole, dans un monde où la bouche n'est plus dévolue qu'aux fonctions de l'engouffrement, où le corps n'est qu'une machine à traiter, à recycler et à rejeter. Le cinéma se chargea également des opérations de la même vigilance. Souvenez-vous de La Grande Bouffe, de Marco Ferreri, ou de Salo de Pasolini, qui poussa à l'extrême l'allégorie scatophage du fascisme. Je ne voudrais pas assombrir mon propos en convoquant les fantasmes coprophiliques qui servirent à dénoncer les dictatures, mais je voudrais malgré tout rappeler que les images de « la télé poubelle », même si elles sont moins malodorantes, disent bien le souci que nous avons de devenir nous-mêmes des déchets recyclables, dans un monde d'images qui nous traitent comme de purs consommateurs. C'était justement le sujet d'un autre film, Soylent green (Soleil vert), qui évoquait la fiction lointaine d'un monde où l'on mourait en spectateur d'un enchantement magique sur écran avant de devenir un aliment recyclé pour une communauté sans désir. Parions que ce n'était qu'un film.

Je voudrais évoquer un instant la nature morte qui mit en scène l'appétit de voir en figurant des aliments qu'on ne pouvait pas manger. Cette frustration du désir qui met le regard en appétit fut une réponse profane à la scénographie eucharistique qui propose aux fidèles de consommer pour s'incorporer et disparaître dans une union sans écart. Mais souvenons-nous aussi du Festin de Babette, de Gabriel Axel (1987), d'après la nouvelle de Karen Blixen, qui associa un somptueux repas à l'acte de la générosité absolue puisque celle qui fit ce jour-là la cuisine y consacra la totalité de ses biens et révolutionna finalement le rapport à la vie sensible et les rapports d'altérité de toute une communauté luthérienne qui faisait de l'abstinence et du carême une vertu. Je vois là l'allégorie la plus poétique de ce qu'est le bonheur de donner à manger pour faire découvrir l'amour et la liberté.

En vérité, je crois fermement que nous pouvons encore penser et construire notre rapport au monde visible, et choisir les images que nous faisons et que nous voyons. L'histoire de nos appétits implique des politiques du désir. Chaque société doit choisir le régime de ses passions pour que la vie sociale soit un partage du sensible et non seulement une distribution mercantile des biens. J'en donne pour preuve la vitalité des jeunes artistes dans toutes les technologies vidéographiques, cinématographiques, numériques. L'usage de plus en plus répandu des instruments imageants est le plus sûr moyen de rendre à tous la puissance de création et de séparation. Il faut donner aux enfants les moyens de faire des images, d'en parler, de parler de ce qu'ils voient, de choisir ce qu'ils veulent voir, afin de construire une cinéphilie moderne. Puisque les images sont la marque de notre civilisation, faisons ce qu'il faut pour en faire une culture, c'est-à-dire l'objet d'un partage de nos émotions corporelles et de nos appétits de sens, dans un espace et, surtout, dans un temps commun. Les images les plus appétissantes sont celles qui nous laissent sur notre faim, ce sont elles qui font la saveur du monde.

collection

Images de désirs

Collecte de photographies légendées par leurs auteurs.
Désir de cinéma : interprétation libre.

Où est l'enfant dans l'arbre ?
Laurine Estrade, *scénariste*

Désir à peine masqué.
Franck Beyer, *réalisateur*

J'ai vu ce matin une
rue dont j'ai oublié
le nom.
Simon Blondeau,
projectionniste

Voyage
Anne Sarkissian,
scénariste
réalisatrice
productrice

Je rêve d'un film
dans lequel
un homme
rencontre
une femme.
Matthieu Chatellier,
réalisateur

Et la chèvre s'en alla
dans les bois et trouva
le loup et se battit
toute la nuit...
- ohhh, dit la chèvre,
que c'est beau la
liberté...
Daniela de Felice,
réalisatrice

Un(e) autre, pour
qui on imagine et
fabrique, pour offrir et
partager.
Tony Servain
animateur
audiovisuel

Une histoire.

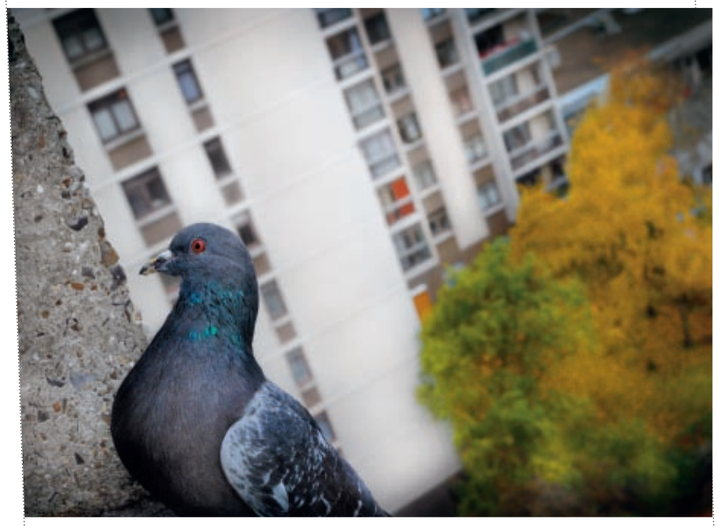
Une salle pleine.

A boy meets a girl.

Mathieu Courtois,
producteur

Maïssa Bey écrit dans ***Nouvelles d'Algérie*** :
« On ne peut
confondre le bruit
d'une porte
que l'on referme,
même claquée
violemment,
avec le bruit d'une
détonation…
non ce n'est pas
possible, pas ça,
il va remonter…
mais quand elle
s'approche
de la fenêtre
déjà le cœur sait
et la raison vacille. »
Jacques Losay,
cinéaste associatif

Cette image ne
me quitte jamais.
Elle représente toute
la force de mon envie
de faire des images.
Je l'ai prise en 1978
de la fenêtre
de l'appartement
de mes parents
avec un Kodak 110.
La dame qui marche
dans la rue est
ma grand-mère.
Ma grand-mère dans
un instant quotidien,
anonyme, marchant
dans la rue un jour
d'été, toujours vivante
simplement…
Nicolas Gaurin,
chef opérateur



Désir d'ouvrir
la fenêtre
pour regarder dehors.
Catherine Réchard,
réalisatrice

Léon Maillé, paysan
du Larzac, dit :
« Si vous n'avez plus
peur du chien,
c'est le chien qui a
peur de vous »
Christian Rouaud,
réalisateur

Madeleine, Gaby
et Minet.
Lauriane Lagarde,
réalisatrice

Le mot de la Scam

La Scam, dont la mission première est la perception et la répartition des droits d'auteur, dispose, depuis 1988[1], d'un budget culturel qui permet aux auteurs de valoriser leur répertoire et de mettre en place divers dispositifs d'aide à la création. Les projections, les rencontres, les débats, les Etoiles de la Scam, les Grands Prix, la nuit de la radio, les aides aux voyages d'auteur, la salle de projection Charles Brabant, et une programmation dans plusieurs festivals, font de la Scam un partenaire actif du réseau culturel. Ces activités sont organisées avec les auteurs, à la Scam ou hors les murs, à Paris ou en régions.

Brouillon d'un rêve audiovisuel
L'aide singulière de la Scam aux désirs filmiques

Dans l'esprit du souvenir de l'architecte Mallet-Stevens qui commande à Jean Prouvé une porte en fer forgé sans en réclamer le *dessin,* la bourse Brouillon d'un Rêve persiste depuis dix-huit ans à faire confiance à des auteurs qui forment le *dessein* d'un vrai film à faire.

Cette aide encourage un auteur à un moment donné, toujours opportun, à avancer à l'air libre, enrichi par cette petite bouffée d'indépendance. Mécénat lisible dans le désarroi d'un métier durci, Brouillon d'un rêve, tous les deux mois, *reconnaît* des auteurs qui peuvent ainsi continuer de l'être, et fait ressurgir des propositions filmiques au bord de la crise télévisuelle, d'autant plus urgentes qu'elles n'existaient déjà plus à l'horizon des lignes éditoriales. Une dette se crée pour ces auteurs, piqués d'une résistance renforcée, d'une ambition persistante, et d'un désir réamorcé, de donner un film, un jour.

Un instant au-dessus de nous-mêmes

« La mémoire est un lieu magique où coexistent jadis et maintenant, l'absence et la proximité, la cause et l'effet, les vivants et les morts ; par elle, les êtres sans ubiquité, sans longévité que nous sommes, tiennent ensemble tous les moments, tous les lieux, s'élèvent un instant au-dessus d'eux-mêmes. » Ce que Pierre Bergounioux[2] dit là de la mémoire, Jean-Bertrand Pontalis[3] le dit du rêve ; nous pourrions à notre tour, le dire du réel, et par association, de Brouillon d'un rêve[4], lieu de convergence de tant d'écritures documentaires libérées.

Brouillon d'un rêve a dix-huit ans. Des milliers de projets d'initiative personnelle donnés à lire, à voir, par des auteurs à des auteurs, beaucoup de films réalisés, trop souvent fabriqués pour la plupart, à mains nues[5], en terre de résistance, et montrés en catimini, tard dans la nuit télévisuelle, ou plus heureusement au sein de ces circuits parallèles[6] chers à Gilles Deleuze.

[1] En application de la loi de 1985 relative à la copie privée
[2] Ecrivain, sculpteur, professeur de lettres.
[3] « En marge des jours », p.79 (Editions Gallimard)
[4] Budget 2010/2011 : 360.000 euros
[5] En référence à Dziga Vertov "L'Homme à la caméra", 1928
[6] «... Car il y aura des circuits parallèles, un marché noir. » Gilles Deleuze, en exergue à Co-Errances, coopérative alternative de diffusion.

Brouillon d'un rêve ou l'impossibilité d'écrire ce que l'on n'a pas encore vécu, autrement dit filmé ; appellation symbolique, hautement documentaire, rapportée depuis les manuscrits d'Arthur Rimbaud par Gérard Follin, auteur réalisateur en compagnie d'un autre rimbaldien, Charles Brabant, auteur réalisateur, fondateur de la Scam.

Justement, dans ses poèmes politiques, Paul Eluard s'adresse à ses camarades imprimeurs[7] : *« Nous avions le même métier, qui donnait à voir dans la nuit, voir, c'est comprendre, c'est agir, et voir, c'est être ou disparaître »* ; puis, plus loin *« Et que la clarté se décide à porter tout le poids du monde. »*

Et si, dans la pénombre d'un paysage audiovisuel sinistré, le documentaire, en nous élevant au-dessus de nous-mêmes, pour mieux nous parler, nous questionner, nous éclairer, comme une littérature non consentante, était lui aussi, un imprimeur de liberté.

Jean-Pierre Mast

Les chiffres de Brouillon d'un rêve en novembre 2010

630 projets de films soutenus

73 % des films terminés (sur la période des seize premières années)

- **TV francophones 69 % (28% sur Arte, 22% sur le Câble, 12% sur RTBF, 13% sur France 3, 9% sur France3 régions, 7% sur France 2, 4% sur France 5, 4% sur Canal +, 1% sur TV5)**
- **TV étrangères 3%**
- **Circuits indépendants dont bibliothèques 10 %**
- **Sorties en salles avec billetterie 7%**
- **Sortie DVD 5%**
- **Internet 3%**
- **Supports divers 3%**

L'ensemble des bourses Brouillon d'un rêve s'adresse aux auteurs de toutes disciplines : audiovisuel, radio, littérature, multimédia, photographie, journalisme, institutionnel. Tous les appels sont sur www.scam.fr

En dix-huit années d'existence, Brouillon d'un rêve audiovisuel s'est installé de façon significative dans le paysage de l'aide à la création. La Scam aura consacré plus de trois millions d'euros pour faire naître et reconnaître des auteurs et des œuvres dont l'exigence et la qualité méritent d'être soutenues.

[7] P. 29, Ed. Gallimard.

Crédits et remerciements

Une publication Films en Bretagne © décembre 2010
Directeur de publication : Serge Steyer
Conceptrices/rédactrices : Céline Dréan, Bénédicte Pagnot
Avec les contributions de : Thierry Barbet, Philippe Baron, Hubert Budor, David, Lisa Diaz, Mirabelle Fréville, Sébastien Gondek, Liza Guillamot, Nathalie Marcault, Aurélia Petit, Jean-Claude Rozec, Serge Steyer, Eric Thouvenel

Illustrations/photographies : Bénédicte Pagnot (sauf mentions particulières)
Secrétaires d'édition : Charlotte Avignon, Julie Huguel
Relecteurs/correcteurs : Abigaël Brisou, CA Films en Bretagne
Graphiste : Katell Le Guillerm
Impression : Graphicentre (Fougères)

Remerciements : Danielle Arbid et Emmanuel Barrault (DKB Productions), Marie-José Mondzain et les éditions Erès

Remerciements particuliers à Alice Escudero (pour le traitement photographique)

Merci aussi à Muriel Avrit, Aline Brunel, Denis Le Paven, Bruno Le Roux, Dominique Pasco, Célia Penfornis, Fanny Sabatier, Catherine Delalande & Emmanuelle Lohéac (Accueil des tournages en Bretagne), Anne Michenaud & Philippe Rouxel (Ciné Manivel de Redon), l'association Comptoir du Doc.

BRETAGNE ESRA
ÉCOLE SUPÉRIEURE DE RÉALISATION AUDIOVISUELLE
ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR TECHNIQUE PRIVÉ

1, rue Xavier Grall
35700 Rennes
02 99 36 64 64

Formation aux métiers
du **CINÉMA**, du **SON** et du
FILM D'ANIMATION

3 ans d'études - Admission : BAC + Concours
4ème année optionnelle à New York

JOURNÉES PORTES OUVERTES
01 et 2 avril 2011 de 10h00 à 18h00

www.esra.edu
Authorised Training Centre
Education

Ina Atlantique

Partout en France, **l'Ina conserve, valorise et transmet**
les images et les sons qui fondent notre patrimoine collectif.

Ina Atlantique - Bretagne, Pays de la Loire, Poitou-Charentes, Limousin - Tél. : 02 99 67 87 00

ina
Les images qui vous parlent

filmsenbretagne

union des professionnels

promotion
information
éditions
formation
rencontres
filmsenbretagne.com

Films en Bretagne a pour vocation de promouvoir la création et la diffusion audiovisuelles et cinématographiques.
Elle réunit et représente les professionnels en quatre collèges :
> Collège des producteurs
> Collège des auteurs, réalisateurs
> Collège des techniciens, artistes interprètes
> Collège 4 : métiers de l'action culturelle
(éducation à l'image, festivals, archives, aide à l'écriture...)

Films en Bretagne est leur vitrine, et par là même celle des collectivités territoriales et de tous les partenaires impliqués dans l'audiovisuel et le cinéma.

Films en Bretagne c'est aussi :
> les rencontres professionnelles Doc'Ouest, chaque année, au début de l'automne à Pléneuf Val-André (Côtes d'Armor),

> des ressources constamment mises à jour sur le site filmsenbretagne.com

> des publications :
Photographie de l'activité audiovisuelle et cinématographique en Bretagne 2007-2009 (juin 2009) ;
Le centralisme audiovisuel en France (septembre 2009) ;
Désir manifeste (décembre 2010)

Films en Bretagne . Pôle Image . Quai du Péristyle 56100 Lorient . Tél. **02 97 84 00 10** . Fax. 02 97 84 01 63 . mail@filmsenbretagne.com

Films en Bretagne est soutenue par la Région Bretagne, le Conseil général des Côtes d'Armor et Cap l'Orient

© NSTV prod

À VOS REFLEX CANON, MOTEUR... ACTION !

Avec ce manuel technique de la réalisation en vidéo, découvrez une nouvelle façon de filmer qui révolutionne le monde de la vidéo et du cinéma !

EYROLLES

Un livre de Sébastien Devaud

En librairie – 400 pages – 39,50 €