****

# **Table-Ronde :**

# **Économie du stop motion :un modèle qui s'invente, une concertation à nourrir et une histoire à écrire**

lundi 3 avril 2023 • verbatim des échanges

**Patrick Eveno, modérateur**

A ma droite, **Jérôme Allard**, coordinateur du fonds animation et jeux vidéo chez Pictanovo dans les Hauts de France ; **Jean-François Bigot**, producteur chez JPL Films, à ma droite toujours, **Magali Jammet**, chargée de mission aide aux techniques de l'animation au CNC ; **Jean-François Le Corre**, producteur chez Vivement Lundi !; **Anne-Cécile Rolland** du Fonds d'aide à la création cinéma et audiovisuel de la région Bretagne ; et enfin **Joseph Jacquet**, directeur du développement jeunesse à France Télévisions.

Merci d'avoir accepté de participer à cette table ronde, à l'invitation de l'AFCA et de Films en Bretagne. Un petit mot peut être déjà pour essayer de cerner cette question de périmètre du stop motion. On a vu notamment à travers cette dernière présentation que l'acception peut être assez large. Vous-même, qu’est-ce que vous considérez sous ce vocable ? Des marionnettes jusqu'à la pixellisation ou au papier découpé, que mettez-vous derrière stop motion ?

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

C'est vrai que la question est très importante pour cerner ce qu'on va pouvoir dire maintenant. D'une manière générale, on a tendance à considérer que le concept de stop motion est un concept un peu valise, assez large, dans lequel on pourrait intégrer tout ce qui est animation directe ou caméra. Et c'est un peu ce qu'on fait dans nos studios, dans ce qu'on appelle la notion de techniques traditionnelles.

Mais on a vu tout à l'heure, avec David [Roussel] et Daria [Kascheeva], que ces techniques traditionnelles, développent aussi un certain nombre de technologies d'aujourd'hui. Donc c'est la définition large. En même temps, dans l'esprit de beaucoup, la notion de stop motion regroupe plutôt l'animation de marionnettes plus que les autres techniques.

**Patrick Eveno, modérateur**

D'autres avis ?

Comme on ne pourra sans doute pas embrasser tout le sujet, il est probable que nous nous concentrerons effectivement plus sur l'animation de marionnettes.

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Moi, j'aime bien une des dénominations françaises qui s'appelle « Volume animé », qui du coup, englobe aussi des objets, qu'ils soient de chair en pixellisation, qu’ils soient dans une technique ou une matière, quelle qu'elle soit.

On a vu ce matin le travail d'Emma [De Swaef] sur le textile. On connaît la pâte à modeler, on connaît le papier découpé, donc il y a quand même beaucoup de techniques. Le champ est assez vaste et je trouve ça très bien. Ça veut dire qu'on peut continuer d’expérimenter, voir à hybrider l'ensemble de ces techniques.

**Patrick Eveno, modérateur**

Quand j'entendais Jean-François, je me disais que l'hybridation est très présente dans ce champ-là. On a l'impression que le stop motion, est convoqué sur pas mal de projets en hybridation aussi ?

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Je trouve que c'est un joli retour des choses.

Je ne viens pas du tout de l'animation. Au départ, j'ai plutôt une cinéphilie classique et j'ai découvert il y a plus de 20 ans maintenant que ce que je connaissais au départ du stop motion, c'était *King Kong* et les effets spéciaux de *L'Empire contre-attaque*. On oublie qu'à l'époque où le cinéma était chimique, analogique, le stop motion était un vecteur d'effets spéciaux. Aujourd'hui, on réintègre des effets spéciaux numériques avec des outils qu'on maîtrise depuis longtemps.

Au studio (Vivement Lundi !), on a l'habitude de dire qu'on a eu un des premiers prix avec un film de Bruno Collet qui s'appelle *Le Jour de gloire*. En 2007, on a eu le prix du HD Film Festival qui avait été créé par le Satis à l'époque où il fallait généraliser et populariser l'utilisation de la HD. On faisait déjà des arrière plans, des décors numériques, on clonait déjà des objets ou on avait parfois des objets en 3D générés par ordinateur dans des plans majoritairement tournés en stop motion.

Donc l'hybridation existe depuis un moment et elle ne va pas s'arrêter.

**Patrick Eveno, modérateur**

Ce qui nous amène sur une autre question, qui est celle d'une technique qui est très empreinte de tradition, la marionnette notamment, qui remonte selon les civilisations, très loin, et qui est en même temps infusée de modernité. Ce serait intéressant d'avoir un échange sur ce point-là.

Dans la conversation que nous avons eue en préparant, Jean-François, tu identifiais des temps forts de l’histoire du stop motion, notamment en Europe, à des évolutions majeures de l’esthétique qui nous ont amené à ce que l’on voit aujourd’hui.

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Pour rester dans un champ français, on a un peu oublié que dans les années 60, l'ancêtre de France Télévisions, l'O.R.T.F, commandait des tas de séries d'animation en stop motion pour le jeune public. *Le Manège enchanté*, qui est sans doute la plus emblématique des séries de l'époque, est né dans une cuisine, par quelqu'un qui venait de la publicité. Serge Danot et *Le Manège enchanté*, c'est la première grande exportation de séries télé françaises. La BBC en a fait un des emblèmes de son département merchandising au début des années 70. Et on a oublié tout ça.

Dans les années 70 arrive l'animation japonaise, une grande quantité de cartoons arrive des États-Unis. Certains producteurs allaient dans des marchés, les premiers marchés de la relance de l'animation européenne. Ils arrivaient avec les premiers projets en stop motion à la fin des années 80, début des années 90, et on nous disait « il n'y aura plus jamais de stop motion à la télévision française ». C'était aussi radical, aussi dur que ça. Il y a eu des espaces de résistance dans certains studios, notamment Folimage à Valence. La technique s'est perpétuée. Elle n'a pas totalement disparu. Il y a des courants, il y a des modes, il y a des cycles.

Pour moi, il y a un moment important, c'est le studio Aardman au Royaume-Uni, mais pas uniquement David Sproxton et Peter Lord, c'est l'arrivée de Nick Park. Parce qu’il fait le lien entre l'esthétique, l'esprit du cartoon et la pâte à modeler. Et quand arrive *Creature comforts*, puis les *Wallace et Gromit,* notamment le deuxième, il se passe quelque chose. C'est peut-être moins triste, moins sérieux, un peu moins vintage ou démodé que ce qu'on a bien voulu nous dire ou ce qu'on a bien voulu entendre.

Et puis, un autre moment important, c'est *Ma Vie de Courgette* qui va être un grand succès international. Là encore, tout à coup, on se dit que cette technique tangible derrière laquelle on sent des artistes, des créateurs, cette technique-là, peut-être qu'elle a encore de beaux jours devant elle, à un moment où à force de tout dématérialiser, tout finit par se ressembler. Le créateur derrière le stop motion est un créateur que moi je sens. Peter Lord me l'avait dit il y a une vingtaine d'années. Il me disait que ce qui l'avait fasciné dans *Le Manège ench*anté, c'est qu'à chaque fois, il y avait quelque chose qui bougeait.

Et dans Le Manège enchanté, c'était tourné en 16mm, C'était en cinéma direct et on ne faisait pas de prises. Il n'y avait pas de contrôle vidéo. Donc, quand il voyait un petit arbre bouger ou une animation qui n'était pas très, très juste, lui disais « je sens l'animateur derrière ». Et ça, ça humanise totalement la création de Danot et ce genre de programme.

**Patrick Eveno, modérateur**

Joseph, quand nous avons parlé en amont de cette table ronde, au-delà du côté un peu désuet, suranné, tu parlais aussi de souvenirs, de choses un peu déprimantes ou, à l'inverse, tu parlais de délire machine, c'est-à-dire de deux manières d'explorer le stop motion qui sont derrière nous peut-être aujourd'hui, mais qui ont été fondateurs et en même temps que la télévision pouvait sans doute difficilement accueillir.

**Joseph Jacquet, directeur du développement jeunesse à France Télévisions**

Oui, mais je pense que c’est plus là une référence au court métrage, à certaines traditions, pas que du stop motion d'ailleurs, mais du dessin animé, où la pratique dont parlait Jean-François Le Corre à l'instant, c'est-à-dire on sent l'animateur juste derrière, justement, souvent, il est seul, il est dans une expression assez directe et parfois solitaire.

Je pense qu'il y a eu pas mal de choses qui n'étaient pas très compatibles avec la progression très rapide de la télévision, où tout à coup, les personnages qui étaient vivants mais à plat, se sont mis à gonfler, et à devenir en trois dimensions, des gags à aller plus vite, à être plus fluides et avoir un rapport au réel assez pervers d'ailleurs, puisqu'il fallait absolument ressembler au réel. Et on voit que ça continue d'ailleurs. Et à côté de ça, le stop motion c'est long, il y a une empreinte humaine très forte, et ce décalage-là a fait que pendant une période, il y a eu un petit éloignement entre l'audiovisuel et la technique stop motion. Aujourd'hui il y a la proposition, diffusée par France Télévisions, de *En sortant de l’école*, qui a sorti 130 films depuis 10 ans dont 15% (19 films) réalisé en stop motion. C'est un pourcentage assez important.

Car je pense aussi quand on sort de l'école ou quand on est à l'école, qu’il y a des trucs qu'on se dit qu'on peut maîtriser seul quand on doit faire ce parcours pendant sept mois. C'est bien d'avoir des objets qui soient en pâte à modeler, en marionnettes, en bois, en plumes. Par exemple, *Nature* d’Isis Leterrier est fait entièrement en brindilles et en poils de chien trouvés dans la rue. Même les arbres et des feuilles tombées, elle a tout fabriqué. Elle a ainsi une maîtrise totale de A à Z de son histoire.

**Patrick Eveno, modérateur**

Jean-François, tu as voulu évoquer aussi quand nous nous sommes parlé, et on l'a constaté lors de la dernière conférence autour des squelettes et des visages des marionnettes, la grande innovation technologique dont le stop motion a fait preuve ces dernières années. C'est intéressant d'en dire un mot, notamment concernant les tournages.

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Oui, je crois que tout à l'heure, Joseph a parlé de la difficulté qu'on pourrait assimiler à la fluidité du mouvement, qui bloquait les télévisions par rapport à cette technique-là. À partir du moment où on a eu des outils numériques, évidemment sans faire de publicité, un logiciel comme Dragon ont permis de simplifier, ou plutôt de rendre plus précis le travail des animateurs. Même si ici en Bretagne, il y a un outil qui est un peu fondateur, qui était un outil numérique mais dont on ne va pas parler, peut-être Jean-François voudra en parler, mais qui a été un intermédiaire entre le cinéma et le numérique. Et je pense que ce moment-là était très important.

Je voudrais juste dire, il y a quelque chose dont on n’a pas parlé, entre Danot et Courgette, notamment par rapport à tout le travail d’Italo Betiol avec *Chapi-Chapo* pour la télévision.

**Patrick Eveno, modérateur**

Dans l'intitulé de cette table ronde est employé le mot renouveau. Donc on va rentrer maintenant un peu plus dans la question de l'économie et de la situation du stop motion. De façon générale, est-ce que réellement on peut parler de renouveau ? Est-ce qu'on peut parler plutôt de développement ou de période faste ? Qu'est-ce qui se joue actuellement pour le stop motion en France, en Europe et dans le monde ?

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Moi ce que j'observe, c'est quand je regarde cette salle, je ne suis pas sûr qu'il y a dix ans, on aurait eu une salle avec autant de gens intéressés par une table ronde sur l'économie du stop motion dans un festival à Rennes. Je ne suis pas sûr que ça a été si évident. Ça, c'est la première chose et c'est ce que je constate. Joseph Jacquet parlait d’*En Sortant de l'école*.

Moi je vois les festivals de ces dernières années, la quantité de jeunes talents qui font des films brillants. Je pense à *Bestia*, par exemple, qui arrive du Chili, qui m'a profondément marqué ces dernières années. Il y a une extension sur des endroits où on voit apparaître des studios un peu partout dans le monde. Au Mexique, il y a une délégation de camarades d'Europe centrale qui est là, la République tchèque, la Slovaquie, la Slovénie, la Pologne. Là, on travaille en coproduction sur un très gros projet espagnol. Les Portugais sont aussi en veille. Ils ont quand même produit l'an dernier un long métrage. On dénombre aujourd'hui en Europe une dizaine de longs métrages en préproduction ou en production, ainsi qu’un certain nombre de spéciaux télé. Il y a aussi une série en développement chez France Télévisions et là, on ne parle que des choses les plus visibles ou les plus avancées, qui sont des choses déjà en cours, en cours de financement.

Donc voilà, moi je n’ai jamais vu ça, une telle quantité de projets. Et la réalité, c'est que du coup il y a de gros problèmes de recrutement. Et quand il commence à y avoir des problèmes de recrutement, c'est qu'il y a une surchauffe dans un secteur.

**Patrick Eveno, modérateur**

On va venir bien sûr aux problèmes de recrutement. Tu as cité quelques pays, mais il reste aussi des pays qui étaient majeurs et qui le demeurent, comme les États-Unis, avec des exemples fameux ces derniers mois, notamment le film de Guillermo Del Toro, mais aussi le Royaume-Uni, même si on a bien vu que les questions liées au Brexit compliquent un peu les tournages ce qui explique peut-être l'attractivité de la France dernièrement.

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Par écho, Aardman a publié dans *The Guardian* une espèce d'appel au secours en disant que le Brexit et les nouvelles règles fiscales pour le cinéma et l'audiovisuel peuvent pousser Aardman à se délocaliser sur le continent. Quand on connaît la manière dont le continent travaille avec le Royaume-Uni, c'est que ça ne rigole pas. Ils ne feraient jamais ça, s'il n'y avait pas effectivement une période de crise en ce moment. Donc oui, Aardman continue malgré tout à produire mais ils se sont beaucoup développé sur la 2D, la 3D CGI. Il y a aujourd'hui chez Aardman beaucoup plus de variété ou de diversité que simplement l'esthétique ou les projets en stop motion des créateurs ou des membres fondateurs du studio.

**Patrick Eveno, modérateur**

Est-ce que cette appétence nouvelle, on peut aussi la relier à ce que disait Joseph, c'est-à-dire la manière dont l'humain apparaît ou transparaît dans ses œuvres de façon plus flagrante que dans une œuvre en 3D plus lisse. Est-ce à la fois les créateurs se retrouvent dans la création de ce type de chose et les spectateurs retrouvent aussi quelque chose qui appartient à l'enfance, à quelque chose qu'ils comprennent mieux, qu'ils maîtrisent mieux quant à l'image qui est offerte ?

**Joseph Jacquet, directeur du développement jeunesse à France Télévisions**

En tout cas, je ne vais pas l'étayer avec des chiffres, mais on voit à France Télévisions que les programmes qui sont faits en stop motion ou en « faux stop motion », c’est-à-dire de la 3D qui ressemble à du stop motion, à de la pâte à modeler, les enfants apprécient beaucoup parce qu'il y a un truc effectivement d'enfance. C’est un mécanisme assez simple : c'est que tu vois tes jouets vivre. C'est ce que qu’ils imaginent toute la journée et soudain, ça arrive. Donc c'est bien que c'était possible de le faire. Ce qui fait plaisir à n'importe quel enfant. Et en plus, il y a une grande variété de représentation, c’est-à-dire qu’il y a toutes sortes d'objets qui s'animent et que ça aussi, ça fait une part de curiosité très forte. L'unanimité qui s'anime, ça crée de la curiosité chez n'importe quel être vivant.

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Puis, il y a une dimension plastique très fort dans le stop motion, c'est-à-dire que dans chaque projet, c'est une des choses qui nous parle beaucoup avec Camille Raulo à JPL, c'est à chaque fois d'avoir des auteurs qui nous arrivent avec des projets qui ont une esthétique incroyable, différente, fait avec tout un travail plastique, un travail propre que tu ne peux pas avoir en numérique direct.

Au-delà des traces de doigts, il y a des choses avec des manières de couper du papier, des manières de couper des matériaux, des manières de travailler. Ces matériaux qui sont extrêmement émouvants en soi, comme dans une œuvre d'art, on va dire d'arts plastiques et qu'on anime. Donc il y a tout ce talent-là. Et puis, je crois qu'en France, aujourd'hui, on a cette richesse d'avoir des jeunes auteurs. Il y en a dans plusieurs écoles, je crois dans la salle, mais des jeunes auteurs qui sont capables d'arriver avec des choses complètement nouvelles. On a vu un exemple tout à l'heure avec ce qu’a pu montrer David Roussel sur l'ensemble des projets sur lesquels il a travaillé, mais aussi, évidemment, quand on voit les extraits du film de Daria, on est sur quelque chose qui est complètement incroyable. Et ça, c'est je crois qu'il n'y avait pas de meilleure illustration pour répondre à ta question que la conférence qu'on a eue avant.

C’est qui nous passionne en tant que producteur de studio de stop motion, on est à chaque fois dans l'innovation.

**Patrick Eveno, modérateur**

On a vu le stop motion ouvrir sa palette à tous les publics. Est-ce que pour autant, c'est facile aujourd'hui de proposer des œuvres pour les différents publics ? Comment les diffuseurs que vous êtes reçoivent ces propositions ? Est-ce que vous voyez des œuvres en stop motion pour l'ensemble des publics dans les commissions ou au CNC ?

**Anne-Cécile Rolland, chargée de mission cinéma Région Bretagne**

Ça fait lien avec la question de savoir comment touche le stop motion.

Est-ce que le stop motion est destiné au jeune public ou est-ce qu'il arrive au contraire à toucher notre âme d'enfant ? Tout à l'heure, Jean-François Le Corre parlait des effets spéciaux sur certains films. Quand on voit que Georges Lucas, qui, lui a peut-être perdu son âme d'enfant, va chaque fois refaire ses films pour les améliorer, alors qu'il y a des gens qui sont prêts à payer à prix d'or des VHS où on retrouve les images du film original, il y a peut-être aussi cette question-là. Nous en tout cas au sein de la Commission de la région Bretagne, il n'y a pas un fonds dédié à l'animation. Les œuvres on les accueille, pour nous ce sont des œuvres de fiction, en tout cas sur la partie dont je m'occupe. C'est juste une manière différente de raconter une histoire en empruntant une technique, en l'occurrence la technique du stop motion ou la technique en prise de vues réelles ou d'autres techniques d'animation.

Après, il n'y a pas de gradation en fonction de l'âge parce que nous, on n'est pas sur une étude de marché et une diffusion vers un public. Mais c'est peut-être une vision que les chaînes de télévision ou les distributeurs vont avoir.

**Magali Jammet, chargée de mission aide aux techniques de l'animation au CNC**

Je peux juste compléter par rapport aux projets qu'on voit au CNC.

J'ai l'impression que sur l’animation adultes, on est un peu sur les mêmes proportions sur la stop motion que sur le reste. Il n'y a pas de oui. Il y a quand même toujours cette proportion que tout le monde essaie de faire grandir. Mais il n'y a pas d'explosion du nombre de projets, en tout cas qu'on voit déposer chez nous actuellement.

**Patrick Eveno, modérateur**

Nicolas Schmerkin dirait quec'est aussi difficile de faire des films pour adultes en stop motion qu’en 3D. Jérôme, de ton côté, est-ce qu'il y a des choses vraiment signifiantes dans les projets qui vous arrivent ?

**Jérôme Allard, coordinateur du fonds animation et jeux vidéo Pictanovo**

Je dirais que la plus signifiante, c'est surtout peut-être la répartition entre l'audiovisuel et cinéma. C’est peu ce qu'on a brossé, mais c'est plutôt présent dans le cinéma, en courts métrages et longs métrages et finalement très, très peu dans l'audiovisuel. Donc ça, c'est sûr qu'effectivement, les exemples qu'on a donnés au début, *Chapi-Chapo, Le Manège enchanté*, ce sont des exemples de télévision et pour le coup, effectivement, on en a beaucoup moins aujourd'hui.

Donc peut être que la tendance s'est inversée à ce niveau-là.

**Patrick Eveno, modérateur**

Au sein de France 3 Jeunesse, est-ce que dans les projets reçus, ça se destine plus au *preschool*, à des enfants plus âgés ? Comment tu peux identifier ça ?

**Joseph Jacquet, directeur du développement jeunesse à France Télévisions**

Alors d'abord, on ne reçoit pas énormément de projets en stop motion.

On en reçoit et ils ne sont jamais étudiés à l'aune de leur technique d'abord, mais du récit. Je pense que c'est le premier point d'entrée. Il y a évidemment un récit qui passe par l'image aussi. C'est-à-dire que, au-delà de ce que ça raconte, c'est qu'est-ce qu'on donne à voir ? Et là encore, ce n'est pas tant la technique qui prévaut que ce qu'on imagine que le public va voir. Parce que je ne pense pas que chez les enfants il y a une discrimination liée à la technique stop motion. En tout cas, quand on étudie les projets, ce n’est pas vraiment un sujet. Après sur les tranches d'âge, c'est pareil. Moi je travaille pour Okoo, qui est l’offre jeunesse de tout France Télévisions. Il y a des programmes pour les préscolaires effectivement, pour les gens qui sont à l'école primaire entre six et dix ans, et puis on va jusqu'à douze ans pour les plus grands.

Les programmes qu'on a sont autant pour les petits, je pense à la série des Kiwi, la série Dimitri qu'on a toujours, qui ont été produites il y a plus de dix ans et qui sont toujours disponibles chez nous. On rachète les droits pour toujours les proposer parce que les enfants les aiment bien et nous, on aime bien leur proposer, ça va dans les deux sens. On a beaucoup d’unitaires, qui sont des films qui peuvent durer entre cinq et 70 minutes avec un format très courant qui est le 26 minutes. On en a beaucoup en stop motion. On suit les Panique !. Je suis arrivé il a dix ans donc cela fait à peu près dix ans que je suis les Patar et Aubier avec Nicolas Schmerkin et Autour de minuit à Bruxelles.

Après, je me suis aussi occupé pas mal de l'animation pour les plus grands, c'est-à-dire pour les grands ados sur France TV Slash qui avant s'appelait Studio 4 avant Nouvelle écritures. On a fait des programmes avec JPL mais là, on a très peu de propositions en stop motion sur cette tranche d'âge. Au-delà de 25 ans, on a très peu d'offres tout public en animation. Mais quand on y réfléchit, on se dit que c'est peut-être quelque chose qui, justement, rassemble très bien le tout public, c'est-à-dire que ça met un peu tout le monde d'accord, cette esthétique.

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Par rapport à ça, je crois que la difficulté en télévision, c'est le coût du film. Et effectivement proposer une série pour Slash en stop motion, c'est compliqué compte tenu des engagements de départ sur ce type de projet. Déjà les spéciaux TV, c'est assez compliqué en termes de financement car globalement c'est la même enveloppe, quelle que soit la technique d'animation pour les spéciaux TV. Mais peut-être que Joseph me corrigera.

**Joseph Jacquet, directeur du développement jeunesse à France Télévisions**

C’est bien la même enveloppe. Mais c'est quand même le double de l'enveloppe normale. C'est-à-dire qu’à France Télévisions pour être transparent, un 26 minutes est financé à hauteur de 150 000 €. Ce qui est, je crois, à peu près le double de nos obligations en animation pour une série. Donc c'est surfinancé mais sûrement pas assez par rapport à n'importe quelle série ou aux projets habituels. Mais en effet, pour un 26 minutes, c'est 150 000, peu importe qu’il s’agisse de stop motion, de peinture, de 2D…

**Patrick Eveno, modérateur**

Ou même en 3D, ce qui va nous permettre une transition pour rentrer un peu dans le dur du sujet et notamment de ce que peuvent être les caractéristiques de cette technique.

Jean-François, je vais afficher le PowerPoint que tu as préparé.

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Je n'ai pas fait ce travail tout seul. Je fais partie d'un syndicat de producteurs qui s'appelle le SPI. Depuis quelques mois maintenant, nous avons ressenti la nécessité de créer un groupe de travail autour du stop motion. Ce groupe de travail comprend 80 ou 90 % des acteurs du stop motion. Il y a Little Big Story, Foliascope, Novanima, 12/24, Tchack, Komadoli, JPL, Caïmans, XBO, etc…

Avec ces gens-là, on a essayé de réfléchir pour voir quelles étaient les spécificités du stop motion, parce qu'on pense qu'il y a un besoin d'information auprès de nos partenaires réguliers, que ce soit les régions, le CNC, les télévisions…

D’abord sur pourquoi c’est plus coûteux. Parce que la stop motion implique un pipeline très spécifique. D'abord, au moment de la fabrication, on est toujours, à la différence de la 2D ou la 3D, on est toujours sur des allers-retours entre plusieurs techniciens mobilisés sur une même construction. On a vu tout à l'heure la présentation de David Roussel, il y a en permanence sur une marionnette des allers-retours entre le mouleur, le chef mécanicien, les plasticiens qui vont travailler, par exemple sur les soudures, sur une texture de cheveux, les costumiers… Il y a un travail d'équipe qui est toujours sur une base d'allers-retours. Donc là, on a un pipeline qui est largement différent par rapport aux techniques classiques. Au moment du tournage également, il y a de nombreux allers-retours entre plusieurs techniciens. Dresser un set-dresseur notamment, qui va mettre en place le plateau, les animateurs, les chefs opérateurs. Ça mobilise une équipe qui est très large et des gens qui sont très spécialisés, à la différence d'autres techniques.

Si on revient à la présentation précédente, ce que fait David Roussel, ce n'est pas ce que fait David Thomasse pour reprendre un exemple local entre le mouleur et le mécanicien. Ils ont tous les deux une spécialité et une connaissance qui s'est acquise au fil du temps en expérimentant. On ne devient pas chef mouleur en sortant de l'école. Sur le contrôle de suivi de fabrication, c’est aussi plus difficile à mettre en œuvre puisqu'on doit adapter des outils. Soit on crée, soit on doit adapter des outils qui existent pour d'autres techniques comme la 2D ou la 3D, et également sur la place du numérique, qui est de plus en plus de plus en plus prégnante, on est à chaque fois en train d'inventer des outils. C’est-à-dire qu’il n'existe pas à la différence de la 2D ou la 3D des gens qui travaillent au développement de certains logiciels qu'on utilise, qu'on va développer aussi un peu.

Là, on doit créer l'outil. Depuis le début, on ne fait que ça. Tu parlais tout à l'heure de l'utilisation de moteur de 2CV Citroën sur les premiers films en stop motion. Aujourd'hui, on utilise des petits moteurs Arduino pour avoir des systèmes de simplification de points ou d'automatisation de mise au point. Ce sont des choses complètement nouvelles et on est dans de la technologie et non sur un savoir-faire hyper précis et encore une fois une maitrise qui demande une connaissance des matériaux. Donc ça c'est vraiment spécifique.

On a noté aussi la question de l'hybridation qui est de plus en plus présente sur chaque type, qui fait que chaque pipeline d'un film à l'autre est différent et donc les pipelines sont constamment à réimaginer. Vous imaginez bien que le pipeline sur le film de Daria Kascheeva est un peu fou. Et de manière générale, il n'y a aucune production ces dernières années de long, voire de court métrage qui a pu réutiliser un pipeline. C'est peut-être possible d’en réutiliser une grande partie au début… Quand je parle du pipeline, je parle du début de la fabrication jusqu'à la fin du compositing qui utilise la même chose. Donc sur ce type d'outil, on est sûr de l'innovation permanente. C'est quelque chose dont on n'a pas connaissance.

Je me souviens l'année dernière dans le cadre de cette journée stop motion, on parlait que la stop motion, c'était du bricolage. C'est complètement l'opposé de ça. Quand on fait du stop motion dans son garage, oui c’est du bricolage mais il n'y a rien de bricolage dans ce qu’on fait nous dans nos studios.

**Patrick Eveno, modérateur**

Est-ce que le mot artisanat se rapporterait plus à ça ? Au sens d'un prototype, de cumuler du savoir-faire mais sans pouvoir le réinvestir dans un pipeline qui soit permanent ?

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Oui, je crois qu'il y a une forme d'artisanat d'art et des pièces qui sont différentes à chaque fois, à chaque création.

Il y a aussi un point qu'on a sur lequel on a échangé avec Jean-François Le Corre récemment, c’est que même quand on fait une saison deux par exemple, on ne peut pas réutiliser les marionnettes, parce qu’à la fin d'une saison, elles sont rincées.

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Oui il faut les refaire. Il y a des cliniques de marionnettes pendant le tournage.

A la fin d'un tournage, c'est plutôt une fête des funérailles. Et puis il faut en remettre sur la deuxième saison, le latex, ça s'use, et si ça reste trop longtemps, ça peut pourrir. En ce moment, on peut avoir dans certains tuyaux des rongeurs qui aiment ça.

Ce matin, on a eu une étude de cas très éclairant sur *The House.* C'est un vrai film d'auteur du début à la fin, mais Angela disait quelque chose de très juste, Netflix a payé ce qu'il fallait pour le film, mais la contrepartie, c'est qu'il y avait un an pour livrer un film avec des quotas à respecter. On a vu une incroyable répartition de techniciens travaillant à l'international.

Ce qu'on a appris sur *Dimitri*, c'est ça. Sur une série, donc 26 x 5 minutes, une première saison, un spécial télé, une websérie de 26 x 2 minutes signé avec France Télévisions à l'époque, pour l'ensemble des formats.

On produit de la 2D par ailleurs, la stop motion, c'est plus cher. Il ne faut pas arrêter, mais c'est plus cher, on fait les deux et il y a un différentiel qui est évident. Il y a une chose dont il faut parler, c'est la taille des studios. 800 m2 ce matin pour seize plateaux pour *The House*… *Dimitri* on avait huit plateaux. En France, il y a très peu de studios qui gardent un plateau éphémère parce qu'il n'y a pas de plan de charge pour payer la continuité du studio. Ce qu'avait Aardman jusqu'à une époque, parce que les commandes de la BBC ou de MTV arrivaient régulièrement et il leur était possible de faire ça.

Ne jamais oublier qu'il y avait deux studios, un studio historique pour le court et la publicité et un grand plateau dans le nord de Bristol pour les séries ou les longs métrages. Et que le jour où le pipeline s'est brisé parce que l'accord avec Dreamworks s'est arrêté après la production de *Chicken Run*, ils ont licencié les trois quarts des animateurs qu'ils avaient formés pendant trois ans à l'université de Bristol.

Même au Royaume-Uni, la notion de plan de charge, c'est quelque chose qui doit être tenu pour n'importe quel studio 2D ou 3D. Je pense que pour France Télévisions, c'est plus cher et plus long de se faire livrer sur de la stop motion quand même. Dans la négociation avec vos administrateurs, ce n’est pas tout à fait la même discussion parce que le coût à la minute est quand même plus élevé, y compris, comme on le disait sur une deuxième saison. Sur une deuxième saison, on est censé faire des économies d'échelle.

En studio, c'est beaucoup plus compliqué. Alors quand il y a une rupture de commande entre deux saisons, on perd du temps et on perd de l'argent parce qu'on n’enchaîne pas. C'est une réalité. Alors les projets arrivent aujourd'hui. Mais du coup, comme on n'a pas pu former pendant des années parce qu'on manquait de plan de charge, on a eu peur de former des gens. Moi, c'est mon analyse.

Quand on a une accélération, une augmentation du travail, on manque de ressources humaines.

**Patrick Eveno, modérateur**

On va venir sur la formation un peu plus tard, juste avant de te redonner la parole.

Un mot sur cette question du temps qui est apparue effectivement de façon très importante ce matin. Il est évident que contrairement à d'autres techniques d'animation, on ne va pas, si le temps est contraint, pouvoir gonfler les équipes en rajoutant quelques ordinateurs et quelques tables. Parce que là, on parle de plateau, on parle de surface, donc il y a une différence notoire par rapport à la gestion du temps, j'imagine ?

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Oui, tout à fait. Et ça, ce sont des choses qu'on a découvertes au fil du temps. Toi, tu l'as peut-être connue à l'époque quand tu étais producteur.

Sur un court métrage, les équipes sont petites et l'énergie que mettent les réalisateurs, quand on passe sur une série, il y a des corps de métier qui arrivent. Il y a un poste qui est fondamental, dont il faut parler, c'est le directeur de la photographie. C'est quelque chose qui n'existe pas ou peu dans la 3D, pas dans la 2D. C'est un poste fondamental et il n'y en a pas tant que ça. Ce sont des postes au cinéma qui deviennent vite très coûteux sur la durée.

Donc comment trouver des astuces pour avoir ces postes, tout en gardant une lumière très créative qui est une des spécificités du stop motion. Et puis des animateurs, des juniors qui se forment et qui espèrent peut-être aussi arriver derrière. Donc, il y a un moment, où il faut bien parler de quota, qu'on va être à deux, trois ou quatre secondes sur un court métrage ou sur un long métrage relativement bien financé. Sur une série, il faut augmenter les quotas, donc c'est aussi une autre manière de travailler. Mais ça, c'est ce que connaît aussi la 2D ou la 3D quand on passe de longs métrages avec des budgets conséquents et du temps pour fabriquer à de la série où il faut livrer plus vite, il faut s'adapter.

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Je voulais revenir de manière un peu rationnelle sur l'ensemble de ces coûts ou en tous les cas ces spécificités… Je préfère parler de spécificité que de coût.

On a parlé des espaces de studio. Je crois qu'effectivement faire du stop motion signifie avoir des studios qui sont surface beaucoup plus grand. Je crois qu'il y a des calculs qui ont été faits, savoir combien on pouvait mettre d'animateurs, par exemple sur un espace de 100 mètres carrés sur des ordinateurs. Et qu'est-ce qu'on peut faire avec comme animation sur 100 mètres carrés avec des gens normaux ? Donc le ratio de travail est de 1 à 20.

Ça donne une explication de l'importance de ces coûts fixes nécessaires à cet accès, à cet art qu'est le stop motion et non seulement l'espace au sol, mais aussi l'espace en hauteur puisqu'on doit avoir une surface en hauteur. Donc ça veut dire que le stop motion requiert par ailleurs un équipement spécifique. Monter un studio de 2D ou 3D, ce n'est pas extrêmement compliqué. Un studio stop motion, ça veut dire des investissements qui sont aujourd'hui assez importants et colossaux.

Les producteurs du groupe de travail disaient que c'est quasiment inenvisageable sur une seule production que d'acheter le matériel. Parce que tu n’amortis pas et en outre, cette problématique, elle se renforce par l'idée qu'aujourd'hui on a un passage, notamment sur les lumières au LED qui fait qu'on en assure une sur une inflation des coûts qui sont considérables. Donc il y a cette frustration.

Et puis deuxième point, c'est que la solution, c'est peut-être de se dire pour les producteurs, qu’on va louer ce matériel. Mais louer au-delà de trois mois, ce qui est un minimum, même pour un court métrage, ça revient au même que d'acheter en terme de coûts. Donc on est vite dans une complexité de production sur ces coûts fixes.

**Patrick Eveno, modérateur**

Sans parler de la pénurie de certains matériaux si j'ai bien compris ?

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Oui la pénurie de certains matériaux, notamment en ce moment des composants électroniques qu'on peut utiliser ou du type de mannequins dont on parlait tout à l’heure, qui nous ont servi de base et qui étaient extrêmement complexes à obtenir.

Il y a la question des fluides aussi qui est importante, et la notion de consommation intermédiaire, sur les matériaux, les produits semi-finis nécessaires à la réalisation des armatures par exemple, ou des éléments de rig ou de rotule qui connaissent aujourd'hui une forte inflation.

Enfin, il y a la question du développement. Vous savez qu’en stop motion c'est pratiquement impossible de développer, ou en tous les cas d'obtenir l'adhésion d'un fonds, du CNC ou d'une chaîne de télévision sans un teaser qui permet de promouvoir les projets dans les marchés, que ces aides ne sont pas toujours adaptées et qu’en stop motion, on est quasiment systématiquement obligé de s'endetter. Si le film se fait, ça passe mais si le film ne se fait pas, ça met un peu en péril nos sociétés. Ce qui fait que même en termes de développement sur du stop motion, on ne peut pas faire que du stop motion.

Tous les producteurs qui ont participé à ce groupe de travail disaient qu’ils étaient de plus en plus obligé de diversifier. Cette notion de diversification c’est-à-dire de faire de la 2D et de la 3D qui n’impliquent pas les mêmes risques pour le producteur. Ce qui est aussi assez aussi complexe, c'est que le coût budgétaire, notamment quand on fabrique des marionnettes ou même des prototypes pour prendre les photos qui vont aller dans le dossier. Je ne parle pas du teaser, je parle juste des recherches graphiques. Si vous tombez sur des réalisateur·rices comme Emma qui savent tout faire, qui peuvent eux-mêmes faire leurs prototypes et qui ont la personne juste à côté d'elle pour prendre les photos, ça va, ça ne coûte pas trop cher. Mais si ce sont des auteur·rices qui n'ont pas cette multi-compétence, ça veut dire aller en studio, ça veut dire développer et faire les choses avec des équipes spécialisées. Ce qui a un coût qui n'est pas porté par l'auteur·rice mais par les producteurs. Lors de nos réunions, un certain nombre de producteurs se sont questionnés par rapport aux futures obligations de limitation du bilan carbone des productions par le CNC notamment.

Comment on va pouvoir classer cette technique du stop motion puisque par essence, elle est consommatrice d'énergie et que les déchets matériels existent. Certes, nous n’avons pas attendu ces obligations – qui n’en sont pas encore – pour faire de la réutilisation, pour stocker des décors qui vont être réutilisés ou pour réutiliser des marionnettes. Ce n'est pas quelque chose qui est nouveau. Ce qu'il faut préciser, c'est que pour pouvoir faire ça, il faut aussi avoir de l'espace de stockage et l'espace de stockage, c'est aussi des coûts fixes.

**Patrick Eveno, modérateur**

Donc c'est assez facile de comprendre dans ton propos que vous aspirez, du fait des caractéristiques spécifiques du stop motion à un regard, une approche, un traitement différent des fonds régionaux et du CNC. Est-ce que c'est vers ça que vous souhaitez engager un dialogue ?

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Parmi les choses qui sont revenues dans les discussions avec les producteurs, il y a la notion de film fragile, par exemple. Pour la plupart des producteurs, le stop motion devrait, par essence, être classé comme film fragile.

En fait, selon les productions, que ce soit en cinéma ou en télévision, il y a des variations de parts d'argent privées possibles selon les projets. Quand on est un film fragile, on peut être à 60 % d'argent public et 40 % d'argent privé, ce qui permet d'aller chercher davantage de fonds publics, de diversifier les fonds publics sans forcément faire des demandes d'intensités différentes ou demander plus aux différents fonds. C'est vraiment la première idée qui est apparue et qui est vraiment un souhait des producteurs.

**Patrick Eveno, modérateur**

Et qui, si je ne m’abuse, est du ressort du CNC.

**Magali Jammet, chargée de mission aide aux techniques de l’animation au CNC**

Alors pour répondre sur les coûts spécifiques du stop motion, et en général les coûts spécifiques à chaque écosystème de fabrication… Là, on va parler d’une aide aux œuvres elles-mêmes œuvre par œuvre, mais il faut rappeler qu’il y a aussi des aides au CNC qui s’adressent directement aux structures, à l’équipement, à l’investissement, comme l’aide historique, la CIT, l’aide aux industries techniques. Il y a eu le choc de modernisation en 2021, et puis il y a les projets que vous avez peut-être présenté à « France 2030, La grande fabrique de l’image », dans le cadre du plan de relance, acquis par la Caisse des dépôts et consignations, mais qui est instruit par le CNC.

Donc ce sont par ces aides que l’on peut aider les structures à s’équiper, en particulier sur une méthodologie comme le stop motion qui va demander de lourds investissements physiques. Donc il y a des aides aux structures en plus des aides aux œuvres elles-mêmes. On pourra y revenir un peu après sur le développement. Je vais avoir l’occasion d’en parler en déroulant un peu.

Moi, je m’occupe au CNC d’une aide qui vient vraiment en complément des autres aides classiques du CNC, puisqu’elle va s’occuper à la fois de cinéma et d’audiovisuel, de court métrage, de long métrage d’animation pure, mais aussi de documentaires et de fictions qui vont utiliser l’animation pour une partie du projet, petite ou grande. Mais du coup, c’est peut-être la seule aide du CNC qui va s’adresser à l’animation en tant que telle, quel que soit son genre, son format et sa technique. Donc on va avoir du stop motion aussi bien que d’autres techniques. Les dépenses éligibles sont tout ce qui requiert la fabrication de l’animation. C’est donc assez large. Cette aide est hébergée dans une direction qui est la direction du numérique. Donc ça pourrait paraître un peu contre-intuitif, mais en fait, au contraire, c’est une aide sélective qui a tendance à beaucoup suivre les projets de stop motion. Ils sont plutôt bien accueillis parce qu’on voit très bien les volontés d’évolution, d’hybridation avec d’autres techniques, 2D/3D, les LED pour les décors ou les éclairages.

Tu parlais d’écologie en parlant des obligations, donc évidemment ça va être un choc pour tout le monde, pas que pour vous, mais on voit très bien en tout cas dans les dossiers d’animation et en particulier de stop motion, même avant que le CNC décide d’en faire une obligation, qu’il y a une grande attention du secteur à ça. Donc je pense que les obligations vont aussi se caler sur des billes que vous nous avez déjà donnés dans vos dossiers, parce que c’est un secteur très attentif à ces sujets-là. Donc voilà pour la généralité.

Sur l’aide aux techniques d’animation, elle a des conditions, elle va s’adresser à des œuvres. Elle va venir en complément des autres aides du CNC. Donc pour des formats comme le court métrage ou l’audiovisuel, il faut déjà avoir une première aide, soit du CNC, soit d’une région. Comme je disais, on est dans le genre d’animation, mais aussi les autres genres qui vont avoir recours à l’animation. Pour les formats, le long métrage, le court métrage qui est évidemment très précieux pour faire émerger des compétences des auteur·rices et pousser les choses en avant, les œuvres audiovisuelles, nouvellement les vidéos musiques qui utiliseraient l’animation pour tout ou partie du clip, et les pilotes techniques pour les longs métrages, les séries ou l’unitaire. Il faut bien avoir en tête qu’au CNC, il va y avoir des aides au développement ou à la préparation qui vont être un peu au stade du teaser. L’aide dont je vous parle là, c’est vraiment l’aide aux techniques d’animation. Elle peut aider les projets au stade de la production ou du pilote technique. Ça a un entendement très particulier, c’est que ça ne va pas être un teaser très en amont qui va vous aider à chercher du développement. Ça ne va pas pouvoir aider tous les teasers de long métrage qu’il faut présenter pour finir de les financer. Ça, c’est plutôt du côté des aides au développement ou à la préparation. Nous, on va se centrer, ce qui peut avoir de l’importance pour vos projets, sur une sorte de verrou technique. Le terme est peut-être un peu fort car on ne fait pas de la recherche et développement à ce stade.

Mais sur une vraie problématique technique particulière à votre projet, que vous aurez à résoudre par un petit test technique. Il n’est même pas forcément scénarisé, ce n’est pas là-dessus qu’on va le juger. C’est vraiment si vous avez un test particulier à faire.

Le dossier de demande au pilote technique pose des questions spécifiques pour vous aider à convaincre les experts que vous avez besoin de tests techniques particuliers. Parce que la difficulté, c’est de ne pas ~~de~~ confondre. On monte un pipeline, on a besoin de tests, ce qui est le propre de tout projet d’animation, en stop motion ou pas. Nous, on essaye de préciser ça par des petites questions dans le dossier de plus en plus ciblées.

Concernant les critères, c’est d’abord la qualité et l’originalité de la proposition graphique, ce qui est évidemment le plus subjectif. Le panel d’experts va essayer de déterminer, par rapport à la typologie d’œuvres que vous proposez, comment elle va se démarquer ou être dans l’optimisation par rapport à des œuvres équivalentes. Ce qui est très important pour nous, justement, c’est l’adéquation entre les choix techniques relatifs à l’animation et le projet artistique.

Donc, en résumé, les experts vont valider un projet artistique. Après, ils vont voir si les techniques utilisées leur paraissent bonnes, optimisées, suffisamment poussées. Si les coûts sont les bons aussi par rapport à ces techniques. C’est en ce sens-là que cette aide est assez particulière parce que c’est sûrement la plus technique du CNC.

Concernant l’animation, les conditions de financement de l’œuvre, les œuvres doivent avoir déjà des premières aides du CNC ou des régions, c’est-à-dire que nous on va venir en complément. On n'est pas une aide d’amorçage. Malheureusement, sur les formats longs, on va venir compléter en financement une fois qu’une œuvre, un plan de financement est déjà assez avancé. Les perspectives de diffusion de l’œuvre, notamment sur le marché international, est un critère qui a été rajouté il y a un an lors de la réforme de l’aide. Cela part du principe qu’une œuvre, c’est aussi une vitrine, des savoir-faire artistiques ou techniques, et une manière d’attirer d’autres projets, y compris étrangers, à venir. Se faire fabriquer en France, ça peut rebondir après. Du coup, sur le crédit d’impôt international qui va vous aider aussi à trouver des producteurs délégués étrangers et vous positionner en tant que producteur exécutif.

En ce moment, on a *The Inventor*, qui est le premier projet en stop motion au crédit d’impôt international. En parlant de ce complément entre l’aide au pilote technique et l’aide à la production, on voit aussi, par exemple avec *Le faune*, le premier projet en haut à gauche, que les projets peuvent avoir d’abord une aide au pilote technique et puis après venir pour la production. Donc ça peut être un parcours aussi pour les œuvres. Récemment, on a pu voir aussi sur le stop motion, des projets en coproduction européenne avec des pays historiques du stop motion comme la Slovaquie, la République Tchèque. Et c’est assez intéressant de voir que la France s’est positionnée aussi là-dedans.

**Valérie Montmartin, productrice Little Big Story (dans le public) :**

Valérie Montmartin, Little Big Story… Je produis un long métrage d'animation qui s'appelle *Séraphine*, avec Sarah Van Den Boom qui est à mes côtés et JPL…

Je reviens sur la question de la phase de développement. C'est vrai, Magalie, grâce à l’aide technique, on peut augmenter notre budget en développement pour pouvoir justement améliorer la condition financière de ce développement. Il n'empêche que sur un long métrage en stop motion, on se retrouve avec des investissements qui sont beaucoup plus élevés parce que la phase de recherche, la phase préparatoire, la phase de tâtonnement pour trouver vraiment l'esprit du film est plus coûteuse. Donc, même quand on accumule dans notre cas toutes les aides au développement, où on a le maximum de ces aides, on est quand même sur un budget de développement où on investit – je suis une productrice sans studio – une part énorme en plus de tout ce qu'on a pu réunir.

Donc la question, à mon avis, qui se pose aujourd'hui, est-ce qu'il n'y a pas la possibilité d’une bonification ? Il n'y a pas quelque chose à faire où on met sur la table la réalité des coûts de développement du stop motion. C'est vrai que quand j'ai commencé à produire *Séraphine*, on m'a dit que j’étais dingue de faire un film en stop motion. Je n'avais pas bien compris exactement à quel niveau j'étais dingue. Mais c'est vrai que l'investissement qui est le nôtre est considérable. Donc il y a une prise de risque énorme sur la possibilité de voir aboutir ou pas le projet qui s'il n'aboutissait pas mettrait en danger les studios et une partie de ses emplois. Donc là, je crois qu'il y a quand même un débat qu'on ouvre peut-être aujourd'hui.

Le groupe de travail qu’a créé Jean-François Bigot au SPI nous a intéressé. On a tous convergé sur la question du développement. Après, il y avait des débats entre ceux qui produisent avec studio ou ceux qui produisent sans studio, mais le développement, c'est le cœur du réacteur. Si ces jeunes talents qu'on voit faire du court métrage, on veut les faire émerger et aller vers le long ou vers les séries, il faut bien qu'on puisse investir et on ne pourra pas toujours investir à la hauteur de ce que j'ai investi sur *Séraphine*. Donc je pense qu'il faut mettre à plat et se demander d’où peut venir ce bonus ? Des régions, du CNC ? Est-ce qu'il faut aussi mieux informer l'avance sur recettes de comment ça marche un film de stop motion puisqu'il y a encore du travail à faire. Donc je crois qu'aujourd'hui tous les professionnels le disent, ça coûte plus cher.

Donc si ça coûte plus cher et si vous vous aidez bien et qu'on en est encore à des investissements qui sont très élevés, c'est qu'il y a un écart de financement qui est considérable.

**Patrick Eveno, modérateur**

Du côté des régions, vous êtes sur l'un et l'autre sur des territoires où, explicitement ici en Bretagne, il y a deux studios majeurs et d'autres acteurs du stop motion qui ont une vraie identité très forte sur cette question-là. Comment vous recevez cette question que vous connaissez, comment vous pouvez vous insérer dans une problématique comme celle du développement ? Est-ce qu'il y a déjà des instruments ? Est-ce que vous avez des réflexions en cours ? Est-ce que vous pouvez être à l'écoute d'une démarche commune ?

**Jérôme Allard, coordinateur du fonds animation et jeux vidéo Pictanovo**

Alors pour Pictanovo et les Hauts de France, on ne va pas avoir d'outils spécifiques sur le développement du stop motion. On va avoir des outils plus spécifiques pour un producteur qui aurait un volume de projets qu’il développerait dans les Hauts de France, avec un abondement assez important en développement pour l'animation puisqu'on peut aller jusqu'à 70.000 € en long métrage par exemple.

Donc pour le coup, on peut aller trouver cet abondement supplémentaire sur ce fonds spécifique.

Au-delà de ça, pour nous, il y a l'importance d'avoir dans nos comités de lecture des experts qui comprennent le stop motion, qui y sont sensibles et qui connaissent bien les conditions de fabrication. Je pense que c'est extrêmement important pour être capable de ne pas surréagir quand on va tomber sur un budget de court métrage qui sur certains projets, peuvent parfois atteindre le demi-million d'euros. On peut atteindre des sommes assez incroyables. Donc je pense qu'on a besoin d'avoir ces regards-là. On a besoin avant tout de comprendre la durée, le temps de fabrication et après de s'adapter aux difficultés de la fabrication, aux spécificités de la fabrication du stop motion. Parce que là ça va se passer globalement sur un plateau, à un endroit. Donc effectivement, ça ne va pas être comme de l'animation 2D. On ne va pas pouvoir mettre dix épisodes à un endroit, dix épisodes à un autre.

Nous, par exemple, il faut qu'on soit capable de dire, sur le film *Electra*, les mains ont été fabriquées en région Hauts de France, chez Mon Beau Studio, les mannequins sont fabriqués en région Bretagne pour aller tourner après dans un autre pays. Je pense que c'est aussi cette gymnastique-là à laquelle il faut s'habituer et sur laquelle il faut être prêt à faire entre guillemets, des concessions mais des concessions artistiques qui ont un sens pour le projet et qui ont un sens pour la fabrication du projet.

**Anne-Cécile Rolland, chargée de mission cinéma Région Bretagne**

Je rejoins Jérôme sur le fait d'avoir dans nos commissions, dès le stade de l'écriture et des développements, toujours une personne, pas forcément référente, mais qui va pouvoir renseigner ou éclairer certains aspects de la fabrication ou des spécificités liées à l'animation et encore plus au stop motion.

On sait que les budgets de développement en animation, et ensuite en stop motion, ne sont pas les mêmes que pour un long métrage de fiction ou une série. A nous ensuite de réussir à gérer un ensemble financier qui soit cohérent. Et comme vous le disiez, le temps de fabrication est long, donc, on va aussi avoir une récurrence qui ne sera peut-être pas forcément annuelle sur le fait qu'on a des projets qui se présentent dans nos commissions. Donc il faudrait qu'on arrive à avoir une espèce de vision ou de visibilité sur ce que vous allez nous solliciter. Il y a eu une année où on a aidé plusieurs longs métrages en développement et en production. Et il y a eu une année où il n'y a rien eu parce qu'il n'y avait pas de projets, qui se sont proposés à nous. Donc, il y a aussi cette question-là de comment on arrive à avoir cette visibilité dans le temps. Je ne dis pas que c'est forcément la réponse à la question.

Nous avons aussi essayé de mettre en place d'autres dispositifs, au-delà de nos aides au développement. Il y a eu la création en 2019 de l'aide au co-développement international qui est un peu mieux dotée, qui est là pour pouvoir accompagner à d'autres moments et soutenir souvent des projets d'animation et de stop motion, leur permettant de garantir un cap vers le bon financement du projet et d'arriver en production. Et la plupart du temps, les films qui ont obtenu l'aide au développement international ont transformé l'essai après aussi sur les aides à la production.

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Oui, c'est une aide internationale à laquelle Valérie Montmartin ne peux pas accéder par exemple.

**Anne-Cécile Rolland, chargée de mission cinéma Région Bretagne**

Oui en effet, pour pouvoir accéder à cette aide, il faut être coproducteur délégué, minoritaire ou majoritaire, installé en région Bretagne et avoir un coproducteur dans un autre pays.

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Sur les aides à la production en région, je voudrais apporter une petite précision.

En fait, c'est très variable selon les régions. Les collègues de certaines régions nous disaient au sein de notre groupe de travail, c'est assez compliqué parce que dans certaines régions, il n'y a pas de connaissance du stop motion et parfois on est aidé à hauteur de 15 000 € sur un film en stop motion.

Je vais parler d'une région que je connais un peu, c'est la Bretagne. Et c'est vrai que sur le court métrage par exemple, et même sur le long métrage, en stop motion, il y a un vrai effort sur les chiffrages et une vraie écoute. Mais parce qu'il y a une expertise avec le temps des gens du fonds et ce n'est pas forcément le cas dans toutes les régions.

Il y a aussi les régions qui connaissent, c’est le cas d'Auvergne-Rhône-Alpes parce qu'il y a cette tradition. Mais ce n'est pas le cas dans toutes les régions. Voilà le message des collègues d'autres régions. C'est que parfois, c'est un peu compliqué cette prise en compte.

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Moi, je voudrais réagir à quelque chose que tu as dit Jérôme…

Si j'ai bien compris, en stop motion, on a appris depuis longtemps à partager le travail, y compris en tournage. C'était quelque chose qui faisait peur au départ. On pensait que ça n'était pas possible, mais on n'a pas eu le choix. Il y a un moment, tu as un budget à tenir. Non pas descendre ton budget pour le faire dans la douleur, mais tenir le budget que tu as, que tu as calculé au plus serré comment tu le trouves ? Soit c'est de la coproduction avec d'autres régions, soit la coproduction internationale.

Sur la série *Dimitri*, on avait une jeune réalisatrice sur la première saison, c'était sa première réalisation de cette ampleur. Il fallait l'encadrer et l'accompagner pour qu'elle se sente à l'aise dans ce projet, sur lequel il y avait une pression de livraison, de réussite, de qualité qui était importante pour elle, mais aussi pour le studio et toutes les équipes qui étaient autour d'elle. On travaillait avec la Flandre et la Suisse. La Suisse, c'est intéressant, c'est Nadasdy avec qui on a commencé à travailler en 2005, qui aujourd'hui produit *Sauvages*, qui est devenu en Suisse le producteur de référence à l'époque, on a tous grandi dans le court métrage, on a appris ensemble. Et sur *Dimitri*, je crois qu’avait partagé 30 % du tournage des épisodes avec Beast Animation en Flandre, le studio qui a accompagné les premiers films d'Emma et Marc. Donc c'est possible, ça demande des adaptations, des tests, des équipes qui se connaissent et ça, c'est important.

Ce terme de mutualisation posé par Patrick quand on préparait la table ronde, c'est un fait, c'est quelque chose qu'on travaille depuis le milieu des années 2000. On a commencé avec le court ou des petites séries, on n'a jamais arrêté et on met en place du coup des pipelines.

Par contre, il faut réussir à sortir de cette économie du prototype permanent où on réinvente le pipeline à chaque fois. Donc, il faut réussir à travailler avec des équipes qui se connaissent bien, qui apprennent à travailler ensemble et qui ont la capacité et la possibilité de travailler régulièrement ensemble. Et ça, ce n'est pas toujours donné parce qu'une fois la production terminée, l'équipe peut éclater. Le problème, il faudra peut-être en parler à un moment et peut-être qu'on pourra entendre des technicien·nes aussi là-dessus, c'est qu'au bout d'un moment, se balader d'un studio à l'autre, ça pose problème. Donc la sédentarisation des technicien·nes, c'est une réalité, c'est une demande et c'est légitime. Passer des mois dans des studios à l'étranger pour animer, fabriquer des décors, c'est compliqué quand on a une vie qui évolue avec des enfants, un chez-soi installé, pérenne. Il faut que les équipes aient la capacité de rester, de travailler sur place, d’être liées à un lieu.

A Rennes, on a de la chance, il y a deux studios, donc les équipes peuvent passer d'un studio à l'autre. Ce n'est pas toujours le cas et ça ne suffit pas. Ça ne suffit pas aujourd'hui.

**Patrick Eveno, modérateur**

Quand je suis venu sur ce thème de mutualisation, j'étais bien conscient que vous pratiquiez la mutualisation depuis longtemps. Le sentiment que j'ai, à ce stade-là, c'est qu’il y a là une niche d'excellence autour du stop motion en France, qui commence à faire référence au niveau européen et mondial et qu’il y a un vrai coup à jouer pour passer le cap supérieur. Je parle là de volume. Je parle peut-être aussi d'aller plus souvent vers le long métrage, donc d'ambitionner une qualité encore supérieure et que là il y aurait intérêt à unir les forces de l'ensemble des acteur·rices qui sont en mesure de porter une question comme ça.

C'est dans ce sens-là que j'avais exprimé cette question de la mutualisation.

**Jérôme Allard, coordinateur du fonds animation et jeux vidéo Pictanovo**

Je veux juste rapidement rebondir sur comment les régions qui n'ont pas historiquement un passé sur la stop motion peuvent faire. Et je pense que justement, c'est par ce biais-là, par le savoir-faire. C'est-à-dire que le premier travail d'un territoire ou d'un organisme institutionnel qui représente un territoire, c'est d'identifier les compétences qu'il a.

Et finalement, si, quand on commence à identifier ces compétences, on se rend compte qu'on a des savoir-faire assez incroyables sur nos territoires, c'est vraiment là où on va chercher les projets.

**Richard Van Den Boom, producteur Papy 3D (dans le public)** :

Richard Van den Boom, Papy 3D… On a produit trois courts métrages de stop motion. Nous sommes juste producteurs, on n'a pas de studio, donc on fait appel à des gens qui savent. C'est une très bonne expérience. Ça fait partie des films dont je suis le plus fier parmi ceux qu'on a produit.

Je trouve qu'il y a quand même un éléphant dans la salle. C'est qu'aujourd'hui, si je voulais passer au long métrage, il faudrait que je trouve entre 5 et 10 millions d'euros à peu près pour faire un film de long métrage en stop motion. Ce qui veut dire que c'est un film absolument impossible à produire avec seulement de l'argent français, avec une seule région, avec juste le CNC, avec une seule télé. Il va falloir que je fasse intervenir deux ou trois pays, deux ou trois régions, qui vont chacun, et c'est tout à fait légitime, avoir des exigences de territorialité, de dépenses, de retour sur investissement…

Pour chacun, ce sont des dossiers à n'en plus finir, c'est un travail colossal, ce sont des dossiers de 300 pages, c'est juste inextricable.

Moi en tant que producteur, quand je vois ça, je n’ai pas envie d'y aller. Et quelle en est la conséquence ? C'est que bien sûr, ça veut dire que les travaux doivent être éclatés sur quatre, cinq, dix sites différents avec des équipes différentes.

On a parlé tout à l'heure du besoin, pour la part de la part des studios français, d'avoir une vision sur un plan de charge, une vision pour pouvoir sédentariser des gens, pour pouvoir employer des gens sur la durée, pour pouvoir assurer un suivi du savoir-faire des équipes. C'est impossible avec cet éclatement des sites de production. C'est impossible parce qu'on est constamment en train de devoir faire travailler des équipes qui sont dans d'autres pays. Aujourd’hui, je n'ai pas de solution à ça et je ne veux surtout pas jeter la pierre aux financiers qui en général, surtout les régions et le CNC, font tous un travail vraiment volontariste d'essayer de trouver de l'argent public pour financer des films qui ne sont pas forcément vendeurs dans l'esprit du grand public et en tout cas des financiers, qui ne sont pas garantis d'être super rentables d'un point de vue vente derrière. Pour les chaines de télévision, c'est un investissement qui n'est pas forcément simple non plus.

Je ne jette la pierre à personne, mais ce que je vois, c'est que le contexte général du financement du stop motion en long métrage, et je pense que c'est le même problème en série, dès qu'on dépasse les 2 ou 3 millions, ça induit forcément un éclatement de la responsabilité, des zones de production et ça va complètement à l'encontre de ce qu'on souhaiterait avoir, c'est-à-dire un pôle d'excellence avec des studios qui ont suffisamment de visibilité sur leur activité économique pour pouvoir produire ce genre de choses. Donc les gens qui le font, je vois les deux Jean-François qui sont là, j'ai beaucoup d'admiration pour votre travail parce que vous avez depuis 20-25 ans, maintenu des studios pour continuer à faire cette technique. Et franchement, c'est quelque chose d'extraordinaire parce qu'il n'y a pas grand monde en France qui a ce courage.

Je ne sais pas quelle est la solution. Je ne sais pas comment on pourrait faire ça. Je ne sais pas comment on pourrait offrir une espèce de guichet aux producteurs qui leur permettraient d'avoir un peu plus accès à des sommes suffisamment conséquentes pour pouvoir se lancer dans des projets aussi risqués. Mais ce qui est certain aujourd'hui, c'est que moi, je le vois d'un peu loin, mais quand même suffisamment près, le travail de Valérie Montmartin sur la mise en place de *Séraphine*, c'est juste délirant. Les exigences qu'on voit de certains fonds, luxembourgeois pour ne citer que lui, sont aberrantes. Je ne suis pas sûr que beaucoup de gens parmi les décideurs aient toujours une vision claire de ce que c'est un travail de producteur.

**Patrick Eveno, modérateur**

On va enchaîner devant ce tableau un peu contrasté, entre enthousiasme pour cette technique et grandes difficultés soulignées encore à l’instant par Richard Van Den Boom. Qu'en est-il des talents ? Qu'en est-il des gens qui sont en capacité de former les équipes pour ces projets ? Est-ce qu'il y a réellement une pénurie générale ? Est-ce que ça touche plutôt certains métiers ? Quelle est votre analyse ?

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

Si je prends nous notre réalité, c'est qu'on a des chefs de poste qui ont atteint un niveau d'excellence en décors, en fabrication de marionnettes, en costumes. On a des gens qui sont au meilleur niveau européen. Mais pour former ces personnes, il a fallu plusieurs années, ils sont passés du court à la petite série, au spécial, au long, à la grosse série. Ces gens-là ont aujourd'hui une expertise et la capacité de diriger des équipes qui est inestimable. Sauf que former des gens de ce niveau-là, ça veut dire qu'il faut avoir aussi des espaces de formation pour ça, et la possibilité de faire travailler des équipes où on laissera de la place.

J'ai une position un peu tranchée sur le court métrage par exemple.

Je trouve que dans le court métrage, on s'est beaucoup enfermé sur un niveau d'excellence aujourd'hui, où on a des « Rolls » qui pour des premier et deuxième films. Peut-être qu'il faut revenir dans le court métrage à un espace de formation, pour faire grandir des juniors, pour aller vers plus de responsabilités dans les postes. Mais ça, c'est lié aussi au fait que pendant longtemps, le court métrage a été un des rares espaces de travail pour certain·es technicien·nes expérimenté·es. Donc c'est un peu le serpent qui se mord la queue. On essaie de faire monter des gens, ils ont le potentiel, l'envie, le talent, mais encore faut-il qu'il y ait le travail correspondant à cette évolution ? Donc ça, c'est quelque chose qui est important.

Moi, je trouve qu'il y a un format qui est intéressant, c'est le spécial télé qui est un format entre le court métrage, la série et le long métrage, qui permet d'avoir une gestion de plateau complexe, qui permet d'avoir des délais à tenir. On peut avoir des budgets qui sont solides et qui sont de bonnes écoles de préparation pour aller vers le long métrage par exemple. Hors productions spéciales, malgré toute la bonne volonté de France Télévisions ou de Canal+, on n’en produit pas suffisamment de toute façon. Ou alors c'est trop compliqué à produire parce que, je le répète, nous, quand on fait de la 2D ou du stop motion, il y a un différentiel qui est important entre les deux techniques sur le même format. On n'a pas non plus beaucoup de formations professionnelles.

Il ne faut pas oublier que, comme c'était devenu vraiment une activité de niche, les écoles forment des réalisateurs, ont formé des animateurs, les écoles des Beaux-Arts forment des gens qui arrivent en décors… Sur ces postes-là, on n'a pas de problème à avoir des jeunes talents qui arrivent et qu'on peut faire avancer. Et Mathieu pourrait en parler sur la production de *Sauvages*, la fabrication des décors qui ne se fait pas loin d'ici, il y a plein de jeunes. Donc ça, c'est formidable. Sur un poste de directeur·rice de la photographie, sur un poste de chef·fe décorateur·rice, sur les postes d'animateur·rices, c'est plus compliqué. Et là, on est tous en ce moment un peu en train d'essayer de lisser les plannings, de se battre, de voir où on peut trouver des gens disponibles. Parce que quand on se retrouve avec deux ou trois productions en préproduction ou en cours de fabrication en même temps, les plannings sont tendus pour tout le monde. Il n'y a pas d'école de stop motion en France. Je crois qu'il y a une école qui a une option stop motion, c’est l’EMCA. On a du retard par rapport à ça. Et sur la génération qui est chez nous, il y a une partie des technicien·nes qui va partir. Il faut y penser, parce que ce sont des métiers fatigants pour le corps, la pénibilité du travail pour le stop motion, c'est une réalité qui est, je trouve, plus pénible que de rester une partie de son temps devant un ordinateur. Il faut rester debout, il faut fabriquer. On inhale parfois des produits, des produits et des poussières. Je parle des Français globalement constructeurs, animateurs. Ce sont quand même des problématiques totalement spécifiques qu'on retrouve par exemple dans certains métiers du cinéma live. Là, on peut partager certaines problématiques équivalentes avec le cinéma live, notamment les gens qui sont encore dans la fabrication de décors, de costumes. Ce sont des métiers similaires.

Juste un petit aparté et une petite pique. On entend en ce moment que beaucoup de lecteur·rices ne savent pas lire un scénario en animation dans les commissions. J'ai juste envie de leur dire, en stop motion, c'est simple, c'est un plateau de tournage. Vous remplacez les comédiens qui ne sont pas faciles à gérer par des marionnettes qui sont très dociles et vous avez aucun problème pour comprendre le projet que vous avez en lecture. Il va falloir que ça cesse un jour ou dans ce cas-là, on trouve des gens qui sont capables en début de commission de leur dire simplement : « ça ne change rien. C'est un plateau. »

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Je me suis longtemps posé la question avec Jean-François, de savoir si le problème des ressources humaines était soit conjoncturel, soit structurel.

La problématique de l'absence de ressources était souvent très conjoncturelle, liée à plusieurs projets en même temps. Et en face, aller sur une formation en nombre de profils qui sont un peu les mêmes, plutôt de décorateur·rices, ce ne me paraissait pas être la solution. Aujourd'hui, tous les studios de stop motion français sont extrêmement sollicités pour des coproductions internationales, ce qui veut dire qu'il y a une certaine qualité du travail en France, qui est un marché qui intéresse nos partenaires, même si on n'est pas les moins chers d'Europe, ni forcément les plus chers.

Mais il y a cette question de la formation. Aujourd’hui, pour moi, ce problème qui était conjoncturel est en passe de devenir structurel sur plusieurs aspects. Sur l'aspect notamment des cadres, les cadres, dont on parlait tout à l'heure, à savoir ces gens qui ont dix ou quinze ans d'expérience et qui sont capables de transmettre un savoir, des connaissances extrêmement précises.

On a aussi un problème par rapport aux formations, c'est-à-dire que, autant on peut former pour moi assez facilement, et l'employabilité des gens qui sont formés aux décors, aux accessoires, au compositing est grande. C'est-à-dire que les gens qui sortent des écoles ou des formations aujourd'hui, on peut les prendre directement. Evidemment encadrés, mais ils sont assez rapidement opérationnels, efficaces et de grande qualité. Il y a plein d'écoles qui forment de jeunes talents très bien.

On a deux problèmes, c'est le·a chef·fe opérateur·rice, et les animateur·rices. Ce qui est compliqué, c'est qu'on ne peut pas mettre un· animateur·rice débutant·e sur la plupart de nos productions parce que le gap est énorme. Pour devenir un·e bon·ne animateur·rice, il faut de l'apprentissage, il faut du compagnonnage. Et ça, les écoles ne savent pas faire. Donc ce sont nos studios qui le font. On le fait en faisant monter sur des projets des gens, en leur donnant des plans un peu plus faciles. Mais ça prend du temps pour former un·e bon·ne animateur·rice, trois, quatre ou cinq ans. Quand je dis un·e bon·ne animateur·rice, c’est quelqu'un qui est capable d'avoir une qualité d'animation qui va être requise pour faire un spécial télé ou un long métrage. Donc on a aussi besoin du court métrage pour faire monter des jeunes talents.

Et pour ça, il faut qu'on puisse avoir une quantité de films produits suffisante.

Je crois que les écoles ont aussi besoin de comprendre qu'on ne peut pas vendre le fait qu'on forme des animateur·rices. On peut vendre le fait de donner des bases. Et puis surtout, les jeunes qui sortent de l'école ne peuvent pas penser directement en termes d'animation stop motion qu’ils vont être employables immédiatement.

**Patrick Eveno, modérateur**

Il y a un projet chez Films en Bretagne qui s'appelle Génération(s) Start Motion, qui prétend répondre à un certain nombre de ces enjeux.

**Jean-François Le Corre, producteur chez Vivement Lundi !**

En 2018, l'École Européenne Supérieure des Beaux-Arts de Rennes contacte Films en Bretagne et les studios en disant qu’ils souhaitent proposer des formations plus professionnalisantes aux élèves des Beaux-Arts en Bretagne. Il se trouve que la première génération de technicien·nes et de talents avec lesquels on a travaillé, venait des Beaux-Arts de Rennes. Donc, il y a eu un trou de 25 ans, voire un peu plus, entre l'école des Beaux-Arts et ce secteur d'activité artistique.

Après une réflexion commune, on lance une formation en 2018 qui s'appelle Start Motion : Neuf technicien·nes sont formés au stop motion sur une formation professionnelle de neuf mois et qui trouvent du travail dans les studios derrière. Donc il y avait ce besoin. On s'est posé la question de pérenniser ou du moins de développer cette activité avec l'école des Beaux-Arts, on a donc déposé auprès de France 2030 et aussi auprès de notre partenaire de référence qui était le partenaire économique et financier de Start Motion, la région Bretagne de ce projet. Donc le projet, c'est la formation professionnelle, mais pas simplement sur un exercice pour une génération, c'est travailler sur plusieurs générations de technicien·nes pour ensuite les intégrer rapidement sur des plateaux et les faire grandir.

Comme le disait Jean-François, cette forme de compagnonnage ou d'accompagnement professionnel, c'est aussi une dimension qui est fondamentale. On parlait de coproduction. Je vois encore des gens qui trouvent que c'est un gadget. Je leur demande de venir travailler simplement dans des domaines d'activité où parfois, ça peut ressembler à une menuiserie, à un atelier de serrurerie. On travaille avec des peintures, on travaille avec des colles. Il faut être en capacité de faire évoluer ces produits. Donc, on travaille avec un laboratoire de recherche qui travaille sur le bateau propre, le bateau vert et qui déjà sont en train de développer des technologies pour permettre d'avoir des choses qui soient recyclables, réutilisables ou biodégradables et surtout totalement saines pour le corps humain et pour les gens qui travaillent sur ces techniques et ces matières.

Un observatoire aussi, ça nous paraît fondamental et si possible au niveau européen de l'éducation aux images. Parce que ça reste un outil formidable, notamment dans le primaire et dans le secondaire, pour éduquer au cinéma. Et une résidence internationale plutôt destinée au pré développement de projets en stop motion.

**Jean-Christophe Boulard, EMCA (dans le public)**

Jean-Christophe Boulard de l'École des métiers du cinéma d'animation… Merci d'avoir organisé cette table ronde. Je pense que ça intéresse beaucoup d'étudiants qui sont présents de l’EMCA.

J'avais deux questions… La première : on a beaucoup parlé des régions qui doivent cofinancer. Est-ce qu'il y a, au-delà du groupe de travail du SPI, Jean-François, une volonté de développer un pôle d'excellence en réseau qui intégrerait une école qui serait proche de la Bretagne et très contente de venir au Festival, mais qui serait juste à côté ? Et la deuxième question au niveau du CNC : comment peut-on amener des aides à l'innovation, à l'imagination, à la création, aux artisanats d'art, au patrimoine vivant, tout ce qui existe dans tout un tas d'autres domaines en France, où on a la possibilité en amont, d'aider la création, l'innovation et les belles œuvres et de développer des magnifiques entreprises comme Hermès, etc. Comment on pourrait le faire dans ce secteur de stop motion puisque ça me paraît tout à fait éligible ? Parce que d'un côté, on a des ordinateurs où on a ToonBoom ou Maya, et de l'autre côté, on a tout ce savoir-faire, toute cette richesse créative d'hybridation qui, à mon avis, pourrait être éligible.

**Magali Jammet, chargée de mission aide aux techniques de l'animation au CNC**

Le CNC, comme je le disais tout à l'heure, il y a des aides aux industries techniques qui vont aider l'équipement des industries culturelles, qui vont correspondre aux domaines du CNC, parce qu'on ne va pas pouvoir aller se mêler des Beaux-Arts, on a déjà assez de problèmes de budget.

Après ce que j'entends bien par contre sur le stop motion et pour France 2030, ça demandait aux projets de faire le plus de collaborations possibles, entre les écoles, les sociétés de production, les régions afin justement d'avoir un écosystème cohérent. C'est sûr que s'il y a des écoles spécifiques ou des parties d'écoles spécifiques stop motion qui émergent, elles vont avoir des corps de métier qui sont pour l'instant effectivement sûrement assez peu reconnus dans cet écosystème et que ça rentrera tout à fait dans ce global des formations d'animation.

**Jean-François Bigot, producteur chez JPL Films**

Je vais répondre par rapport au SPI. Je peux difficilement répondre à la question directement Jean-Christophe, puisque ce n'est effectivement pas à ce stade de notre réflexion. Mais j'entends bien ce que tu dis.

Je voudrais juste rappeler quelques-uns des studios que nous sommes ici employons en contrat de professionnalisation depuis cette année, des jeunes gens issus de formations de stop motion, notamment de l’EMCA, et aussi peut-être demain des Beaux-Arts et qu'il y a un vrai intérêt à travailler sur la durée.

Notre problématique, c'est que pour avoir des contrats de professionnalisation sur la durée, c'est à dire sur un an, il faut qu'on ait du travail sur un an, ce qui n'est pas toujours le cas actuellement. Parce que les commandes en stop motion sont trop irrégulières.

**Florentine Grellier, Institut Sainte Geneviève (dans le public)**

On est l'Institut Sainte Geneviève, on fait de la stop motion… On a toujours deux ou trois films de fin d'études qui sont fait en stop motion et on s'est déjà posé plusieurs fois la question de si on poussait plus la formation parce qu'on a des gens sur Paris qui interviennent et qui pourraient former plus. Mais tous nos anciens qui ont essayé de travailler, il y en a qui sont venus sur Rennes, ont galéré à mort. Et entre les productions, effectivement, ils se retrouvaient sans rien. Certains ont abandonné et d'un coup ils étaient rattrapés par un long métrage et ils étaient re-happés.

Mais il n'y a pas assez de postes, effectivement.

Et nous, en tant que formation, on aurait pu avoir l'opportunité de faire une section entièrement dédiée au stop motion, mais on n'y va pas parce qu'on se dit que pour l'instant, il n'y a pas assez de travail.

J'ai des anciens, je leur demande toujours un peu où ils en sont, ce qu'ils font en stop motion et à chaque fois on limite le nombre de films de fin d'études en stop motion. Il ne faut pas qu'ils soient trop déçus parce qu’on n'a pas l'impression qu'il y a tant de postes que ça sur le marché du travail.

**Patrick Eveno, modérateur**

J’ai une toute petite piste de réflexion dans les réponses. Finalement, c'est un peu les mêmes problématiques qu'on a aussi dans la prise de vues réelles pour les gens qui veulent faire des stages sur les tournages.

En Auvergne Rhône-Alpes, au sein de la Cinéfabrique, a été créé un GIE de boîtes de production… Du coup, les stagiaires sont pris par le GIE et ça leur permet de tourner entre les boites de production qui font partie du GIE. Donc il y a peut-être une solution de cet ordre-là, pour créer un groupe de société autour du stop motion.

Après effectivement, il y a une question de mobilité, ça c'est sûr. Mais en tout cas, ça va peut-être répondre au peu de projets avec un seul producteur.

**Denis Walgenwitz, producteur Have a nice day films (dans le public)**

Je voudrais revenir sur un point qui a été soulevé tout à l'heure, qui était un peu vertigineux, qui est la question du gap qu'on a évoqué sous différents aspects entre les productions en stop motion et les autres…

Il y a un moment donné, ce qui est toujours effrayant avec un gap, c'est quand on ne le mesure pas, c'est-à-dire quand on ne donne pas la taille du gap, donc on a l'impression que c'est un gouffre infranchissable. En fait je ne pense pas. Je pense qu'il y a une question de méthodologie.

Il faut comprendre que cette discussion, on ne l'aurait pas imaginée il y a quinze ans. Elle est totalement surréaliste, voire difficile à croire. Donc il y a une évolution qui est assez forte. Ça, c'est important de l'avoir à l'esprit parce qu’aujourd'hui on a des exemples, il y a des gens, on a un passif, on a un certain nombre de projets qui ont été produits, qui ont été amenés au public, sur lesquels on peut établir des mesures.

Et on peut mesurer ce gap. Justement, on peut mesurer ce manque et pas juste une ou deux pistes.

Alors je remercie au passage le SPI d'avoir commencé ce travail. Je pense qu'il faut le continuer, que la réponse est dans la poursuite de ce travail. Pour d'une part quantifier tous ces manques que l'on pourrait avoir, mais aussi en termes de méthodologie des ordonnées, par exemple sur les commissions avec les régions, on ne peut pas aller vous voir en disant on a besoin de plus d'argent sans pouvoir chiffrer par exemple.

Mais par contre, on peut vous dire qu'en termes de délais, dans nos temps de production, on a des temps de production avec plus de latence sur tout un tas de points qu'on pourrait montrer, que le SPI a commencé à montrer ça. Par exemple, on peut regarder sur les règlements ou sur l'application des règlements.

On peut aussi regarder après sur la question de l'augmentation des fonds, ou en tout cas des enveloppes allouées aux films et aux projets en stop motion. De quoi on parle et pour financer quelle partie ? On a beaucoup parlé du développement, par exemple, c'est une piste intéressante. Donc voilà, je pense qu'il faut continuer le travail pour arriver à quantifier ce fameux gap dont on a parlé, qu’il soit moins effrayant pour tout le monde.

C'est un peu paralysant de se dire qu’il n’y a que des gens courageux et un peu suicidaires qui y arrivent. Il y a un moment, dans la discussion, j'avais le sentiment qu'on était dans une sorte d'impasse. Alors je ne le pense pas du tout.

Je pense qu'au contraire, encore une fois, il y a suffisamment de productions en cours et livrés pour nous montrer qu'il y a un chemin et il faut l'aménager. Il faut l'élargir et l'aménager. Je crois que ça c'est très clair par rapport à tout ce qui a été dit aujourd'hui.