

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis

ÉLOGE D'UN CINÉMA PAUVRE, POLITIQUE ET POPULAIRE

Mémoire de fin d'études

Antoine Garnier

Département Production – Promotion Ennio Morricone 2018

Mai 2018

Sous la direction de :

Pascal Caucheteux, Christophe Rossignon et Christine Ghazarian

« Si on veut s'exprimer en apportant un point de vue différent, il faut trouver des idées pour contourner les problèmes, il faut que l'imagination soit au pouvoir, que l'envie de faire un film soit assez forte pour le faire avec presque rien. »

Marin Karmitz¹

¹ Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. *Caméra Subjective*, 2007, p. 139

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier les directeurs du département production de la Fémis, Pascal Caucheteux, Christophe Rossignon et Christine Ghazarian, pour leur présence et leur disponibilité durant ces quatre années à l'école.

Je remercie les personnes avec qui j'ai eu la chance de m'entretenir pour les besoins de ce travail : Emmanuel Chaumet, Daniel Sauvage, Paul-Anthony Mille, Eric Altmayer, Vincent Le Port et Antonin Peretjatko.

Pour leur aide précieuse pour la rédaction de ce mémoire je voudrais également remercier Caroline San Martin et Marielle Alluchon. Mais aussi l'ensemble du personnel de la Fémis, les assistantes d'années, les personnes en charge des moyens techniques ainsi que les gardiens qui m'ont permis de passer quatre années formidables.

Je remercie les amis que j'ai rencontrés au sein de l'école. Ceux du premier jour, Pierre et Pierre-Jean, mais aussi ceux que j'ai appris à connaître le temps faisant, Clément, Flavia, Armin, Thomas, Luce, Magalie et d'autres. Je remercie enfin tous les réalisateurs avec qui j'ai eu l'opportunité de collaborer et qui m'ont permis de grandir : L., Youssef, Antonio, Baptiste.

Et enfin je remercie ma mère pour son soutien indéfectible.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	4
I. QUAND LA CONTRAINTE DEVIENT UNE FORCE	10
1. <i>Rome ville ouverte</i> de Roberto Rossellini (1945) : le cinéma comme acte de résistance	10
2. <i>À bout de souffle</i> de Jean-Luc Godard (1960) : comment inventer sans argent ?	16
3. <i>Festen</i> de Thomas Vinterberg (1998) : le collectif pour renouveler l'écriture	21
II. DE L'INVENTIVITÉ AU SERVICE D'UN PROJET COMMUN	27
1. Repenser l'entreprise de production	28
a. La Ligne éditoriale : l'alternance de films de marché et de films hors-marché	28
b. La diversification des sources de revenus	31
2. Kafard Films : le producteur fédérateur ou le collectif au service de la création	33
III. UN PROJET COMMUN QUI NE NIE PAS SES ASPIRATIONS ESTHÉTIQUES	37
1. Repenser les rapports : la fidélité au cœur de la création	37
2. Le collectif comme ouverture vers de nouvelles formes	44
CONCLUSION	50
BIBLIOGRAPHIE	52
ANNEXES	58

INTRODUCTION

André Dussollier lors de l'enterrement d'Alain Resnais, le 1^{er} mars 2014 rapporta l'anecdote suivante. Un jour, la mère du réalisateur lui a demandé « *pourquoi tu ne fais pas des films comme les autres ?* ». Ce dernier lui répondit alors : « *parce que les autres le font* ». C'est ainsi que j'ai commencé ma note personnelle de motivation demandée pour l'entrée à la Fémis. Cette petite histoire symbolise pourquoi je veux faire du cinéma et de la production en particulier. Comme la mère d'Alain Resnais, je me suis beaucoup posé cette question : pourquoi produire des films différents des autres ? Comment produire ces films différents ?

Je crois que je veux faire du cinéma pour produire les auteurs que j'ai rencontré sur les bancs de l'école, ceux dont la vision m'a touché, ceux qui ont une histoire à raconter, à partager avec un public. Durant ces quatre dernières années j'ai eu la chance de multiplier les expériences afin d'éprouver un système de production différent. J'ai ainsi accompagné des réalisateurs comme Youssef Michraf avec qui j'ai tourné deux films dans le cadre de mon cursus. Ces films sont deux expériences de tournage totalement différentes. Le premier a été tourné à Paris avec une équipe importante (vingt personnes) avec une caméra dernière génération, tandis que le second a pris place à Meknès (Maroc) en équipe restreinte (dix personnes) et fut enregistré en mini DV. J'ai également eu l'opportunité de travailler avec Antonio Messana sur trois films (en France, en Espagne et en Sicile), mais aussi Baptiste Drapeau qui vient de la bande-dessinée et du cinéma d'animation. Depuis quelques années Baptiste développe un cinéma s'inspirant de ces deux arts et revendique une esthétique colorée et dont la composition de l'image rappelle les bulles de bandes dessinées. Il saupoudre son cinéma d'un humour absurde proche de ce que pourrait faire un cinéaste comme Quentin Dupieux. Avec Baptiste nous avons tourné un long métrage, *Venir sur ses pas*, un *road-movie* entre Paris et Arcachon pendant l'été 2015. Nous nous sommes retrouvés sur les routes de France pendant une dizaine de jours. Nous nous arrêtons où nous voulions afin de tourner dans les lieux que nous aimions et en faisant jouer dans le film les personnes que nous rencontrions.

J'ai enfin eu l'opportunité de travailler avec L. Garcia le temps d'un court-métrage tourné en Juillet 2016. L. développe un univers *fantastico-queer* proche de l'imaginaire de cinéastes comme Yann Gonzalez ou Bertrand Mandico. Il s'inspire

beaucoup de l'esthétique du cinéma de genre des années 70, notamment du *giallo*, en la réinterprétant et en y insérant des éléments de la culture *queer* comme le questionnement sur la mise en scène des corps comme pouvant révéler une monstruosité.

À travers toutes ces expériences de production j'ai compris que ce qui m'intéresse dans le métier de producteur est de développer la singularité des réalisateurs que j'accompagne. Chaque jeune cinéaste avec qui j'ai collaboré durant ces quatre années a sa propre histoire, son propre style qui le différencie d'un autre, sa propre singularité que je me dois à tout prix de conserver. Peut-être que ma place est alors celle d'un passeur entre l'auteur et son public ? Mon rôle serait donc d'ouvrir une porte d'entrée dans l'univers singulier du réalisateur et de créer un terrain propice à une rencontre afin que le public se fasse happer comme je le suis à chaque fois qu'un cinéaste me présente son histoire. J'ai pleinement conscience que le cinéma de L. Garcia peut diviser le public, que tout le monde n'est sans doute pas prêt à voir le travestissement d'un homme puis son viol, mais qu'importe. Après tout, peut-être que de « *ne pas faire des films comme les autres* » c'est aussi de prendre le risque de ne pas plaire à tout le monde.

À l'heure de ma sortie de l'école, du passage du court au long-métrage, est-ce que je pourrai garder cette ligne directrice qui m'anime ? Comment produire le premier film d'un.e jeune réalisateur.trice sans corrompre son projet afin d'entrer dans une logique de marché imposée par des partenaires privés ? Ces questions sont d'autant plus pertinentes qu'aujourd'hui le financement du cinéma français est en plein bouleversement et les obligations des chaînes de télévisions ne suffisent plus à alimenter un cinéma d'auteur singulier et souvent fragile². Depuis 2015 avec l'arrivée de Vincent Bolloré, Canal +, le premier financeur privé du cinéma français, a changé de stratégie de financement. L'érosion du nombre d'abonnés³ ainsi que la chute des recettes publicitaires depuis le changement de direction mettent en péril la production

² Nicolas MADELAINE, « Production télé et cinéma : le système français profite toujours au plus gros », *Les Échos*, 2016, en ligne, [URL : https://www.lesechos.fr/23/06/2016/lesechos.fr/0211060189935_production-tele-et-cinema---le-systeme-francais-profite-toujours-plus-aux-gros.htm], consulté le 23 avril 2018

³ « Canal + a perdu 500 000 abonnés en France depuis un an », *Franceinfo*, 2016, en ligne, [URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/tv/canal/canal-a-perdu-plus-de-500-000-abonnes-en-un-an_1914363.html], consulté le 12 février 2018

française : les obligations d'investissements de production de la chaîne étant étroitement liées à son chiffre d'affaires⁴. Ainsi, les obligations d'investissement qui étaient de 173 millions d'euros en 2012 ne sont que de 151 millions d'euros en 2016 (-13 %) ⁵. Maxime Saada, Directeur Général du groupe, annonce même une baisse de 20 % d'investissements en préachats d'œuvres françaises et européennes pour 2018⁶. De fait, ce sont les investissements moyens par film qui chutent également. Alors qu'en 2012, Canal + investissait en moyenne 1,55 millions d'euros par film, ce ne sont plus que 1,24 millions d'euros (-20 %) qui sont alloués à un film de long-métrage en 2017.

La diminution des apports des chaînes de télévision touche tous les films (l'érosion de l'audimat touche tout le monde et pas seulement Canal +, le téléspectateur se reportant sur d'autres modes de diffusion ce qui fait alors mécaniquement baisser le chiffre d'affaires du diffuseur, par conséquent son investissement dans le cinéma⁷) et le nombre de longs métrages en dessous du seuil symbolique du million d'euros est ainsi en constante augmentation depuis dix ans⁸. Le monde du cinéma se réveille aujourd'hui en prenant peur pour les premiers films, gages de renouvellement de la création française. Une pétition a ainsi été lancée il y a quelques mois afin d'alerter les pouvoirs publics sur l'importance que revêtent les subventions dans le plan de financement des premiers films⁹. Les signataires proposent ainsi de dé plafonner les aides publiques à 70 % du devis du film (contre 60 % aujourd'hui), permettant alors à ces films de se faire « *dans de meilleures conditions* »¹⁰. Face à ce constat, il est probable que nous nous dirigeons vers un système proche de celui que nous connaissons outre-Atlantique où des films de Studio côtoient des films financés par du mécénat privé réunissant un budget

⁴ 12,5 % du chiffre d'affaires de la chaîne dans la production d'œuvres européennes dont 9,5% dans la production d'œuvres d'expression française

⁵ Voir [Annexe 1](#)

⁶ « *Les montants que nous allons investir en pré-achats de films français et européens baisseront d'environ 35 millions d'euros, pour s'établir à 160 millions d'euros contre 195 millions l'an dernier* » Maxime SAADA in Sarah DROUHAUD, *Le Film français*, 25 octobre 2017

⁷ Voir [Annexe 2 – Figure 2](#) : Le recul des investissements dans les films d'initiative française des chaînes de télévision est de l'ordre de -15,5 % entre 2015 et 2016, leur part de financement passant de 35,5 % en 2015 à 25,4 % en 2016, le plus bas niveau depuis 1994.

⁸ Voir [Annexe 2 – Figure 1](#) : De 35 films en 2007 les films à moins d'un million agréés sont au nombre de 67 en 2016

⁹ « Faisons le pari de la jeune création cinématographique », *La Société des réalisateurs de films*, 2017, en ligne, [URL : <http://www.la-srf.fr/article/faisons-le-pari-de-la-jeune-cr%C3%A9ation-cin%C3%A9matographique>], consulté le 19 avril 2018

¹⁰ *Ibid.*

de quelques millions de dollars au mieux. En France, avec la disparition annoncée des « films du milieu », la tendance tend à être comparable et la faille qui s'est creusée entre films « télégéniques » et productions hors marché ne cesse de s'élargir. Un cinéma « pauvre » de plus en plus dépendant des aides publiques risque alors de s'installer durablement.

La télévision a depuis les années 1960 homogénéisé peu à peu tous les spectateurs¹¹ et par conséquent, elle tend elle-même de par son emprise sur le cinéma, à homogénéiser les productions cinématographiques¹². Les canaux privés en clairs ont perverti leurs obligations en soutenant des films à haut potentiels télévisuels¹³ (comédies avec un casting *bankable*) afin d'alimenter leurs cases *prime-time* tandis que le service public a également une pression de l'audimat l'obligeant à financer un contenu de moins en moins exigeant et toujours plus rassembleur¹⁴. Depuis l'arrivée de Vincent Bolloré à la tête de Canal + des auteurs plus ou moins installés sont boudés par le diffuseur à cause de leurs sujets¹⁵. Par exemple c'est la première fois en quinze longs métrages qu'un nouveau film de François Ozon n'a pas été pré-acheté (*Alexandre* évoquant l'église et les affaires de pédophilie). De même, le court-métrage *Les Iles* de Yann Gonzalez, film erotico-queer, n'a pas été acheté par Canal + malgré ses nombreuses sélections en festivals¹⁶. C'est ainsi un certain formatage des sujets qui tend à s'installer sur la chaîne cryptée mettant en péril la liberté d'expression de tous les réalisateurs.

¹¹ Pierre BOURDIEU, *Sur la télévision – Suivi de l'emprise du journalisme*, éd. Liber, coll. Raisons d'agir, 1996, 95 p.

¹² *Ibid.*

¹³ « Le groupe TF1 a une stratégie affirmée en direction des films fédérateurs à public familial. [...] M6 Films [...] se focalise sur les comédies grand public, accompagnant les talents nés sur son antenne, comme Kev Adams. » in Valérie GANNE, « La télévision, enchaînée au cinéma français », *InaGlobal*, 2015, en ligne, [URL : <https://www.inaglobal.fr/cinema/article/la-television-enchainee-au-cinema-francais-8520>], consulté le 19 avril 2018

¹⁴ « La concurrence croissante entraîne les chaînes, surtout privées, vers des titres forts qui auront du succès en salles, avec un casting connu, susceptibles de séduire l'audience même 22 mois après leur sortie. » in *Ibid.*

¹⁵ Jamal HENNI, « Comment le cinéma français apprend à vivre sans l'argent de Canal Plus », *BFM Business*, 2018, en ligne, [URL : <http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/comment-le-cinema-francais-apprend-a-vivre-sans-l-argent-de-canal-plus-1405444.html>], consulté le 28 mars 2018

¹⁶ Semaine de la Critique de Cannes en 2017, Vila Do Conde International Film Festival et plus de cinquante autres [URL : <http://eccefilms.fr/Les-iles>]

L'éventail des sujets que le cinéma aborde me semble de plus en plus réduit. Les propositions deviennent plus normées et reconduisent des représentations déjà existantes, plus rassurantes aussi. Même si en tant que producteur je me considère comme passeur d'histoire, je me dois également d'être le gardien de l'intégrité de l'œuvre si elle se trouve menacée par des interventions extérieures¹⁷. Ainsi j'ose espérer que je me refuserai toujours à modeler un sujet selon une logique purement de marché si cette dernière va à l'encontre du film et de son auteur.

Ma crainte est alors de me retrouver avec des réalisateurs ayant acquis la reconnaissance des festivals avec des courts métrages mais dont les longs métrages sont rejetés par les diffuseurs (quand ce ne sont pas des distributeurs ou des vendeurs internationaux). Face à ce marché en pleine mutation y-a-t-il encore une place pour développer la singularité d'un réalisateur ? Quelle singularité inventer du point de vue de la production d'un long-métrage qui pourrait accompagner la singularité de la démarche du réalisateur ?

Il s'agirait de ne pas se laisser dominer mais de repenser notre métier, repenser ce pourquoi nous faisons du cinéma. Je suis d'une génération qui a grandi avec le numérique et internet. Avec ce nouvel outil est apparue une nouvelle façon d'apprendre. Aujourd'hui tout le monde peut acheter une caméra et apprendre le découpage en regardant des tutoriels sur Youtube. Cela permet à tout le monde d'avoir sa chance, de bousculer les règles établies et rend le cinéma et tous ses métiers accessibles pour celui qui s'en donne la peine. Depuis quelques années et l'apparition du numérique des initiatives qu'on appelle « cinéma guérilla » émergent en France. Par exemple, de jeunes réalisateurs de banlieues, autodidactes, qui ont fait leurs armes dans le clip ou sur internet tournent pour quelques milliers d'euros des longs métrages distribués en DVD aux puces de Clignancourt et dans les Fnac de France. C'est le cas de Jean-Pascal Zadi qui en 2010 a ainsi produit son second long-métrage, *African Gangster*, pour 20 000 €

¹⁷ Antonin Peretjatko me racontait comment Canal + a tenté d'imposer Romain Duris, plus *bankable* que Vincent Macaigne, pour tenir le rôle principal de *La Loi de la jungle* (2015) ou encore de ne pas filmer Vimala Pons seins nus pour que le film puisse être diffusé en *prime-time*

et vendu 10 000 exemplaires du DVD du film¹⁸. Aujourd'hui il développe un film produit par Gaumont.

Comment faire pour continuer à accompagner ces auteurs singuliers alors que l'éventail des récits proposés semble de plus en plus restreint ? Comment financer ces films qui ne correspondent pas aux attentes des guichets ? Si je suis condamné à produire ces films en ne réunissant que quelques subventions, peut-être puis-je trouver dans cette pauvreté une force me permettant de repenser l'équipe de tournage, notre façon de travailler mais aussi l'esthétique de ces films. Ainsi, puis-je trouver dans cette contrainte financière une nouvelle inventivité me permettant de la dépasser ?

Pour répondre à ces questions, nous allons dans un premier temps voir à travers l'étude de trois films que des cinéastes ont été confrontés à ces mêmes problèmes ; réaliser un film qui ne rentrait pas dans le cadre de son époque, aller chercher un public habitué à d'autres formes dominantes de cinéma (1). Dans un deuxième temps nous serons amenés à repenser l'investissement du producteur dans le projet (2) à travers l'exemple d'une société de production fonctionnant comme un collectif (Kafard Films) mais également en imaginant comment diversifier les activités de l'entreprise afin de soutenir au mieux ces films. Pour conclure nous terminerons par la rencontre entre le projet et le collectif (3). Ou comment le projet peut-être porter par un collectif et s'en enrichir.

¹⁸ Claire DIAO, « Le cinéma guérilla selon Zadi », *Africultures*, 2012, en ligne, [URL : http://africultures.com/le-cinema-guerilla-selon-zadi-10796/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429], consulté le 23 avril 2018

I. QUAND LA CONTRAINTE DEVIENT UNE FORCE

1. *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini (1945) : le cinéma comme acte de résistance

Depuis le 10 Juillet 1943, la guerre est sur le sol de l'Italie. Les combats continuent en Sicile tandis que la pression des partis contraint le roi à faire arrêter Mussolini et à lui substituer à la tête du gouvernement le maréchal Badoglio. Le fascisme dissous, s'effondre dans une euphorie quasi générale, mais à cette libération intérieure, les Allemands réagissent brutalement. Ils occupent Rome et la péninsule, et parviennent à libérer Mussolini. Celui-ci réapparaît à la tête d'un gouvernement fasciste républicain qui s'installe à Salò, au bord du lac de Garde. Se dissociant d'Hitler, l'Italie signe l'armistice le 3 septembre et se range le 13 octobre aux côtés des Alliés en déclarant la guerre à l'Allemagne. Il faudra attendre plus de sept mois pour voir Rome libérée, le 4 juin 1944. C'est alors la fin de vingt années de fascisme (1922). La guerre laisse une Italie dévastée. Alors qu'elle se poursuit au Nord et que les studios *Cinecittà*, orgueil de l'ère fasciste, sont transformés en camp de réfugiés, Roberto Rossellini, commence le tournage de ce qui ne devait être qu'un modeste court-métrage, *Roma città aperta* : sans studios, sans moyens techniques et financiers et dans une quasi-totale pénurie de pellicule.

Rome ville ouverte fut réalisé dans la rue et dans les immeubles, dans des conditions extrêmement difficiles. Le cinéaste achète au jour le jour des bobines de pellicule de vingt ou trente mètres dans les boutiques de photographes ou au marché noir à des américains et se limite le plus souvent à une prise et un angle. Il ne peut ni enregistrer les sons et les dialogues au moment de la prise de vue ni visionner les rushes¹⁹.

« En 1944, immédiatement après la guerre, tout était détruit en Italie. On jouissait alors d'une immense liberté. J'avais juste de quoi payer la pellicule et il n'était pas question de la donner à développer puisque je ne pouvais pas

¹⁹ Entretien avec Roberto Rossellini in *Il était une fois... Rome ville ouverte* de Marie GÉNIN (2006)

payer les laboratoires. Il n'y eut donc aucune séance de « rushes » avant la fin du tournage. »²⁰

L'obligation de tourner dans la rue et dans les maisons, la photo grisâtre consécutive à l'absence de groupes électrogènes, le caractère sommaire d'un découpage fait par à-coups et souvent même improvisé, donnent à cette « actualité reconstituée » l'apparence d'authenticité d'un témoignage. Or, loin de nuire au film, cette pauvreté lui confère une bouleversante présence.

Parce que Rossellini n'avait pas de studio, pas de décor, pas de camion de son, les Italiens poseront, pendant quelques années encore, leur caméra dans la rue, refuseront les beaux éclairages, la photo léchée et tourneront en muet pour synchroniser après coup. Cette nécessité qui leur est imposée sera pour eux la plus sûre façon de se libérer des décors bourgeois, des « téléphones blancs »²¹, des oripeaux d'époque. La pauvreté sera leur luxe et leur grandeur.

Dans une scène extrêmement dépouillée devenue la plus célèbre du film, Pina (Anna Magnani), court en hurlant en direction d'un camion où se trouve Francesco, tout juste arrêté par des soldats nazis. Le véhicule avance, la caméra embarquée au milieu des autres prisonniers. On la voit longuement de l'arrière du camion courir en tentant de rattraper son aimé jusqu'à ce qu'un soldat allemand lui tire dessus, la laissant pour morte sur le sol.

²⁰ Roberto Rossellini *in Ibid.*

²¹ Le cinéma du « Téléphone Blanc » (Telefoni Bianchi) est le cinéma de fiction de l'ère mussolinienne. C'est un cinéma de studio, de mélodrame mondain, qui se passe très souvent dans des intérieurs bourgeois. C'est un accessoire chic, un accessoire narratif de premier ordre puisque nous sommes dans des mélodrames où le téléphone tient une place importante.

1



**PLAN RAPPROCHÉ
TAILLE**

Pina est retenu
prisonnière

2



**PLAN DE DEMI-
ENSEMBLE**

Francesco est emmené
par des soldats

3



REPRISE DU PLAN 1

Pina hurle et se débat

4



**REPRISE DU PLAN 2
(PANORAMIQUE)**

Francesco crie à Pina

5



REPRISE DU PLAN

1

Pina se libère des bras
du soldat

9

6



**PLAN DE DEMI-
ENSEMBLE**

Pina court pour
rattraper Francesco

10

7



**PLAN DE DEMI-
ENSEMBLE**

Pina voit Francesco
dans le camion

11

8



**PLAN RAPPROCHÉ
TAILLE**

Francesco est dans le
camion

12



RETOUR DU PLAN

7

Pina se libère

13



**PLAN RAPPROCHÉ
TAILLE**

Le curé et l'enfant
essaye de la retenir

14



**PLAN DE DEMI-
ENSEMBLE**

(subj.)
Pina court

15



**PLAN RAPPROCHÉ
TAILLE**

Pina court pour rattraper
Francesco

16



RETOUR DU PLAN

10

Le curé regarde la
scène



RETOUR DU PLAN 8

Francesco se débat



RETOUR DU PLAN

11

(subj.)
Pina est étendue



RETOUR DU PLAN

12

L'enfant rejoint sa
maman

Cette séquence, portée comme manifeste du néo-réalisme est avant tout la conséquence du manque de pellicule dont disposait le cinéaste qui lui interdisait de reprendre la scène sous de nombreux angles. Avec une économie de plans, le cinéaste parvient par le jeu du montage à faire monter la tension jusqu'à l'assassinat final.

La scène se passe dans trois décors. La cour intérieure, le long porche menant à l'extérieur faisant office de transition et la rue. Pour amener la mise à mort de l'héroïne, Rossellini progresse par paliers. Tous les plans situés dans la première partie de la scène, côté cour, ont des angles de prise de vue plutôt homogènes. Le cinéaste tourne un plan couvrant l'ensemble de la séquence (*master*) ; Francesco prisonnier des nazis traversant la cour (plans 2 et 4). Il entrecoupe ce plan avec des plans de réaction de Pina se débattant (plans 1, 3 et 5). Il lui suffit alors de deux plans, répétés plusieurs fois, pour dynamiser l'ensemble et asseoir la tension et le désarroi de la jeune femme.

Rossellini marque la rupture lors du passage de Pina sous le porche. Dans la rue les angles de filmage deviennent plus variés tout en restant dans l'économie qui lui est imposée. Pina est filmée sous deux angles différents, entrecoupés de plan de Francesco dans le camion et de Don Pietro, comme si il s'agissait d'embrasser toute l'action. Privilégiant une échelle de plans à taille humaine (la plus large valeur étant un plan de demi-ensemble afin de situer les protagonistes dans l'espace), et refusant de laisser apparaître les deux amants dans le même plan afin de marquer leur éloignement, le cinéaste parvient à marquer l'émotion de la scène. C'est ainsi à travers la répétition des plans (chaque plan est répété au moins deux fois) que Rossellini parvient à faire monter la tension.

C'est aussi à travers l'utilisation du hors-champ que Rossellini appuie cette émotion. Les cris de Pina appelant Francesco se font entendre durant toute cette séquence jusqu'au moment où le coup de feu, hors champ, retentit, l'enfant accourant vers sa maman criant le nom de sa mère à son tour. Ainsi voyons-nous comment le manque de moyen qu'a pu subir Roberto Rossellini a été pour lui un moteur de créativité.

Personne depuis Welles et *Citizen Kane* (1940), n'avait utilisé la profondeur de champ comme le fait le cinéaste italien dans la scène de la torture de Manfredi. Du

manque de pellicule, le cinéaste en fait une force, restituant l'unité de cet événement dans sa fluidité vivante et dynamique. L'urgence de raconter une époque, de se faire le témoin de l'Italie d'après-guerre transparait dans le film jusqu'à son esthétique.

Il n'est pas étonnant que cette rupture esthétique, technique et politique soit née en Italie. Quelques années auparavant, un jeune réalisateur milanais, Luchino Visconti, réalisait *Ossessione* (1942) quand Vittorio De Sica s'attela à filmer le petit Pricò dans *Les Enfants nous regardent* (1942). Tous deux portaient déjà en leur sein ce qu'allait devenir le néo-réalisme. L'industrie cinématographique italienne a toujours été un terreau fertile pour de nombreux cinéastes transalpins. Contrairement à l'Allemagne nazie, l'Italie fasciste laissa subsister un certain pluralisme artistique. C'est ainsi sous l'ère mussolinienne qu'a été fondé le Festival de Venise, la revue *Cinema* ou encore le Centre Expérimental du Cinéma de Rome qui précéda de plusieurs années l'Institut des Hautes Études Cinématographiques, ancêtre de La Fémis. Le capitalisme et le dirigisme fasciste ont au moins équipé l'Italie en studios modernes. Ce mouvement d'après-guerre n'est donc pas le fruit d'un petit groupe d'illuminés, d'une génération miraculeuse vouée à révolutionner le cinéma national engoncé dans ses drames bourgeois déconnectés de toute réalité. Les talents ; réalisateurs, scénaristes, acteurs ou chefs opérateurs étaient déjà à l'office avant et pendant la guerre, leur production et leur créativité réservées à un cercle d'initiés ou masquées dans des drames en carton-pâte.

Il fallait qu'une conjoncture d'éléments permette à ce mouvement de se retrouver sur le devant de la scène, ce que fut la fin du régime mussolinien et ce désir de libération et de reconstruction qui s'ensuivit ; lui permettant alors de s'épanouir pleinement. Contrairement à la France, la Libération en Italie n'a ainsi pas été synonyme de retour à une liberté antérieure, mais révolution politique, occupation alliée et bouleversement économique et social.

Alors que les Américains défilent dans Rome au lendemain de la libération, au milieu de la foule, Rossellini prend une femme dans les bras Piazza di Spagna et lui dit : « *Il faut faire un film, tout de suite. Il suffit de regarder autour de nous et on trouvera tous*

les sujets qu'on veut »²². Dans ce grand chambardement d'après-guerre, il y avait urgence, il était nécessaire pour ces cinéastes d'être en prise avec la réalité la plus directe, d'être en prise avec le présent. C'est donc sur les cendres de la production industrielle, dans cette urgence de témoigner de cette révolution, portée par ces contraintes sociétales et économiques, que naît le néo-réalisme. Et c'est de là que découlent ses principes esthétiques et ses lègues à l'histoire du cinéma.

Un film de long-métrage est une machine complexe et coûteuse où rien ne peut être laissé au hasard. Préparer, anticiper, établir des plans de travail est nécessaire afin d'assurer la bonne marche d'un projet de cette envergure. Dès le premier jour du tournage le film est déjà virtuellement réalisé sur un découpage pensé bien en amont. Les contraintes sociétales qui présidaient alors ainsi que la nature de son sujet permirent à Rossellini de se libérer des contraintes habituelles qui verrouillent un film au moment de sa préparation et de briser les chaînes de la servitude.

Partant des canevas du scénario co-écrit avec Sergio Amidei et Federico Fellini, le cinéaste se laisse porter par son inspiration, par l'actualité (l'histoire vraie du partisan Celeste Negarville devenu Giorgio Manfredi dans le film) par les moyens techniques et humains à sa disposition et les paysages. Le refus de laisser enfermer son récit dans une nécessité dramatique ainsi que l'improvisation constante confèrent au film une forme d'urgence, de réalité presque documentaire. Cette façon de faire, à l'opposé de ce qui primait alors en France ou aux États-Unis au sein du *Studio System*, a introduit une nouveauté qui allait faire date dans l'histoire du cinéma. Dès l'année suivante dans *La Maison de la 92^{ème} Rue*, Henry Hathaway s'inspire de faits réels pour construire un film d'espionnage documentaire. En 1947, c'est Elia Kazan qui réalise *Boomerang !*, film de procès qui s'attache à explorer les rouages de la justice. Hathaway comme Kazan vont à leur tour sortir des studios, fictionnaliser une affaire réelle tout en empruntant divers éléments à la réalité. Tous deux revendiquent leur part documentaire, dans le fond comme dans la forme, allant jusqu'à utiliser de véritables agents du FBI²³ pour le premier ou des habitants de Stamford pour le second.

²² Tag GALLAGHER, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, Éditions Léo Scheer, 2006, 1024 p.

²³ Roberto Rossellini utilisait quant à lui des prisonniers de guerre allemands pour jouer les soldats nazis

Ainsi, l'utilisation de comédiens non-professionnels, choisis en adéquation avec le rôle qu'ils devaient tenir participe également à explorer cette réalité documentaire. S'opposant aux habitudes du cinéma qui préside alors, Rossellini, par manque de moyens, tourne avec une figuration trouvée dans les quartiers qu'il filme (seule Anna Magnani, chanteuse de cabaret, et Aldo Fabrizi ont un peu d'expérience dans la comédie). Ce n'est pas la première fois que le cinéma fait appel à des comédiens amateurs. Les frères Lumière ou l'école Russe des années 20 faisaient tourner ces interprètes d'un jour afin de donner corps à des personnages de la vie quotidienne (chez Eisenstein par exemple) mais l'expérience réussie du néo-réalisme participe quant à elle à légitimer et élargir cette pratique.

Aujourd'hui encore, devant l'urgence de raconter leur époque, de nombreux metteurs en scène font de l'utilisation de comédiens non-professionnels la base de leur cinéma : Abdellatif Kechiche bien-sûr, mais aussi Laurent Cantet dans *Entre les murs* (2008), plus récemment Stéphane Brizé avec *La Loi du Marché* (2015) et *En guerre* (2018) ou encore Bruno Dumont avec la série *P'tit Quinquin* (2014). Avec *Rome, ville ouverte*, c'est ainsi le cinéma qui devient politique afin de résister au discours dominant. Cette urgence de raconter et de résister, nous la retrouvons quelques années plus tard de l'autre côté des Alpes.

2. À bout de souffle de Jean-Luc Godard (1960) : comment inventer sans argent ?

« *Sclérose esthétique et bonne santé économique* ». Voici comment Michel Marie²⁴ définit l'état du cinéma français à la veille de l'explosion de la Nouvelle Vague. La prospérité économique du cinéma français s'accompagne alors d'une profonde crise artistique.

« *Le tarissement de l'inspiration, la stérilisation des sujets, l'immobilisme esthétique sont difficilement contestables : à de rares exceptions près, les meilleurs*

²⁴ Michel MARIE, *La Nouvelle Vague, une école esthétique*, coll. « 128 », Nathan, 1997, p. 20

*films de ces dernières années relèvent, quant à leur forme et quant à leur contenu, de conceptions périmées. »*²⁵

En 1958 Pierre Billard pointe ainsi le manque de renouvellement des talents et des sujets dans le cinéma français qu'il attribue en premier lieu aux conditions générales de l'organisation cinématographique en France, « *très défavorable à l'essor d'une nouvelle génération* »²⁶. Il accuse ainsi « *les barrages et les cloisons entre les spécialités* » du cinéma et la hiérarchisation à l'extrême des postes.

Il relève également la tendance de la production nationale à développer les « *grands films internationaux* » en coproduction avec vedettes étrangères, en couleurs et devis élevés, donc des films confiés à des réalisateurs chevronnés, qui ont fait leurs preuves – au moins commerciales. C'est ainsi que sur la période 1945-1967, 20 % de la production nationale (167 films) a été réalisé par neufs cinéastes.

Il accuse enfin, un manque d'esprit de recherche et de goût du risque des producteurs qui confient l'essentiel de la production à un petit nombre de réalisateurs « *besogneux et sans talents* ».

En raison de toutes ces contraintes, la plupart des nouveaux metteurs en scène reprennent les recettes du cinéma commercial de consommation courante. L'industrie française du cinéma reste, au cours des années 1950, très peu perméable à l'innovation. Ce que pointe Truffaut dans un article devenu désormais célèbre : avec « *Une certaine tendance du cinéma français* »²⁷.

C'est quinze ans après la sortie de *Rome, ville ouverte* que, ce lundi 17 août 1959, Jean-Luc Godard donne rendez-vous à son équipe à 6h du matin à la terrasse du café Notre-Dame sur les quais de Seine. La petite équipe au complet, le tournage débute. L'arrivée de Belmondo en auto-stop à l'arrière d'une 2CV essayant de passer un coup de fil ; l'entrée dans l'hôtel de Patricia puis l'œuf jambon qu'il commande au café.

²⁵ Pierre BILLARD, *Cinéma 58*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ François TRUFFAUT, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, n°31, Janvier 1954

Douze plans, une matinée²⁸. Nul n'avait jamais vu pareille rapidité dans le cinéma. Le tournage s'achève le 19 Septembre 1959, soit 21 jours utiles alors que les longs métrages les plus rapides de l'époque ne se tournaient pas en moins d'une quarantaine de jours.

Avec un budget de 45 millions de francs²⁹, soit un tiers du budget moyen d'alors³⁰, le film fait figure d'ovni économique dans le paysage cinématographique. Loin de décourager le cinéaste, la première réponse qu'il apportera à cette contrainte sera la rapidité de tournage. Alors qu'elle pouvait être un frein artistique, cette rapidité devient rapidement une force esthétique.

S'inspirant d'un fait divers (la cavale d'un voyou de bas étage qui tue un motard de la police en allant rendre visite à sa mère malade au Havre en 1954) Godard écrit un scénario qu'il présente à Georges de Beauregard croisé à la première du film de Pierre Schoendoerffer et Jacques Dupont, *La Passe du diable* (1956). François Truffaut (qui apporte le sujet à Godard) et Claude Chabrol, respectivement reconnus pour *Les Quatre Cents Coups* (1959) et *Le Beau Serge* (1958), acceptent d'apporter leur caution afin de faciliter la venue d'investisseurs frileux à l'idée de donner de l'argent à un jeune réalisateur sans aucune autre expérience que quelques courts métrages. C'est alors un distributeur français et un distributeur allemand qui apportent la somme nécessaire au commencement du tournage.

L'économie et la rapidité étant de mise, Godard tourne en petite équipe, en décors naturels et décide, devant l'étroitesse des appartements, de ne pas recourir aux lumières additionnelles. C'est Raoul Coutard, ancien reporter de guerre, tout juste sorti de l'expérience afghane de *La Passe du diable* qui s'attèle à mettre en lumière le film et qui apporte son expérience de terrain.

²⁸ Catherine FATTEBERT, « La révolution "À bout de souffle" », *RTSculture*, 2017, en ligne, [<https://www.rts.ch/info/culture/cinema/9006410-la-revolution-a-bout-de-souffle-.html>], consulté le 14 décembre 2017

²⁹ Un peu moins de 800 000 € de 2018 en prenant en compte l'inflation

³⁰ Michel MARIE, *La Nouvelle vague et son film manifeste « À bout de souffle »*, 4ème édition, A. Colin, coll. Cinéma/arts visuels, Paris, 2012, 287 p.

« Nous avons opté ensemble pour mettre en œuvre un film de fiction comme un film de reportage. À l'époque, il n'y avait pas de prise de son direct dans les tournages en décors naturels, puisque les caméras sonores n'existaient pas. Vu l'étroitesse des lieux où nous tournions, il était impossible d'amener de grands projecteurs. Cela, c'était la base même du film. L'économie faite sur le budget était importante puisqu'il y avait toute une mise en place habituelle aux films de fiction qui tombait, toute cette installation avec des énormes caméras. »³¹

Coutard et Godard tournent en Caméflex 35mm, caméra légère et maniable née en 1947 dans les laboratoires Éclair, bien moins encombrante que les caméras utilisées dans les studios (qui nécessitaient quatre personnes pour être déplacées). Sans lumière additionnelle, il leur faut faire preuve d'inventivité afin que les séquences s'impriment convenablement sur la pellicule. Pour les scènes de jour, ils utilisent du film « Gevaert 36 », ultra-rapide pour les normes de l'époque (utilisé notamment pour *Bob le flambeur* de Jean-Pierre Melville (1956) et *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut [1959]). Pour les scènes de nuit, c'est une pellicule utilisée par les reporters, plus sensible que la Gevaert, « l'Ilford HPS », qui trouve leur faveur. Malheureusement la HPS est une pellicule photographique et n'existe qu'en rouleau de 17,50 mètres. Durant toute l'aventure Godard colle donc ces petits rouleaux afin d'obtenir des bobines films et les charger dans son Caméflex.

À propos de la photographie du film, Godard écrit à son producteur dès les premiers jours de tournage :

« Aux rushes, toute l'équipe, y compris l'opérateur, trouve la photo dégueulasse. Moi, je l'aime. L'important, ce n'est pas que les choses soient filmées de telle ou telle façon, mais simplement qu'elles soient filmées et que ce ne soit pas flou. [...] Mercredi, on a tourné une scène en plein soleil avec de la Geva 36. Tous trouvent ça infect. Moi, je trouve ça assez extraordinaire. C'est la première fois qu'on oblige la pellicule à donner le maximum d'elle-même en lui faisant faire ce pour quoi elle n'est pas faite. C'est comme si elle souffrait en étant exploitée à la limite extrême de ses possibilités. Même la pellicule, vous le voyez, sera à bout de souffle. »³²

³¹ Raoul COUTARD in Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, pp. 72-73

³² Antoine DE BAECQUE, *Godard*, Grasset, coll. Essai Français, 2010, 944 p.

Le tournage d'*À bout de souffle* sera donc placé sous le signe du jusqu'au-boutisme, de la débrouille et de l'inventivité.

« La démarche de Jean-Luc s'est construite sur ce principe : « Est-ce que je peux le faire sans ajouter quelque chose ? » Par exemple, s'il filme dans une pièce où il y a une fenêtre, et qu'il demande à son acteur de s'éloigner de la fenêtre, il va falloir ajouter de la lumière quand il sera au fond de la pièce où il fera trop sombre pour que la pellicule puisse enregistrer. Alors, je lui dis : « Il faut que tu rajoutes de la lumière ». Ou il a absolument besoin pour je ne sais quelle raison que cette personne aille dans le bout de la pièce et dans ce cas-là il dira : « On va ajouter de la lumière pour l'éclairer pour qu'on voie dans le bout de la pièce ». S'il n'en a pas besoin, il va dire jusqu'où il peut aller pour être correctement éclairé et il fera sa mise en scène dans cette partie-là. »³³

Sans pied, sans machinerie, souvent à l'épaule, parfois sur une chaise roulante pour les travellings en intérieur ou dans un tricycle de facteur pour tourner sur les Champs-Élysées incognito. Toutes ces contraintes apportent au film un style direct, proche du reportage, livrant un instantané du Paris des années 50 et apportant une plus grande liberté au réalisateur. La mise en place se fait plus rapide et il n'hésite alors pas à changer d'axe si ce qu'il voit à l'ocilleton ne lui convient pas.

Le montage terminé, Godard doit livrer un film de 90 minutes à son producteur. Problème, son film est trop long d'une heure. Son ami, le cinéaste Jean-Pierre Melville, lui dit alors de couper les séquences inutiles afin de gagner de précieuses minutes. Ne s'y résolvant pas, il décide de couper les temps morts à l'intérieur des scènes en s'inspirant d'une séquence de *Moi, un Noir* de Jean Rouch (1958) où, durant un travelling sur une jeep, la pellicule avait déraillé, provoquant alors un saut dans l'image. Les *jumps cuts* couplés aux faux raccords rajoutent alors de l'urgence dans les scènes qui en manquent.

Avec *À bout de Souffle*, Godard opère un renouvellement technique, narratif et stylistique. Tout d'abord à travers une conception nouvelle de la mise en scène et de la direction d'acteur. On rompt avec la tradition du cinéma des années 1950 et du phénomène du vedettariat (Belmondo est un total inconnu avant de faire ce film.

³³ Raoul COUTARD in Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. *Caméra Subjective*, 2007, pp. 73-74

Jacques Rozier dans *Adieu Philippine* (1962) ira encore plus loin en faisant jouer des acteurs non-professionnels). Avec Godard apparaît également un ton nouveau dans l'interprétation. Il est l'héritier de plusieurs tendances, le néo-réalisme italien bien-sûr, mais également l'*Actors Studio*. Le jeu se fait plus spontané, laissant une large place à l'improvisation et à la décontraction. À ce propos le magazine *L'Express* parle en Juin 1960, soit trois mois après la sortie du film, de « Naissance du Belmondisme » pour qualifier ce jeu d'acteur si particulier. Avec *À bout de souffle*, c'est également la mise en lumière de nouveaux lieux de tournage qui vont être emblématique de ce mouvement. La Rive Gauche, ses cafés, ses appartements et ses rues.

L'acteur principal, inconnu à l'époque du vedettariat, le langage cru, le montage basé sur la discontinuité, les *jumps cuts*, l'effondrement du quatrième mur avec l'adresse de Belmondo au spectateur, la vitesse de tournage, la spontanéité, le retour à l'artisanat sont autant de moyens pour le réalisateur de tourner la page de la Qualité Française et de rentrer dans le modernisme.

3. *Festen* de Thomas Vinterberg (1998) : le collectif pour renouveler l'écriture

“In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck. [...] The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby... false!”³⁴

Cet extrait du manifeste du Dogme 95 fut lu au Théâtre de l'Odéon à Paris le 20 mars 1995 à l'occasion d'une rencontre sur le centenaire français du cinéma. En

³⁴ « En 1960, c'en était trop ! Le cinéma était mort et appelait à une résurrection. Le but était juste mais pas les moyens. La Nouvelle Vague ne fut qu'un clapotis qui s'échoua sur le rivage pour se transformer en boue. [...] Le cinéma anti-bourgeois devint bourgeois, parce qu'il était basé sur des théories reposant sur une conception bourgeoise de l'art. Le concept d'auteur issu du romantisme bourgeois était donc... faux. » traduit de l'anglais par Claire CHATELET in Claire CHATELET, *Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme*, AFRHC, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2006

réaction aux *blockbusters* américains qui dominent le box-office danois³⁵, deux cinéastes, Lars von Trier et Thomas Vinterberg fondent le collectif Dogme 95. Pour mener à bien leur révolution, et changer les habitudes qui prédominent dans le cinéma commercial jugé formaté et lénifiant, les deux cinéastes font « vœu de chasteté ». Dix commandements³⁶ visant à prendre le contrepied d'une certaine tendance du cinéma actuel : utilisation abusive d'artifices (décors studio, maquillage, etc.) et avalanches d'effets spéciaux dans les *blockbusters* américains. Face à ce constat implacable, tous deux rêvent d'une démocratisation ultime du 7^{ème} art.

À travers ce texte programmatique, Lars von Trier et Thomas Vinterberg veulent redéfinir les contours du cinéma, en l'épurant de tous ces appareils et en engageant une véritable révolution esthétique. La contrainte comme moteur pour révolutionner le langage et la pratique cinématographique.

Exit le Cinéaste-Roi de la Nouvelle Vague, l'esthétique formatée des grosses productions hollywoodiennes, les deux « Frères » prônent un retour au cinéma en tant qu'art collectif, populaire et en prise avec le réel. À travers l'écriture d'un manifeste, comme l'avait fait Truffaut avant eux avec « Une certaine tendance du cinéma français »³⁷, on remarque chez ces cinéastes une volonté de s'inscrire dans la filiation de la Nouvelle Vague en tant que mouvement cinématographique. Nouvelle Vague qu'ils entendent « tuer » en prenant le contre-pied de la « politique des auteurs » (en s'opposant au concept de la « Caméra-Stylo » d'Astruc³⁸). C'est ainsi qu'ils prônent l'« effacement » du cinéaste qu'ils jugent comme un obstacle « à la révélation de la vérité »³⁹.

C'est du côté du « Cinéma direct » des années 50/60 qu'il faut y trouver une véritable filiation. Le « Cinéma direct » aussi appelé « Cinéma vérité⁴⁰ » naît d'une innovation technique permettant de saisir le vif sur le vif : le son synchrone avec l'invention du

³⁵ Au Danemark la part de marché du cinéma américain était de 80 % tandis que le cinéma national enregistrait son plus mauvais score avec 9 % du marché global

³⁶ Voir [Annexe 3](#)

³⁷ François TRUFFAUT, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, n°31, Janvier 1954

³⁸ Alexandre ASTRUC, « Naissance d'une nouvelle avant-garde » in *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948

³⁹ Claire CHATELET, *Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme*, AFRHC, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2006

⁴⁰ Expression qui apparaît dans le titre d'un article publié dans le magazine France Observateur en janvier 1960 signé du sociologue Edgar Morin : « Pour un Nouveau Cinéma-Vérité ».

Nagra à bande, couplé à la caméra Éclair 16 ; beaucoup plus silencieuse et maniable qu'une caméra 35 mm.

Ce mouvement de cinéastes apparaît simultanément aux États-Unis (*Primary* de Robert Drew et Richard Leacock [1960]), au Canada (les films de l'Office national du film du Canada) et en France (*Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin [1960])⁴¹. Ces cinéastes revendiquent une recherche de l'authenticité, en s'affranchissant des barrières esthétiques, en effaçant tout effet de style pour ainsi provoquer l'émergence de la « vérité » intime des personnes filmées⁴². Par cette revendication ils cherchent à échapper aux discours préalables, au regard idéologique et vont au contact des choses afin de filmer des gens qui n'ont pas de représentation au cinéma. Quand Lars von Trier filme *Les Idiots* (1998) et Thomas Vinterberg filme *Festen* (1998) ce n'est ni plus ni moins que ce qu'ils font. Ne pas reproduire une représentation déjà existante mais en créer une nouvelle. Le premier filme un groupe de jeune anti-bourgeois en quête de leur « idiot intérieur », tandis que le second s'intéresse à un tabou de société, le viol, qui a toujours eu un problème de représentation au cinéma⁴³.

Ainsi peut-on voir une filiation entre le cinéma direct/vérité et le vœu de chasteté du Dogme (tournage en extérieur, son synchrone, action se déroulant ici et maintenant, etc.) pour qui cette quête de vérité passe avant tout par des choix techniques conférant au film sa large dimension documentaire. Il est intéressant de mettre en perspective l'émergence de ce mouvement avec une autre innovation technologique : la miniDV. Cette caméra amateur, amélioration du caméscope destinée au grand public, choisi par Thomas Vinterberg pour *Festen*⁴⁴ avant tout pour des raisons économiques, s'avère être le onzième commandement du manifeste danois. C'est alors la démocratisation du cinéma à l'extrême et un véritable acte politique : avec la caméra des films de famille, je peux faire un film de cinéma.

C'est ce nouvel outil qui lui permet d'innover et de faire surgir la réalité documentaire au sein de cette famille déchirée par ce lourd secret. Le faible coût de la

⁴¹ Ce qui fait dire à Guy Gauthier que le direct « renvoie à trois pays mais aussi à trois vérités ».

⁴² Séverine GRAFF, *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 412 p.

⁴³ Thomas Vinterberg continue encore aujourd'hui de s'intéresser aux problèmes de représentation (l'accusation de pédophilie et la rumeur qui la porte) avec *La Chasse* en 2012

⁴⁴ Tourné en Sony DCR-PC3, *Festen* est le premier film estampillé Dogme.

caméra, son enregistrement quasi-illimité, permet à Thomas Vinterberg de tourner beaucoup (64 heures de rushes). Il se libère de tout découpage, laisse une grande place aux acteurs, à l'improvisation⁴⁵. Au milieu de ce repas s'invite alors le cadreur, captant des moments de vérités ici et là. Un regard, un sourire, une grimace, Vinterberg, à l'affût, cherche à enregistrer tous ces instants de cinéma. C'est ainsi toute la logique du cinéma qui est renversée : l'acteur ne se déplace plus selon un découpage préétabli, de ses marques aux sols, de la position de la caméra ou de la lumière. La caméra est dorénavant portée à bout de bras et se déplace au milieu des comédiens. De là naît la nécessité d'un changement de méthode de tournage : l'équipe devient plus resserrée, moins segmentée⁴⁶, la technique est mise de côté pour laisser s'exprimer l'instant, la symbiose entre le cadreur et le réalisateur devient alors indispensable (quand ce n'est pas le réalisateur qui cadre comme Lars von Trier pour *Les Idiots* [1998]).

« Je me suis aperçu que cette technique légère me permet de passer plus de temps à la direction d'acteurs. Sur les 8-10h de la journée de travail, je passais 8-10h à faire de la mise en scène avec les comédiens, contrairement aux tournages en 35 mm. Cela intensifie le rapport que j'ai avec les comédiens. »⁴⁷

La caméra miniDV apparaît donc pour Thomas Vinterberg comme un outil permettant d'atteindre une totale liberté en s'affranchissant de toutes les contraintes techniques qui encombrant le cinéma en 35 mm. Il s'agit alors pour lui de contourner ces règles afin d'imposer son esthétique.

Les plans séquences et les faux raccords sont légions et conduisent à l'émergence d'une nouvelle écriture filmique. La « grammaire » classique des axes est dynamitée par les « faux » raccords. Nous ne sommes cependant jamais perdus dans

⁴⁵ « Festen », *Théâtre de l'Odéon*, 2017, en ligne, [URL : http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_festen.pdf], consulté le 02 mai 2018

⁴⁶ Collectif, « Vers de nouvelles pratiques et une nouvelle économie du cinéma », *Rencontres cinématographiques de Dijon*, 2001, en ligne, [URL : http://www.rencontres-cinematographiques-de-dijon.fr/archives/IMG/pdf/CR_Vers_de_nouvelles_pratiques_artistiques_et_une_nouvelle_economie_du_cinema-4.pdf], consulté le 12 novembre 2017

⁴⁷ Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, p. 59

l'espace ou dans les directions de regard. Cette nouvelle « grammaire » fonctionne. À l'opposé d'une suite de plan organisée, l'extrême mobilité du dispositif brouille constamment les échelles de plan, la profondeur de champ. Ce qui était hors champ en début de plan y entre à la faveur des mouvements de caméra. Il n'y a alors plus de barrière, plus d'équipe, seul subsiste la vérité de l'instant. Le filmage se fait spontané, organique. Comme un autre témoignage de l'authenticité, l'image DV (en basse définition) est brute, sale, appuyant encore un peu plus cet aspect film de famille. Vinterberg, cinéaste virtuose maîtrise ces possibilités qui lui sont offertes, transgressant alors les règles du découpage académique :

« On sent que la mise en scène de Vinterberg s'ingénie à dénier toute appartenance à un amateurisme quelconque et qu'elle emprunte en retour une certaine forme de maîtrise cinématographique.⁴⁸ »

Comme le néo-réalisme italien et la Nouvelle Vague, le Dogme 95 a eu une influence certaine sur la cinématographie contemporaine. L'ironie veut que l'industrie américaine, à travers le cinéma de genre, n'a pas tardé à s'approprier l'outil miniDV avec la sortie dès 1999 de *Le projet Blair-Witch* d'Eduardo Sánchez et Daniel Myrick. En 2008 *Cloverfield* de Matt Reeves utilisera ce même procédé. C'est ainsi la marge qui se retrouve au centre et devient une nouvelle norme dans le film d'horreur avec l'éclosion d'un sous-genre, le « *found footage* ».

Comme nous l'avons vu le cinéma n'est pas un art fixe, il s'adapte d'un point de vue politique, économique, esthétique et technique. Ces trois films sont produits alors qu'un cinéma dominant écrase toute concurrence (les *telefoni bianchi*, le « cinéma de papa », les *blockbusters* hollywoodiens). Ces cinéastes font ainsi acte de résistance en refusant de se soumettre à la mode de leur époque. Dans ces actes de résistance les innovations technologiques sont leurs meilleures alliées. C'est l'apparition de caméras 35 mm plus légères qui permet à Jean-Luc Godard de sortir des studios de même que c'est la caméra

⁴⁸ Charles TESSON, « Vidéodrame », *Cahiers du cinéma*, n° 532, février 1999

mini DV qui donne à Thomas Vinterberg l'aisance nécessaire pour capter la réalité de l'instant. En refusant de se soumettre ils ont ainsi participé à un renouvellement des talents et de l'esthétique.

Aujourd'hui en tant que producteur je me demande alors qu'elle serait ma place ? Cela me pousse donc à m'interroger si, en suivant l'enseignement de nos aînés, il est encore possible de résister et de produire un cinéma singulier.

II. DE L'INVENTIVITÉ AU SERVICE D'UN PROJET COMMUN

Le producteur tient une place centrale dans le processus de fabrication du film. Il est le premier interlocuteur du réalisateur, celui qui trouve les financements afin de rendre possible un projet, celui qui fédère autour d'une croyance : le film.

Sa grande richesse pour mener à bien ce projet est son entreprise de production. L'économiste allemand Max Weber dit que « *là où toute l'économie est soumise à l'ordre capitaliste, une entreprise capitaliste individuelle qui ne serait pas animée par la recherche de la rentabilité serait condamnée à disparaître* ». Dans une économie de prototype qui est celle du cinéma, on ne peut être assuré du succès d'un film et de sa rentabilité. Il est alors nécessaire de s'accommoder de ce système, de l'appriivoiser, de le domestiquer et ainsi de trouver un équilibre financier global nous permettant de concrétiser nos films dans la plus grande indépendance.

Aujourd'hui l'apport des producteurs dans le financement des films d'initiative française n'a jamais été aussi élevé. Alors qu'il ne représentait que 29,7 % du devis d'un film en 2014, il en représente 38,3 % en 2016⁴⁹. Cela signifie peut-être une plus grande prise de risque de la part du producteur mais surtout, que l'argent des partenaires privés vient à manquer et que l'apport producteur sert ainsi à augmenter virtuellement le plafond des aides publiques limité à 50 %. La sous-capitalisation des sociétés de production française n'est pas une affaire nouvelle. En 2013 René Bonnell, comme d'autres avant lui⁵⁰, pointe dans son rapport⁵¹ la sous-capitalisation du secteur et la dépendance des producteurs aux aides sélectives afin de « *financer leurs activités, développer leurs projets et préparer leurs films* »⁵². Cela montre bien la nécessité qu'il nous est imposée de trouver une stratégie économique nous permettant de pérenniser les

⁴⁹ Voir [Annexe 2 – Figure 2](#)

⁵⁰ Voir Jean CLUZEL, *L'efficacité des aides publiques en faveur du cinéma français*, Rapport de l'Office Parlementaire d'évaluation des politiques publiques, Octobre 1998

⁵¹ René BONNELL, *Le financement de la production et de la distribution cinématographiques - À l'heure du numérique*, Rapport du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Décembre 2013, p. 43

⁵² *Ibid.*

activités de l'entreprise, de pouvoir se constituer une trésorerie afin de permettre de prendre plus de risques et de donner l'opportunité à ces projets d'éclorre dans les meilleures conditions⁵³.

Dans l'optique de pouvoir produire ces films singuliers, quelle stratégie d'entreprise mettre en place afin de rendre ces projets réalisables ?

1. Repenser l'entreprise de production

a. La Ligne éditoriale : l'alternance de films de marché⁵⁴ et de films hors-marché

Lors d'une discussion avec Emmanuel Chaumet, gérant de la société Ecce Films, ce dernier me disait que lorsque, en 2013, il produit *La Fille du 14 Juillet* premier film d'Antonin Peretjatko financé à hauteur de 600 000 €, c'est la production de *Victoria* de Justine Triet, second long-métrage de la cinéaste s'attirant les faveurs du marché et réunissant la majorité des financements publics (Avance sur recette, pré-achats de Canal+ et France 2, MG⁵⁵ distribution du Pacte et MG ventes internationales d'Indie Sales) qui lui permet de payer ses frais généraux et d'éponger une partie de ses dettes. De même, lorsque le budget de *Les Garçons sauvages* (2017) de Bertrand Mandico explose de plusieurs centaines de milliers d'euros⁵⁶, c'est la production d'*Yves* (2018) de Benoît Forgeard, entamée peu après, qui lui permet de subsister. Il le dit très bien lui-même :

« Quand je parle avec des investisseurs d'importance, je leur dis que s'ils donnent 400 000 € à Ecce Films, ils ne les donnent pas à un film : ils les donnent à la boîte, qui va pouvoir se désendetter, et se développer différemment. »⁵⁷

⁵³ En leur offrant un temps de développement confortable par exemple

⁵⁴ Sous l'appellation « film de marché » nous entendons le film dont les partenaires privés sont demandeurs et financeurs par opposition à un « film hors marché »

⁵⁵ « Minimum garanti » aussi appelé « à-valor distributeur »

⁵⁶ Stéphane DELORME, « Production. Entretien avec cinq producteurs français », *Cahiers du cinéma*, n° 744, Mai 2018, p. 30

⁵⁷ Théo RIBETON, « Emmanuel Chaumet, l'homme de l'ombre du jeune cinéma français: "Je ne suis pas un bon élève" », *Les Inrockuptibles*, 2014, en ligne,

Emmanuel Chaumet trouve donc un équilibre financier entre ses auteurs plus installés et ses envies de découvertes de nouveaux talents. Ecce Films ne produisant que très peu de films s’inscrivant dans le marché (si ce n’est aucun), la société se retrouve endettée. Par conséquent, Emmanuel Chaumet est obligé de maintenir un volume important de films produits chaque année, bons ou moins bons, les finançant tant bien que mal afin de continuer à exister. À mon sens cette stratégie a un défaut majeur qui est le temps consacré à chaque projet. Si la pression de l’argent se fait sentir, il y a parfois le risque d’une mise en production forcée afin de renflouer les caisses de sa société et une incertitude qui peut être pesante à la longue. Il arrive alors qu’un producteur lance prématurément la fabrication d’un film pour payer ses frais généraux⁵⁸.

Éric Altmayer (Mandarin Production) a quant à lui fait le choix assumé de faire des films de marché pour faire fonctionner son entreprise.

« On s’est dit depuis toujours qu’il fallait gagner notre liberté et que le seul moyen d’en avoir était de faire des films qui marchent. Nos trois premiers films qui étaient fondés sur une passion, une conviction terrible ont été trois échecs. On s’est posé des questions vraiment cruciales. Le quatrième est un film qu’on a fait pour faire un succès. On s’est dit qu’il fallait que ce film puisse plaire au plus grand nombre puisque ça en allait de notre survie comme producteurs. »⁵⁹

Cette réflexion pleine de bon sens d’Éric Altmayer dit bien la nécessité qu’il incombe à chaque producteur de trouver une forme de rentabilité dans la production et ainsi d’assurer la pérennité de l’entreprise. Afin de produire des films dont le marché ne veut pas, il me semble plus que nécessaire de mettre en place une stratégie d’entreprise

[<https://www.lesinrocks.com/2014/02/26/cinema/emmanuel-chaumet-lhomme-de-lombre-du-jeune-cinema-francais-je-ne-suis-pas-un-bon-eleve-11480239/>], consulté le 13 janvier 2017

⁵⁸ MéliSSa MALINBAUM, *Produire des films, une entreprise comme une autre ?*, Mémoire de fin d’études, Département production, La Fémis, 2014, p. 3

⁵⁹ Éric ALTMAYER in *La bourse ou la vie, quel financement et pour quel film ?*, Table ronde de la collection « Où va le cinéma ? », Centre Pompidou, 2008

permettant de garantir la stabilité de la société sur long terme en se créant un capital. Il s'agirait avant tout d'avoir une trésorerie conséquente afin d'assurer cette indépendance de production. Cela pourrait pousser alors à prendre des risques sur des films fragiles et ainsi conduire à un apport en numéraire plus important de la société de production si les financements des partenaires venaient à manquer. Une solution serait une stratégie de « ligne éditoriale » oscillant dans l'alternance de films de marché et de films à la marge.

Suite à trois échecs consécutifs qui menacent la société, les frères Altmayer décident en 1998 de produire un film pour faire rentrer de l'argent. Ce sera *Jet Set* de Fabien Onteniente (1999). Pour lui cette expérience a été très formatrice. Construire un film dans une logique de marché le pousse à se poser énormément de questions sur la structure du scénario, sur les référents américains et la caractérisation des personnages. Il construit alors un long-métrage en pensant avant tout au public. Ce film est un réel succès (presque deux millions de spectateurs et une suite qui voit le jour en 2004) et lui permet d'acquérir une indépendance financière. Depuis, Mandarin Production continue à produire comédies populaires (les films de Fabien Onteniente, de Gérard Pirès, de James Huth ou de Franck Gastambide) et cinéma d'auteur plus exigeant représenté par des cinéastes dit « du milieu » (François Ozon, Michel Hazanavicius, Michel Houellebecq, Anne Fontaine).

Un tel modèle économique lui permet d'assurer le fonctionnement de sa société et de se rémunérer sur des films de marché tout en lui permettant un apport plus important sur des longs métrages plus « compliqués ». Cette stratégie de production me semble tout à fait intéressante à l'heure où le devis moyen des films dit « du milieu » tend à baisser ces dernières années⁶⁰. Il convient alors de repenser l'équilibre de la société et, pourquoi pas, d'assumer pleinement comme le font les frères Altmayer, de produire des comédies télégéniques (pas trop clivantes mais pas nécessairement mauvaises) afin d'assurer que subsiste une vision plus auteuriste au cinéma.

⁶⁰ Voir [Introduction](#)

b. La diversification des sources de revenus

Une autre option qui permet cet équilibre fragile me semble se trouver dans la diversification des activités de production. En effet, face au succès de plus en plus croissant de la série télévisée et des programmes web, il est possible de trouver dans l'audiovisuel une source de revenu rassurante permettant d'acquérir une certaine indépendance de financement.

Les sociétés de production françaises sont aujourd'hui nombreuses à naviguer entre courts et longs métrages auxquels on peut également ajouter des œuvres audiovisuelles pour la télévision, voire à destination du web. Citons par exemple Agat Films & Cie / Ex Nihilo qui aujourd'hui produisent pour le cinéma mais aussi des documentaires ou des séries pour la télévision et internet. Mais nous pouvons également penser à Zadig Productions ou à Moteur s'il vous plait/Tournez s'il vous plait.

Une source de revenus issue de programmes pour la télévision peut ainsi être vue comme rassurante dans une temporalité qui est celle du cinéma. En effet le temps de production au cinéma est long⁶¹. Le développement d'un long-métrage prend généralement d'un à deux ans, le financement du projet a une durée équivalente, et il faut ajouter le temps de préparation, le tournage, la post-production et la sortie. Entre l'idée première et la diffusion du film en salle, ce sont souvent deux à quatre années qui se sont écoulées.

En termes de diversification de sources de revenus, la société Caïmans Productions est intéressante à étudier. Fondée en 2002 par deux jeunes producteurs fraîchement diplômés de la Fémis, Daniel Sauvage et Jérôme Barthelemy, la société produit courts et longs métrages tout en maintenant une activité de production télévisuelle. Cinéphiles, ils ont eu tout deux l'opportunité à leur sortie de l'école de pouvoir produire une nouvelle émission consacrée au cinéma de patrimoine pour la chaîne du câble CinéCinéma (devenue Ciné +). Suivant l'actualité des sorties de films

⁶¹ Contrairement à la télévision où le processus de décision/fabrication est plus rapide

au cinéma en version *remasterisée*, la programmation de la chaîne mère ou les sorties DVDs, « Boulevard du Classic » est un magazine consacré à l'actualité du cinéma classique. Les débuts furent modestes et c'est eux-mêmes qui cadraient et prenaient le son des entretiens qu'ils menaient. Puis, Aide sélective à la production du CNC aidant, le format s'est développé, enrichi, professionnalisé. Aujourd'hui, l'émission est toujours présente à l'antenne (sous le nom de « Viva cinéma ») et d'autres programmes se sont ajoutés à leur catalogue tel que « L'hebdo des séries » ou « Le Mag séries by Sérieclub ».

Même s'il s'agit avant tout d'une opportunité et d'une curiosité qu'ils ont eu à leurs débuts, et non d'une stratégie, cette diversification leur a apporté une aisance financière (même modeste) qu'ils n'auraient jamais eue en débutant classiquement par la production de courts métrages comme cela est souvent le cas pour tout jeune producteur.

Cette diversification de revenus, le temps de la télévision, beaucoup plus resserré que celui du cinéma et la signature d'un certain nombre d'émissions pour un volume par saison apporte ainsi une certaine quiétude sur le moyen terme quant à la bonne santé de la trésorerie de l'entreprise.

Ainsi, moins de deux ans après la création de leur société, ils ont pu s'entourer de permanents pour les aider dans leurs tâches quotidiennes et produire de nombreux courts-métrages, notamment d'animation, sans être contraints à « une obligation de chiffres » pour subsister. Cet équilibre me paraît également très intéressant. Il permet d'éviter la course aux projets (d'autant plus qu'un projet peut en court-circuiter un autre lorsqu'ils sont présentés aux mêmes guichets) et des mises en productions précipitées tout en permettant d'asseoir une stabilité financière de l'entreprise de production.

Nous avons ici tenté de montrer comment certaines sociétés de production parvenaient à décroiser le financement des films en pensant le métier de producteur comme un entrepreneur faisant le pont entre plusieurs projets et plusieurs formes audiovisuelles. Le producteur devient alors le centre d'un système économique permettant de soutenir des films « plus fragiles ».

Mais l'enseignement que nous apportent les expériences passées, est que c'est le collectif qui permet de résister et de faire éclore des formes de cinéma différent. Le cinéma est l'art collectif par excellence. C'est uniquement par le travail en équipe que les films peuvent se faire. *À bout de souffle* n'aurait pas été le film que nous connaissons aujourd'hui si Raoul Coutard avait accepté de rester dans le même chemin que celui tracé par ses pères⁶².

De même c'est le collectif et la croyance dans le projet de chaque technicien qui permet à Rossellini d'entamer la révolution néo-réaliste malgré les difficultés rencontrées au cœur d'une ville dévastée par la guerre.

Le cinéma a un potentiel fédérateur énorme. C'est sa grande force mais aussi sa grande catastrophe. Les récits d'expériences de tournages douloureux sont légion⁶³ et ont toujours fait la saveur de l'histoire du cinéma. Et le producteur dans tout ça ? Par sa place centrale, au cœur du projet, son rôle ne serait-il justement pas celui de fédérer ?

2. Kafard Films : le producteur fédérateur ou le collectif au service de la création

Kafard Films est une jeune société de production française fondée il y a dix ans. Directeur de la photographie de profession (pour la publicité, la télévision et le cinéma), Paul-Anthony Mille rencontre de nombreux techniciens sur les tournages auxquels il participe. Au fil de ses discussions il se rend compte qu'il y a une réelle volonté de la part de certains d'entre eux de créer une plateforme d'échanges où tout le monde peut partager son savoir faire et réaliser ou produire ses projets. Paul-Anthony Mille,

⁶² « J'ai démolé un certain nombre de conventions et de manières de procéder. [...] La grande majorité des chefs opérateurs de l'époque où j'ai commencé à tourner m'a tiré dessus à boulets rouges. Cela a duré pendant un bon paquet d'années. » Raoul Coutard in Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, p. 78

⁶³ Nous pouvons penser au tournage de *Police* de Maurice Pialat (1985) par exemple

Mathieu Mullier-Griffiths (producteur) et Alexandre Singer (assistant réalisateur) s'associent donc pour fonder Kafard Films.

La société fonctionne comme un collectif porté par une vraie philosophie de partage et d'entre-aide. Les règles sont simples : tout le monde peut être appelé à travailler sur les films des autres et tout le monde est libre d'utiliser le matériel de la société. En effet, les trois fondateurs ont choisi d'investir leurs économies dans un large parc de matériel. De l'éclairage (mandarines, Fresnel, HMI, etc.), machinerie (travelling, dolly, etc.), caméra (argentique avec des caméras 16 et 35 mm, mais aussi numérique avec une Alexa 4/3 ou un RED Scarlet) ou des optiques (Zoom COOKE, série ZEISS GO, zoom Angénieux, etc.). Ils ont également massivement investi dans de l'équipement pour la post-production avec deux salles de montage (image et son), une salle d'étalonnage avec vidéoprojecteur et un scanner Blackmagic CINTEL qui leur permet de numériser du film 16 et 35 mm. Ainsi, l'entreprise par son impressionnant parc matériel propose une multitude de services. De la post-production de longs-métrages à la restauration de films (pour le CNC notamment), à la production exécutive de clips, de longs ou courts-métrages et bien-sûr de la location (bien que cette dernière activité soit minoritaire).

Ce savoir-faire et ce réseau tissé autour de la société permet à Paul-Anthony Mille de produire des longs-métrages pour quelques centaines de milliers d'euros. Ainsi en 2015 il réalise *Inferno d'August Strinberg*, long-métrage en costumes tourné en super 16 mm pour un budget de 300 000 €. Le tournage a pris place sur une année entrecoupée de pauses, en équipe réduite. En Décembre 2016, la société lance la production de *Laissons les morts engloutir les morts*, deuxième long-métrage de Paul-Anthony tourné en pellicule 35 mm avec le même budget. Le film suit la crise de conscience de l'évêque Cauchon lors du procès de Jeanne d'Arc en 1431. Comme pour le précédent film, le tournage s'est déroulé par sessions de deux à trois semaines entre Décembre 2016 et Janvier 2018 en équipe réduite.

S'il y a bien une notion qui caractérise les hommes et les femmes qui composent la société, c'est la polyvalence (sur le tournage d'*Inferno d'August Strinberg* c'est

l'ingénieur du son qui faisait la cuisine quand ce n'était pas le réalisateur lui-même⁶⁴). Paul-Anthony prévient tout de suite, « *la polyvalence n'est pas signe d'amateurisme* »⁶⁵. Pour lui ce n'est pas les compétences qui priment, mais avant tout la vision, la philosophie et cette envie de la découverte et de « *faire les choses bien* ».

Paul-Anthony a une conception très politique de la production et de la société. Il considère que le marché actuel de financement et d'exploitation ne sert pas du tout la vision de l'artiste. Ainsi regrette-t-il que le cinéma se soit télévisé et « *qu'il ne fasse plus réfléchir mais rassure comme le fait le petit écran* ». Pour lui, être en collectivité, produire, est un acte militant. Et il en va de même pour l'exploitation.

Certains des films produits partent en Festivals. Par exemple *Fidai* de Damien Ounour (2012), documentaire sur la guerre d'Algérie a été présenté en première mondiale au *Toronto International Film Festival* en 2012. *La position d'Andromaque* (2017), long-métrage de fiction d'Érick Malabry a quant à lui fait sa Première au Festival de Belfort en 2017. Mais Paul-Anthony Mille confesse que la distribution n'est pas le cœur de son métier et qu'il ne possède pas encore le savoir-faire afin qu'elle soit efficace. Ainsi les films produits par la société sont projetés principalement dans trois salles parisiennes : L'Espace Saint-Michel, le Studio Galande et le Saint-André-des-Arts. À long-terme, Paul-Anthony Mille voudrait ouvrir une salle de cinéma à Paris afin de contrôler toute la chaîne, de la production à l'exploitation. Dans une conception (peut-être romantique) du cinéma, Paul-Anthony se refuse à diffuser les films produits sur internet. Pour lui le film se vit en salle, il n'imagine pas une seule seconde pouvoir regarder un film sur une télévision. C'est aussi pour cette raison qu'il est sans doute un des derniers défenseurs de l'artisanat et de l'argentique en France⁶⁶.

⁶⁴ On pense bien évidemment à la petite famille d'Éric Rohmer où un véritable relais s'organise à la cuisine ou aux postes techniques ou dans la musique au groupe de rock indépendant canadien *Arcade Fire* où chaque membre est multi-instrumentistes

⁶⁵ « Rohmer, l'amateur perfectionniste », *Ouest France*, 2015, en ligne, [URL : <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/rohmer-lamateur-perfectionniste-3120503>], consulté le 12 Février 2018

⁶⁶ Avec « L'Abominable » à Montreuil, laboratoire cinématographique partagé fonctionnant sur le même modèle collectif

Les membres de Kafard Films rejettent le système industriel qu'ils perçoivent comme une dénaturation de l'art comme phénomène social. Ainsi dans un esprit de compagnonnage, Paul-Anthony Mille prône un retour à une logique plus artisanale où l'humain se retrouve au centre et où chacun apprend de l'autre et découvre sans cesse. La notion de collectif revêt une importance toute particulière chez Kafard Films. Il est souvent revenu dans l'entretien que m'a accordé Paul-Anthony Mille, l'importance de « *l'intérêt collectif* ». Pour lui il s'agit de de passion pour l'art, pour l'artisanat, le cinéma et tous ses métiers et de ne pas compter ses heures. Les gens n'approchent pas Kafard Films pour être salarié sur le film (« *esprit de mercenariat* » me dit-il). Ici le rapport humain est au centre de la fabrication. Aujourd'hui une dizaine de personnes gravite autour de la galaxie créée par Paul-Anthony Mille. Poussant l'équité à l'extrême, tout le monde est payé par la société à égalité. De l'ingénieur du son, à l'acteur principal en passant par le machiniste et le réalisateur, tout le monde est rémunéré sur un barème de 1 500 € net par mois.

Dans ce système d'entraide, les contrats extérieurs permettent de dépasser ce plafond. En parallèle de ses activités de producteur et de réalisateur, Paul-Anthony et les autres membres « vendent » leur savoir-faire et leur polyvalence. Ainsi, est-il toujours chef-opérateur sur des publicités ou des clips (l'artiste de rap JUL notamment). Cela lui permet alors de travailler avec son équipe sur des projets plus rémunérateurs. En somme il va chercher l'argent où il y en a (les productions télévisuelles, les publicités, les clips) afin de le redistribuer à ses collaborateurs qui le suivent dans son aventure de cinéma. Avec Kafard Films l'entreprise de production devient alors une plateforme d'échange, les techniciens des collaborateurs et le producteur, le noyau qui fédère. Avec un objectif : faire des films en toute indépendance.

III. UN PROJET COMMUN QUI NE NIE PAS SES ASPIRATIONS ESTHÉTIQUES

Peut-être est-il alors temps de remettre l'humain au centre du processus de fabrication du film, d'avoir une vision sur le long terme des relations que nous pouvons entretenir les uns les autres afin de grandir ensemble ?

Sur le modèle de Kafard Films, peut-être faut-il alors penser l'entreprise de production comme une plateforme qui fédérerait les talents aussi bien artistiques que techniques ? La stratégie d'entreprise qui consisterait en la diversification des sources de financement permettrait autant d'augmenter la prise de risque de chacun sur des films fragiles que de valoriser les savoirs faire dans d'autres économies autrement plus rémunératrices.

Nous pourrions alors imaginer une collaboration sur le long-terme puisse s'installer. Les techniciens deviendraient alors des collaborateurs à part entière et non plus des subordonnés.

1. Repenser les rapports : la fidélité au cœur de la création

Il me semble alors que c'est par le collectif que les films que je veux produire pourront avoir une chance de voir le jour. Mais à mon sens, ce collectif ne peut exister s'il n'y a pas de confiance. Confiance en un réalisateur, un projet, mais également en un producteur.

Il y a toujours eu beaucoup de défiance à l'égard du producteur. Il n'est pas rare de le voir accusé de s'en mettre « plein les poches » et de faire une mauvaise utilisation des financements destinés à la production d'un film, à tort ou à raison (voir l'expérience malheureuse de Brice Cauvin pour *L'Art de la fugue* [2014])⁶⁷. J'ai toutefois l'impression que cette défiance s'est accrue ces dernières années. Depuis la mise en

⁶⁷ Louis GUICHARD, « "L'Art de la fugue" un film qui l'a échappé belle », *Télérama*, 2015, en ligne, [URL : <http://www.telerama.fr/cinema/l-art-de-la-fugue-un-film-qui-l-a-echappe-belle,123705.php>], consulté le 18 octobre 2017

place du dispositif dérogatoire défini à l'annexe III de la convention collective de la production cinématographique mettant alors fin aux négociations au « gré à gré » entre techniciens et producteurs (et ainsi mettre fin à certains abus), de nouvelles dissensions sont apparues. Les différentes associations de techniciens⁶⁸ se plaignent régulièrement du manque de transparence des producteurs sur la remontée des recettes d'exploitation. Le vote de la Loi Création en 2016 permit la signature d'un grand accord sur la transparence un an plus tard⁶⁹. A l'heure actuelle il est encore trop tôt pour juger des effets de cet accord mais il me paraît primordial de rétablir cette confiance.

À mon niveau j'ai toujours prôné la plus grande transparence avec mes collaborateurs. Le réalisateur en premier lieu, qu'il est nécessaire de responsabiliser quant au budget, mais également tous les chefs de poste. En allant dans ce sens j'essaie de faire comprendre à tout le monde où va l'argent et pourquoi. Nous discutons quand il y a désaccords afin de réfléchir ensemble à ce qui paraît être le plus adapté au projet. Lors de l'entretien que m'a accordé Antonin Peretjatko, ce dernier me racontait que pour une séquence de la *Loi de la Jungle* (2015) qui nécessitait une souris, le directeur de production voulait faire venir l'animal dressé de métropole (le film se tournait en Guyane). Il s'agit alors de déplacer la souris en avion et cela représente un coût non négligeable de 5 000 €. Afin de réduire les dépenses le réalisateur propose d'en acheter une sur place, dans une animalerie, divisant alors le coût de la séquence par mille.

Il convient donc au producteur de mieux communiquer avec son équipe, aussi bien sur les moyens qu'il a à sa disposition lors de la production du film, que sur les retombées éventuelles une fois le film fini⁷⁰. Dans le prolongement, nous pourrions également imaginer pour ces films hors-annexe inventer un mode d'intéressement afin de compenser la baisse de rémunération.

⁶⁸ « Il n'y a pas jusqu'à présent de retour sur d'éventuels paiements des salaires différés liés au mécanisme de l'intéressement aux recettes d'exploitation par l'attribution d'une participation aux recettes nettes producteur. » Compte-rendu du Congrès du SPIAC-CGT du 29 février 2016

⁶⁹ « Accord professionnel relatif à la transparence des comptes de production des œuvres cinématographiques de longue durée », CNC, 2017, [URL : http://www.cnc.fr/c/document_library/get_file?uuid=b80362c8-7d5d-445e-b074-fdc22576c046&groupId=18], consulté le 02 avril 2018

⁷⁰ Ce qui nécessite transparence lors de la reddition de comptes

Ceci n'a l'air de rien mais Emmanuel Chaumet par exemple, lorsqu'il a produit des films en annexe III ou hors annexe (pour les films à moins d'un million), a toujours payé le transport et trouvé des solutions d'hébergement pour tous les techniciens qui désiraient se rendre à Cannes afin de fêter la sélection du film. Cette transparence est à mon sens un indispensable si je veux avoir la chance de mener à bien les projets que je veux faire. Mais cette refondation nécessite peut-être aussi moins de corporatisme de la part des différents postes techniques et artistiques.

Lors de l'entretien que m'a accordé Éric Altmayer, ce dernier me confiait que pour lui le moment était venu « *de repenser à défaut les salaires en tout cas les conditions de tournage avec des équipes réduites par exemple. Des habitudes héritées du cinéma français de luxe doivent être aujourd'hui réévaluées afin de rationaliser le processus de production* ».

En effet, le cinéma apparaît avec la révolution industrielle, c'est ainsi le premier art qui naît avec le capitalisme. Dans ce sens il se trouve être l'héritier d'une pensée du travail industriel reposant sur le taylorisme et le fordisme ayant pour conséquence une compartimentation du travail, dans l'optique de toujours plus d'efficacité.

Exemple extrême de hiérarchisation, aux États-Unis, le réalisateur n'a pas le droit d'adresser la parole aux figurants sous peine qu'ils soient considérés comme des acteurs⁷¹ quand il n'a pas l'obligation de prendre neuf électriciens pour satisfaire les quotas imposés par les guildes de techniciens même si les besoins réels sont moindres⁷².

Réduction de budget, va souvent de pair avec réduction du nombre de techniciens. Cela a été le cas avec *À bout de souffle* et cela peut être encore défendu aujourd'hui grâce aux innovations technologiques. Les nouvelles caméras sur le marché sont moins lourdes tout en étant de plus en plus performantes. Il semble alors impensable de conserver le même nombre de techniciens autour de la caméra qu'il y a encore dix ou vingt ans. À force de compartimenter à l'extrême de mauvaises habitudes

⁷¹ Emmanuèle FOIS, « Guillaume Canet : "Tourner aux États-Unis, c'est éprouvant" », *Le Figaro*, 2013, en ligne, [URL : <http://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2013/05/19/03011-20130519ARTFIG00137-guillaume-canet-tourner-aux-etats-unis-c-est-eprouvant.php>], consulté le 24 avril 2018

⁷² *Ibid.*

se sont installées dans les postes techniques et il convient que chacun élargisse son spectre de compétences.

Antonin Peretjatko me racontait une expérience vécue lors du tournage de son dernier court-métrage, *Panique au Sénat* (2017). Le cinéaste fait le choix depuis toujours de tourner ses films sans scripte. Le film se tourne en Bretagne, une costumière locale est donc engagée afin de remplir les quotas imposés par la région. Sans un scripte pour la guider, lui rappeler quel costume pour quelle scène, lui montrer des photographies des raccords, elle s'est alors trouvée totalement démunie et incapable de remplir son rôle.

Plus proche de moi il m'est arrivé sur le tournage d'un film de mon cursus que le chef opérateur soit incapable de lire le compteur électrique considérant que ce n'est pas de sa compétence mais de celle du chef électricien. Un tel discours me condamne dans le monde professionnel à payer un salaire supplémentaire en préparation (le chef électricien) afin de pallier ce manque de connaissance. Cela suppose sans doute de repenser la polyvalence des techniciens. Il n'est pas incompatible de travailler sur le son d'un film et de déplacer des projecteurs⁷³. Il n'est aussi pas rare de voir des chefs-opérateurs préférant tourner en rond sur un plateau pendant que son équipe met en place la lumière plutôt que les aider à porter un projecteur (de même lorsqu'il s'agit de ranger le matériel). Si un tel comportement peut s'entendre sur un projet bénéficiant de moyens conséquents, il est plus difficile de l'admettre sur des films fragiles qui nécessitent l'adhésion de tous.

J'ai bien conscience qu'une proposition de la sorte peut paraître clivante et ne peut fonctionner avec tous les films et tous les techniciens. Depuis mes débuts dans l'audiovisuel au sein d'émissions africaines au Gabon, j'ai toujours prôné une plus grande collaboration à l'intérieur de l'équipe. Avant d'intégrer la Fémis, j'ai travaillé dans la restauration pendant douze ans. Durant le « coup de feu » je n'ai jamais vu un établissement où le barman n'aidait pas le chef de rang quand il était débordé. Et il en

⁷³ Cédric MAL, « Éloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire (Comolli) », *Le blog documentaire*, 2013, en ligne, [URL : <http://leblogdocumentaire.fr/eloge-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/>], consulté le 09 novembre 2016

va de même en cuisine⁷⁴. Pourquoi ne pourrait-on pas imaginer que cela soit possible aussi au cinéma ?

J'ai tenté plusieurs fois ces quatre dernières années d'installer des équipes plus restreintes et un fonctionnement plus collectif. Parfois cela a porté ses fruits, notamment sur le film de L. Garcia ou sur le film de Baptiste Drapeau, d'autres fois je me suis heurté à des habitudes déjà bien installées chez certains étudiants de l'école.

Ce fut le cas par exemple sur mon film de fin d'études. Le projet de tourner un *road-movie* entre la France et l'Espagne était un défi intéressant au regard du budget de production de 8 000 €. L'ambition du projet et le budget alloué m'a poussé à partir en équipe restreinte⁷⁵ afin de permettre un nombre de jour de tournage conséquent au réalisateur (10 jours). En définitive, outre la charge de directeur de production, j'assumais l'assistanat réalisation, la régie générale et les décors⁷⁶. Malheureusement le manque de communication ainsi que le manque de croyance du chef-opérateur dans le projet du réalisateur auront eu raison de l'ambition du film. Le chef-opérateur s'est alors replié sur son équipe image et le tournage s'est départementalisé. Cette polyvalence n'a pas été l'affaire de tous et des dissensions se sont créées, des erreurs se sont répétées (oublis de costumes, d'accessoires, etc.) et chacun s'est déresponsabilisé.

Ainsi il faut que le projet soit porté par l'adhésion de tous au risque que le tournage chavire. Marin Karmitz raconte ainsi que lors du tournage de *Coup pour coup* (1972) « *des techniciens sont partis au bout de quelques jours car on leur demandait aussi de faire la bouffe* »⁷⁷. Il faut donc que le collectif soit l'affaire de tous.

Cela nécessite par ailleurs de la cohérence⁷⁸. De même qu'il y a un équilibre à trouver entre l'économie du film et l'économie réelle, il y a également un équilibre à trouver quant au nombre de personnes présentes sur le plateau et l'ambition du projet.

⁷⁴ Alors que ce sont des métiers fondamentalement différents. La mixologie est une spécialité du bar n'ayant pas grand-chose à voir avec le service en salle.

⁷⁵ Un réalisateur, un régisseur, une cantinière, une scripte, un chef opérateur, un assistant opérateur, deux électriciens/machiniste, deux techniciens du son, une maquilleuse.

⁷⁶ J'avais déjà expérimenté cette polyvalence sur le tournage du court-métrage de L. Garcia avec succès.

⁷⁷ Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, p. 140

⁷⁸ Cohérence de scénario au regard du budget et cohérence dans la composition d'équipe

Raoul Coutard raconte⁷⁹ que pour *La Garce* de Christine Pascal il a dû choisir entre un machiniste et un électricien alors qu'il y avait cinq maquilleuses sur le plateau le premier jour et qu'il avait « *un décor incroyable* » à éclairer. Au final il a dû parer au plus pressé afin de respecter le plan de travail et juge le résultat de son travail « *médiocre* ». Cette cohérence nécessite donc de la part du producteur une meilleure connaissance des impératifs et contraintes de chacun des métiers du cinéma.

Quand Jean Eustache tourne *La Maman et la Putain* en 1972 avec un budget de 700 000 francs⁸⁰ (soit près de 700 000 € de 2018 en prenant en compte l'inflation) son équipe est composée de douze personnes. Le chef-opérateur Pierre Lhomme a ainsi deux assistants polyvalents pour l'accompagner à la caméra, à la lumière et à la machinerie. Catherine Garnier quant à elle a la charge des costumes et du maquillage⁸¹. Quand Eustache tourne *Mes petites amoureuses*, deux ans plus tard, en couleur et en 35 mm, le directeur de la photographie, Néstor Almendros s'entoure de deux assistants caméra, d'un chef électricien et d'un chef machiniste. Bien qu'il y ait beaucoup de mouvements de caméra dans le film, il est convenu que les assistants caméra « *donneront la main pour caler les rails et placer le chariot du travelling, ce que ne peut faire un machiniste seul* »⁸². Il n'y a par ailleurs pas de décorateur sur le tournage, les aménagements sont ainsi faits par le régisseur.

De même que l'on dit souvent qu'un problème de scénario se retrouve au montage, un mauvais choix quant à la composition d'équipe pourra faire émerger des lacunes qui se retrouveront nécessairement en post-production et qui pourra avoir pour conséquence de l'allonger considérablement. Je n'ai ainsi eu cesse de mettre à l'épreuve mes connaissances techniques durant ces quatre années en occupant des postes aussi divers que directeur de production, assistant réalisateur, régisseur général, perchman ou assistant monteur. Robert Guédiguian quant à lui fait ses films sur le modèle d'une « *coopérative* »⁸³.

« *Quand les gens sont peu payés, je leur dis qu'on partage les recettes en espérant qu'il y en aura. Si on ne doit pas enchaîner sur un autre film après la*

⁷⁹ Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, p. 93

⁸⁰ Serge TOUBIANA, « Entretien avec Jean Eustache », *Cahiers du cinéma*, n° 284, Janvier 1978

⁸¹ Luc BÉRAUD, *Au travail avec Eustache*, Éditions Institut Lumière / Acte Sud, 2017, pp. 34-36

⁸² *Ibid.* p. 114

⁸³ Robert GUÉDIGUIAN, « Ceux qu'on aime », *Cahiers du Cinéma*, n° 738, Novembre 2017, p. 44

fin du tournage, pourquoi ne pas faire une semaine de plus ? On travaille moins vite, on est moins fatigué, chacun à plus de temps pour faire son boulot. Dès qu'on n'a pas d'argent on réduit le temps de tournage, c'est une erreur. Il faut trouver d'autres solutions. »⁸⁴

Dans le système que nous défendons l'idée de tourner plus longtemps, de prendre plus le temps pour faire bien les choses me semble très intéressante. Cela éviterait de faire des journées trop fatigantes et d'être toujours dans un état de stress comme cela est souvent le cas sur un tournage.

En définitive dans ce nouveau système où l'équipe devient plus restreinte la place de chacun sur le plateau devient plus grande. À la question de savoir si tourner en petite équipe a modifié le rapport que Claude Miller entretenait avec les techniciens lors du tournage de *La chambre des magiciennes* (2000), ce dernier répond :

« Sans doute, c'est une équipe plus resserrée, et si on veut, une gestion du tournage plus collective, à tous les niveaux. J'avais le même rapport avec le deuxième cadreur qu'avec les comédiens. Rien ne peut se faire contre l'intention stylistique du film. [...] J'ai écouté les propositions. »⁸⁵

Ainsi nous voyons qu'à l'opposé du système pyramidal qui est l'usage, la parole se fait plus horizontale et chacun peut être force de proposition, le comédien comme le second assistant opérateur. C'est ce que revendique implicitement le Dogme 95 en refusant de créditer le réalisateur⁸⁶. C'est par le collectif que les cinéastes du Dogme veulent résister au cinéma de *blockbuster*. Les expériences passées d'*À bout de souffle* et de *Festen* ou même des films de Rohmer prouvent qu'un fonctionnement plus collectif peut fonctionner et permet de résister à une forme dominante de cinéma. Ainsi en repensant les rapports que nous entretenons les uns les autres et ce, dans une veine

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Claude MILLER in Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, p. 61

⁸⁶ Voir Annexe 3 – Règle numéro 10 du « vœu de chasteté » - « *The director must not be credited* »

plus collective, si le réalisateur entretient le même rapport avec le « *deuxième cadreur qu'avec les comédiens* »⁸⁷ quelle incidence esthétique cela peut-il créer ?

2. Le collectif comme ouverture vers de nouvelles formes

« *Je pense qu'il faut une pauvreté pour s'élever. On ne s'élève pas quand on a plein d'argent.* » Bruno Dumont⁸⁸

Face à la contrainte qui était la leur, les trois cinéastes que nous avons étudiés précédemment ont en commun d'avoir repensé l'équipe de tournage. À cause de choix économiques (les décors naturels), d'innovations (l'apparition de la caméra légère 35mm puis 16mm), l'équipe de tournage s'est considérablement réduite. C'est l'instauration d'une autre façon de penser, en cohérence avec leur cinéma, qui leur permet d'inventer et de sortir du formatage de leur époque.

Pour Antonin Peretjako, la contrainte est pour lui un moyen de nourrir son cinéma. Dans *La Loi de la jungle* (2015), le manque de temps de tournage le pousse à faire des choix. Un des exemples les plus marquants se trouve dans la séquence au sein du Ministère de la Norme au début du film. Lorsque le tournage de cette scène débute, l'équipe accuse un retard d'une demi-journée sur le plan de travail prévisionnel. Rosio (Jean-Luc Bideau) assis derrière son bureau reçoit Marc Châtaigne (Vincent Macaigne) à la recherche d'un stage. Antonin Peretjako prend le parti de choisir une position de caméra et d'accompagner la levée du personnage de Rosio par un panoramique d'accompagnement. Au lieu de filmer la séquence dans sa continuité, il coupe la caméra à la fin du panoramique. Et fait reprendre sa position de départ au comédien avant de lui faire rejouer le mouvement en reprenant le texte où il s'était arrêté précédemment.

⁸⁷ Claude MILLER in Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, p. 61

⁸⁸ Julie TOME, *Étude concrète de la production des films de Bruno Dumont. Comment rester libre ?*, Mémoire de fin d'études, Département production, La Fémis, 2014

Ainsi, dans le montage final, il y a trois fois le même plan, et trois fois le même mouvement de caméra qui se répète. Un comique de répétition s'installe, qui va de pair avec l'absurdité du projet présenté par le personnage (construire une station de ski en Guyane). Le génie du réalisateur est donc de trouver une solution cohérente à ce problème de temps de tournage en dérégulant la « grammaire » du cinéma et la continuité.



PLAN 1



PLAN 2



PLAN 3

Chaque réalisateur a donc sa propre réponse face à la contrainte. Pour Bruno Dumont par exemple, elle participe d'une nécessaire remise en question de ses choix en tant que metteur en scène.

« De toutes les contraintes, je fais des lois. Et ça me plaît énormément. J'aime bien les contraintes. Mon style vient de l'économie dans laquelle je tourne. Moi au début, quand j'écris Flandres, j'imagine 300 chars, finalement j'en ai trois. Et en fait, heureusement que je n'ai pas d'argent, parce que, avec trois chars, c'est beaucoup plus fort. Nous avons aussi eu interdiction formelle des autorités écologiques de mettre des rails dans les dunes. J'ai dû enlever tout ce qui était prévu en travelling. J'ai changé ma façon de tourner : les acteurs sont venus

*près de la caméra tout le temps. Et bien finalement, c'est beaucoup mieux comme ça. Plus on m'interdit, mieux je me porte. »*⁸⁹

Ainsi la contrainte est à la base même de son cinéma. Le cinéaste arrive à la transformer en véritable force afin de repenser sa manière de raconter des histoires, de les découper.

Plus proche de moi, en 2015, j'ai entrepris la production d'un film hors-cursus réalisé par L. Garcia (Réalisation, promotion 2018). Son scénario, L. le portait depuis déjà quelques années. *Rouge Amoureuse* est un court-métrage fantastique d'une vingtaine de minutes qui puise son inspiration dans le cinéma *bis* des années 70. Pour le financer, nous avons pensé tout d'abord au G.R.E.C (Groupe de Recherche et d'Essai Cinématographique), association créée en 1969 par Jean Rouch, Pierre Braunberger et Anatole Dauman pour développer la création de premiers films de court-métrage distribuant des bourses de 18 500€ pour leur réalisation. Malheureusement le projet fut retoqué à la commission et nous avons dû trouver une autre façon de le financer.

J'ai alors créé une association afin d'avoir une structure me permettant de réunir des subventions à hauteur de 3 500 €. Cette structure m'a par ailleurs permis de produire des films institutionnels pour le groupe Total. J'ai confié le montage de ces publicités au monteur du film de Baptiste Drapeau. Il ne se rémunérait alors pas sur le film mais sur les contrats de Total. J'ai complété les financements manquants par un *crowd-funding*. J'ai ainsi pu réunir presque 10 000 € pour mener à bien le projet.

Cette somme était suffisante pour engager la production mais il fallait faire des choix pour rentrer le film dans sa nouvelle économie.

Le premier choix qui nous a été donné de faire était de choisir la caméra avec laquelle tourner. Le film se déroulant presque intégralement de nuit et en extérieur, le chef-opérateur voulait tourner en Sony F-55, caméra haut de gamme avec une très grande sensibilité et des noirs profonds. La location étant beaucoup trop élevée

⁸⁹ Julie TOME, *Étude concrète de la production des films de Bruno Dumont. Comment rester libre ?*, Mémoire de fin d'études, Département production, La Fémis, 2014

(presqu'un quart du budget), j'ai alors proposé à L. de tourner le film en Super 16 mm à condition de se limiter à deux heures de rushes. Économiquement je m'y retrouvais et cela me semblait en adéquation avec le projet. Pour que cela ne revienne pas plus cher il fallait donc que L. accepte de n'utiliser que deux heures de rushes.

La proposition acceptée, L. fut contraint de revoir son découpage avec cette nouvelle contrainte. Avec l'aide du chef-opérateur, du scripte, ils commencent alors à faire des choix. À supprimer des axes, des angles redondants, à prendre des risques, à moins se « couvrir » à se poser la question du rythme à l'intérieur des plans et du hors-champ. Toutes les questions qu'un jeune cinéaste habitué au numérique se pose beaucoup moins aujourd'hui. Le film devient alors plus radical.

Le tournage en équipe restreinte⁹⁰ oblige tout le monde à être polyvalent. J'assure la production, l'assistanat réalisation et la régie générale, tandis que la chef décoratrice s'occupe autant des décors que des accessoires ou des costumes. Tout le monde met la main à la pâte lorsqu'il s'agit de mettre en place un *traveling*. Le scripte me sert de relai en tant que premier assistant quand je suis occupé par mon impératif de régisseur ou quand je fais la deuxième perche. Un véritable esprit de troupe s'installe alors. Tout le monde range le camion à la fin de la journée.

La parole se fait plus horizontale. Le machiniste intervient dans le découpage au même titre que le *perchman*. Lors de la préparation nous avons convenu avec L. qu'il n'aurait pas de retour vidéo. Je voulais ainsi l'obliger durant le tournage à être au plus proche de la caméra, de son équipe, de ses comédiens. Une complicité s'installe avec son chef opérateur/cadreur. Un véritable lien de confiance aussi. Le chef-opérateur commence à diriger les acteurs pour compléter les instructions de L. si nécessaire.

« Il y a vraiment là des choses que les films à petit budget peuvent particulièrement faire. Si les gens sont généreux de leur temps et si, par exemple, une équipe peut rester assez longtemps rassemblée dans un lieu, non seulement on gagne énormément de temps en transport, mais en outre, on a une concentration d'énergie. On ne compte plus vraiment les heures parce qu'il n'y

⁹⁰ 12 personnes

a pas vraiment autre chose à faire. Évidemment, tout ça se passe ou ne se passe pas. Ça suppose que dans l'équipe tout le monde ait envie de faire le même film et de jouer le même jeu. Je sais qu'il y a des expériences qui peuvent être plus douloureuses, mais c'est vrai que je crois beaucoup que les films devraient se faire dans l'amitié. »⁹¹

C'est ainsi dans l'amitié que ce film a été tourné, porté par l'énergie de chacun. Le tournage devient alors plus intime. L. prend confiance, les acteurs se libèrent plus facilement et les contraintes qui étaient les nôtres deviennent notre moteur.

Cette énergie et cette confiance de chacun dans le projet est très importante quand nous tournons un film de 25 minutes avec seulement deux heures de rushes à disposition. Chaque prise devient un cérémonial. Face au manque de pellicule, L., poussé par l'énergie collective tente le pari de faire un plan séquence de dix minutes, très chorégraphié⁹², en caméra épaulement (là où une bobine de super 16 mm ne dure que onze minutes). Dans le film ce plan séquence fait office de transition entre une première partie réaliste et une seconde plus fantasmée. Il s'agit du viol du personnage principal par son ancien petit ami. Ce sont ainsi six heures de répétitions qui s'enchaînent entre L. et ses comédiens avant que nous puissions tourner la séquence. Au final nous tournerons ce plan qu'en une seule prise. Prise qui sera conservée au montage. La justesse de la distance filmeur-filmé lors de cette séquence naît entre autre de la confiance installée entre le réalisateur et son chef-opérateur.

⁹¹ Benoît PEETERS in Luc DELISSE, Frédéric SOJCHER (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, p. 61

⁹² Le personnage principal tambourine à la porte de l'appartement de son ex petit copain. Celui-ci lui ouvre finalement, le laisse entrer et le viol



Extrait du plan séquence de *Rouge Amoureuse* de L. Garcia (2017)

CONCLUSION

Aux termes de ce travail, il me paraît évident que si je veux produire des films qui ne s'attire pas les faveurs de partenaires privés, c'est à travers le collectif, comme le fait Kafard Films, que je pourrai mener à bien ces projets.

Il est clair que ce mode de fonctionnement ne peut convenir à tout le monde et à tous les films. Mais c'est à mon sens le meilleur moyen de résister et de permettre à des films qui ne rentrent dans aucune case de voir le jour. La société de production devient un outil qui permet d'acquérir une relative indépendance et ainsi déjouer les lois du marché. Elle devient par ailleurs un terrain d'échange où se croisent réalisateurs et techniciens, où chacun se nourrit des expériences de l'autre, où chacun navigue sur les films des autres. Dans cette forme de travail coopérative, les techniciens deviennent des partenaires. À travers cette façon de travailler, de penser les rapports, l'humain revient au centre de processus de fabrication du film.

Ces films dont le marché ne veut pas sont aussi menacés de formatage à leur manière ; la contrainte financière faisant loi. La contrainte économique peut ainsi sembler un frein pour aborder certains sujets, tourner sur certains décors en un temps confortable, et par conséquent peut conduire à une harmonisation de cette production que nous qualifierons de « pauvre ». Il s'agit alors, face à la contrainte, d'être uni et solidaire afin de dépasser le manque d'argent et d'inventer. Dans ce modèle d'organisation de tournage que nous essayons de mettre en place, proche de celui que nous connaissons au théâtre avec « l'esprit de troupe », il s'agit de faire en sorte que toutes les voix comptent que le film soit porté par l'énergie collective. Un dialogue peut ainsi se créer autour d'un projet commun qui est le film et chacun y a sa place.

Nous nous affranchissons ainsi des dissensions historiques entre les différents postes⁹³ où chacun défend son pré carré. Alors peut-être pouvons-nous imaginer accorder plus d'importance à la préparation trop souvent négligée. Cela peut ainsi dire plus de réunion de travail préparatoire. Mais aussi plus de réflexion et de communication entre les techniciens afin d'établir un découpage en amont et de ne pas se retrouver démuni le

⁹³ Entre l'image et le son par exemple

jour J. Tout ceci pourrait éviter par exemple des P.A.T⁹⁴ annoncés à 8h et que le premier plan commence à être tourné à 10h comme cela arrive trop souvent.

Il ne s'agit pas ici de faire des films déconnectés du public dans le seul but non-avoué d'assouvir les névroses d'un réalisateur. Le cinéma est un art populaire et doit le rester. « *Il désire des millions de spectateurs, et c'est ce désir qui constitue sa part populaire* »⁹⁵. Il ne s'agit alors pas d'être « populiste » et de travestir son cinéma pour s'inscrire dans le marché mais d'avoir le souci de s'ouvrir à tous. Il s'agit d'amener le spectateur vers l'univers d'un réalisateur et ainsi ouvrir les portes de son imaginaire et des possibles.

⁹⁴ *Prêt à tourner*

⁹⁵ Jean-Louis COMOLLI in Cédric MAL, « Éloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire (Comolli) », *Le blog documentaire*, 2013, en ligne, [URL : <http://leblogdocumentaire.fr/eloge-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/>], consulté le 09 novembre 2016

BIBLIOGRAPHIE

Sur le Néo-Réalisme

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, T. IV, « Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme », Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 1962, 372 p.

GALLAGHER Tag, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, Éditions Léo Scheer, 2006, 1024 p.

PREDAL René, *Le Néoréalisme italien*, in *CinémAction* n°70, Éditions Corlet – Télérama, 1994, 235 p.

ROSSELLINI Roberto, *Dix ans de cinéma* in *Cahiers du Cinéma* n°50, 1955, pp. 3-9

SCHIFANO Laurence, *Le Cinéma Italien de 1945 à nos jours « Crise et création »*, Nathan Université, coll. 128, 2000, 128 p.

Sur la Nouvelle Vague

BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard au travail*, *Cahiers du Cinéma*, 320 p.

CURTELIN Jean, « Nouvelle Vague – Marée montante ? » in *Premier Plan* n°9, SERDOC, Mai 1960, 40 p.

DE BAECQUE Antoine, *La Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*, éditions Flammarion, 2009

DOUCHET Jean, *Nouvelle Vague*, Ed. Hazan, Paris, 1998

MARIE Michel, « À bout de souffle » de Jean-Luc Godard, *étude critique*, Nathan Université, coll. Synopsis, 1999, 128 p.

MARIE Michel, *La Nouvelle vague et son film manifeste « À bout de souffle »*, 4^{ème} édition, A. Colin, coll. Cinéma/arts visuels, Paris, 2012, 287 p.

MARIE Michel, *La Nouvelle Vague, une école esthétique*, coll. « 128 », Nathan, 1997

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, coll. Cinéma & Audiovisuel, 2005, 213 p.

STEINLEIN Almut, *Une esthétique de l'authentique*, « Les Films de la Nouvelle Vague », Paris : L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2007, 269 p.

TASSONE Aldo (sous la dir.), *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague*, Stock, 2003, 349 p.

TAVERNIER B., LABARTHE A. S., FIESCHI J-A, DELAHAYE M., COLLET J., *Cahiers du cinéma*, n°138 – « Nouvelle Vague », 1962, pp. 20-39

TELLO Carlos, *Le manifeste à l'écran entre la Nouvelle Vague et Dogme 95*, Marges, vol. 21, n°2, 2015, pp. 22-34

Sur le Dogme 95

CHATELET Claire, *Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme*, AFRHC, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2006

LEPERCHEY Sarah, *Festen, L'esthétique du Dogme 95 et la question de l'authenticité*,

TELLO Carlos, *Le manifeste à l'écran entre la Nouvelle Vague et Dogme 95*, Marges, vol. 21, n°2, 2015, pp. 22-34

TESSON Charles, « Vidéodrame », *Cahiers du cinéma*, n° 532, février 1999

Autre

ALEXANDRE Olivier, *La règle de l'exception « Écologie du cinéma français »*, Éditions EHESS, coll. Cas de figure

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse des films*, A. Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2^{ème} édition, 2006, 233 p.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 1962, 372 p.

BÉRAUD Luc, *Au travail avec Eustache*, Éditions Institut Lumière / Acte Sud, 2017, 263 p.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision – Suivi de l’emprise du journalisme*, Éditions Liber, coll. Raisons d’agir, 1996, 95 p.

DELISSE Luc, SOJCHER Frédéric (sous la dir.), *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté*, Éditions du Rocher, coll. Caméra Subjective, 2007, 210 p.

DIAO Claire, *Double vague : le nouveau souffle du cinéma français*, Éditions Au Diable vauvert, coll. DOC, 340 p.

GRAFF Séverine, *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 412 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre (sous la dir.), *Cinéma contemporain, état des lieux : Actes du colloque de Lyon*, 2002, L’Harmattan, coll. Champs visuels, 2004, 312 p.

TRUBY John, *L’anatomie du scénario*, Nouveau Monde éditions, 2010, 462 p.

Émission radiophonique

BROUE Caroline, « Peut-on faire du cinéma sans argent ? », in *La Grande Table*, France Culture, 21 Février 2012

FATTEBERT Catherine, *À Bout de Souffle*, Émission Travelling, RTSCulture, Octobre 2017

Bilan, rapports et tables rondes

« Accord professionnel relatif à la transparence des comptes de production des œuvres cinématographiques de longue durée », CNC, 2017

Bilan 2016 du CNC, Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, Mai 2017

BONNELL René, *Le financement de la production et de la distribution cinématographiques - À l’heure du numérique*, Rapport du Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, Décembre 2013, p. 43

CLUZEL Jean, *L’efficacité des aides publiques en faveur du cinéma français*, Rapport de l’Office Parlementaire d’évaluation des politiques publiques, Octobre 1998

La bourse ou la vie, quel financement et pour quel film ?, Table ronde de la collection « Où va le cinéma ? », Centre Pompidou, 2008

Mémoires

COLLY Julie, *Contraintes de production, contraintes d'écriture. Comment les choix de production structurent l'écriture d'un film ?*, Mémoire de fin d'études, Département production, La Fémis, 2017

DROUIN Vincent, *Produire des films pour moins d'un million d'euros. Une approche théorique, personnelle et engagée*, Mémoire de fin d'études, Département production, La Fémis, 2007

LEDUC Belinda, *Produire des cinéastes libres ? Rencontre autour de cinéastes désireux de formes de création en marge du système classique*, Mémoire de fin d'études, Département production, La Fémis, 2012

MALINBAUM Mélissa, *Produire des films, une entreprise comme une autre ?*, Mémoire de fin d'études, Département production, La Fémis, 2014

TOME Julie, *Étude concrète de la production des films de Bruno Dumont. Comment rester libre ?*, Mémoire de fin d'études, Département production, La Fémis, 2014

Articles

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde » in *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948

« Ceux qu'on aime, entretien avec Robert Guédiguan », *Cahiers du cinéma*, n°738, Novembre 2017, p. 44

DELORME Stéphane, « Production. Entretien avec cinq producteurs français », *Cahiers du cinéma*, n° 744, Mai 2018, pp. 28-39

TESSON Charles, « Vidéodrame », *Cahiers du cinéma*, n° 532, février 1999

TOUBIANA Serge, « Entretien avec Jean Eustache », *Cahiers du cinéma*, n° 284, Janvier 1978

TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, n°31, Janvier 1954

Sites internet

Collectif, « Vers de nouvelles pratiques et une nouvelle économie du cinéma », *Rencontres cinématographiques de Dijon*, en ligne, 2001, [URL : http://www.rencontres-cinematographiques-de-dijon.fr/archives/IMG/pdf/CR_Vers_de_nouvelles_pratiques_artistiques_et_une_nouvelle_economie_du_cinema-4.pdf], consulté le 12 novembre 2017

DIAO Claire, « Le cinéma guérilla selon Zadi », *Africultures*, 2012, en ligne, [URL : http://africultures.com/le-cinema-guerilla-selon-zadi-10796/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429], consulté le 23 avril 2018

« Faisons le pari de la jeune création cinématographique », *La Société des réalisateurs de films*, 2017, en ligne, [URL : <http://www.la-srf.fr/article/faisons-le-pari-de-la-jeune-creation-cinematographique>], consulté le 19 avril 2018

FATTEBERT Catherine, « La révolution "À bout de souffle" », *RTSculture*, 2017, en ligne, [<https://www.rts.ch/info/culture/cinema/9006410-la-revolution-a-bout-de-souffle.html>], consulté le 14 décembre 2017

« Festen », *Théâtre de l'Odéon*, 2017, en ligne, [URL : http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_festen.pdf], consulté le 02 mai 2018

FOIS Emmanuèle, « Guillaume Canet : "Tourner aux États-Unis, c'est éprouvant" », *Le Figaro*, 2013, en ligne, [URL : <http://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2013/05/19/03011-20130519ARTFIG00137-guillaume-canet-tourner-aux-etats-unis-c-est-eprouvant.php>], consulté le 24 avril 2018

« Canal+ a perdu plus de 500 000 abonnés en France depuis un an », *Franceinfo*, 2016, en ligne, [URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/tv/canal/canal-a-perdu-plus-de-500-000-abonnes-en-un-an_1914363.html], consulté le 12 février 2018

GANNE Valérie, « La télévision, enchaînée au cinéma français », *InaGlobal*, 2015, en ligne, [URL : <https://www.inaglobal.fr/cinema/article/la-television-enchaine-au-cinema-francais-8520>], consulté le 19 avril 2018

GUICHARD Louis, « "L'Art de la fugue" un film qui l'a échappé belle », *Télérama*, 2015, en ligne, [URL : <http://www.telerama.fr/cinema/l-art-de-la-fugue-un-film-qui-l-a-echappe-belle,123705.php>], consulté le 18 octobre 2017

HENNI Jamal, « Comment le cinéma français apprend à vivre sans l'argent de Canal Plus », *BFM Business*, 2018, en ligne, [URL : <http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/comment-le-cinema-francais-apprend-a-vivre-sans-l-argent-de-canal-plus-1405444.html>], consulté le 28 mars 2018

MADLAINE Nicolas, « Production télé et cinéma : le système français profite toujours au plus gros », *Les Échos*, 2016, en ligne, [URL : https://www.lesechos.fr/23/06/2016/lesechos.fr/0211060189935_production-tele-et

[cinema---le-systeme-francais-profite-toujours-plus-aux-gros.htm](#)], consulté le 23 avril 2018

MAL Cédric, « Éloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire (Comolli) », *Le blog documentaire*, 2013, en ligne, [URL : <http://leblogdocumentaire.fr/eloge-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/>], consulté le 09 novembre 2016

RIBETON Théo, « Emmanuel Chaumet, l'homme de l'ombre du jeune cinéma français: "Je ne suis pas un bon élève" », *Les Inrockuptibles*, 2014, en ligne, [<https://www.lesinrocks.com/2014/02/26/cinema/emmanuel-chaumet-lhomme-de-lombre-du-jeune-cinema-francais-je-ne-suis-pas-un-bon-eleve-11480239/>], consulté le 13 janvier 2017

« Rohmer, l'amateur perfectionniste », *Ouest France*, 2015, en ligne, [URL : <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/rohmer-lamateur-perfectionniste-3120503>], consulté le 12 Février 2018

ANNEXE 1

Les investissements de Canal Plus dans le cinéma français

Obligation d'investissement dans les films français (en millions d'euros)

2012: 173

2013: 171

2014: 158

2015: 154

2016: 151

Source: CSA

Investissement moyen par film (en millions d'euros)

2007: 1,21

2008: 1,34

2009: 1,3

2010: 1,35

2011: 1,47

2012: 1,55

2013: 1,35

2014: 1,4

2015: 1,5

2016: 1,41

2017: 1,24

Source: CNC

ANNEXE 2

Rapport du CNC 2016

Films d'initiative française selon le devis

	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
plus de 10 M€	28	35	25	28	28	33	19	17	27	24
7 M€ à 10 M€	21	25	21	24	24	22	29	19	24	16
5 M€ à 7 M€	20	11	18	30	26	22	17	22	26	37
4 M€ à 5 M€	9	17	9	16	12	3	11	3	7	6
2 M€ à 4 M€	43	41	45	47	41	46	47	61	50	43
1 M€ à 2 M€	29	23	36	18	29	25	32	22	36	28
moins de 1 M€	35	44	28	40	46	58	53	59	64	67
total	185	196	182	203	206	209	208	203	234	221

Source : CNC.

Figure 1

Financement des films d'initiative française (%)

	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
investissements français	90,4	93,2	91,9	91,6	89,5	90,7	91,4	94,3	90,2	93,0
apport des producteurs français ¹	28,3	28,4	31,0	29,3	28,4	29,7	29,2	29,7	30,4	38,3
apports des SOFICA	3,9	2,8	3,8	4,3	3,0	4,0	3,1	3,9	3,4	2,4
soutien automatique du CNC ²	4,8	4,2	4,3	4,3	2,7	2,7	2,9	3,3	2,5	2,2
aides sélectives du CNC et aides régionales ³	4,1	3,9	4,5	4,6	3,9	3,8	4,8	5,6	4,8	4,2
chaînes de TV ⁴	30,6	27,7	32,4	32,5	32,4	32,0	27,3	34,6	35,5	25,4
mandats ⁵	18,7	26,2	15,8	16,5	19,1	18,6	24,0	17,1	13,7	20,5
investissements étrangers	9,6	6,8	8,1	8,4	10,5	9,3	8,6	5,7	9,8	7,0
mandats étrangers (part étrangère)	1,0	0,4	0,2	0,6	0,6	0,7	0,5	0,2	0,6	0,3
total	100,0									

¹ Les apports des producteurs français sont calculés par déduction : devis — somme des financements identifiés.

² Soutien automatique mobilisé sur les films au cours de l'année de leur agrément. ³ Aides régionales incluant les apports du CNC.

⁴ Apports en coproduction + préachats. ⁵ Salles + vidéo + étranger. Données mises à jour. Source : CNC.

Figure 2

ANNEXE 3
Le Vœu de Chasteté du Dogme 95⁹⁶

The Vow of Chastity

"I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGME 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my VOW OF CHASTITY."

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of **DOGME 95**



Lars von Trier



Thomas Vinterberg

⁹⁶ <http://web.archive.org/web/20080422064757/www.dogme95.dk/>

ANNEXE 4

Note d'intention de *Rouge Amoureuse*, L. Garcia, 2018

Suis-je ce visage ? Suis-je cette étendue physique, ce sexe, cette chair, cette agrégat de matière, suis-je cette figure que j'aperçois, là, dans la glace ? Rafale de questions qui n'a cessé de croître depuis l'enfance – l'adolescence me plongeant de plus belle dans un flot d'interrogations, de doutes et de troubles – et avec lesquelles, aujourd'hui jeune adulte, je n'ai pas fini de me débattre : Est-on son corps ou bien est-on dans un corps ? Un cadavre est-il encore quelqu'un ? Le corps est-il un objet ? Aime-t-on une personne ou un corps ? Aime-t-on mon corps ou bien m'aime-t-on pour ce que je suis ? Mais si je ne suis pas mon corps, qui/que suis-je au juste ?

Gaël a une vingtaine d'années. C'est un garçon frêle, fragile, un peu paumé, fou amoureux de Victor. Depuis que ce dernier l'a quitté – pour une fille, Gaël, fou de jalousie, en est persuadé – il serait capable de tout pour le récupérer. C'est un jeune homme excessif et chacune de ses réactions, exagérée et maladroite, traduit une sensibilité à vif, si bien qu'il semble faire de sa vie une tragédie dans laquelle il tiendrait le rôle principal. Incapable d'accepter la rupture, se heurtant au mur du réel, le jeune homme se retrouve confronter à lui-même et à ses obsessions. Animé de cette même exacerbation adolescente qu'un Hamlet ou qu'un Lorenzo mais voué à une existence bien moins grandiose – pour ainsi dire insignifiante et dépourvue d'héroïsme – Gaël ne fera qu'hurler son amour comme un chien qui hurle à la mort et la nuit aura bientôt engloutit ses cris. Ce qui m'intéresse chez ce personnage c'est sa quête d'absolu à chaque instant. Une quête d'absolu qui finira par trouer le réel, par le transcender, par ouvrir des brèches dans le visible pour laisser entrevoir ce qui se cache derrière.



J'envisage ce film comme un voyage, une traversée du personnage et du spectateur dans cette nuit, jusqu'à l'aube, comme à travers le prisme de l'inconscient. Une plongée rendue possible par le cinéma dans cet imaginaire que nous portons tous en nous fait de contes, de mythes et peuplé de créatures hybrides, qui en dit parfois plus long sur ce que nous sommes qu'un réalisme recherchant l'objectivité dans la « norme ». Ainsi, *Rouge Amoureuse* oscille constamment entre réalisme brut et univers onirique, flirtant avec le fantastique et influencé par l'imagerie des films de genre, en particulier ceux des années 60 à 80, comme ceux de Brian de Palma, de Dario Argento ou d'Alejandro Jodorowsky (*Santa Sangre*) qui me fascinent depuis l'adolescence par leur façon de questionner notre rapport au corps, à la sexualité et au genre au travers d'intrigues surnaturelles et de créatures monstrueuses. Donner à voir les corps et les choses différemment et en faire surgir l'étrangeté. Ainsi Gaël, héros solitaire de cette histoire autour de qui gravitent des figures multiples telles les chevaux de bois d'un carrousel, se retrouve projeté au cœur de cette nuit comme au cœur d'un curieux mécanisme fantasmagorique, confronté à son propre corps, à sa propre chair, à sa propre image, à sa propre étrangeté.

À l'image des corps qu'il dessine, j'imagine un film hybride dans sa forme même, baroque, fruit d'un mélange des genres et des tonalités donc, mais aussi hybride dans son esthétique jusque dans la façon dont sera utilisée la caméra. J'envisage d'adapter ma façon de filmer en fonction des séquences et de leur degré de réalisme. Il s'agirait tantôt de créer un effet d'intimité et d'empathie avec Gaël par une caméra à l'épaule proche du personnage, organique, épousant ses mouvements, par exemple dans la séquence 1 lorsqu'il se maquille dans la voiture ou dans la séquence 3 bis chez Victor qui sont des scènes plutôt réalistes dans lesquelles il s'agirait d'immerger le spectateur dans l'action, tantôt au contraire de jouer sur des effets de distanciation en réifiant le corps du personnage, créant par l'image un sentiment d'étrangeté et non plus de proximité. Par exemple dans la séquence 2 j'envisage des plans larges, fixes, dont la composition serait travaillée de façon quasi picturale, jouant sur la symétrie, la perspective, les ombres et la lumière comme pour sculpter le corps, le peindre dans ce décor comme dans un tableau et ainsi en faire un élément de composition, un objet, presque une nature morte. A la recherche de cette inquiétante étrangeté que figurent les photographies de Man Ray ou *La Poupée* de Hans Bellmer, j'aimerais ainsi sculpter le

corps par l'image et, jouant sur les échelles et des dispositions inattendues, créer des images surréalistes dans lesquelles le corps devient soudain un objet d'étonnement (par exemple dans la séquence 2 lorsque les jambes du personnage sortant de la voiture évoquent un monstre qui remue dans l'ombre). Pour traiter la question du double, centrale dans le film, j'envisage de travailler sur des effets de fragmentation, multipliant les gros plans des différentes parties du corps, le décomposant puis le recomposant, hybride, par exemple au début du film, ou encore en utilisant des cadres identiques qui se feront écho comme celui du visage de Victor recouvert de rouge à lèvres après les baisers de Gaël et celui, sanguinolent, du clochard.



Si je souhaite réifier les corps, j'aimerais au contraire, comme dans un roman de Zola ou de Thomas Bernhard dans lesquelles l'environnement semble rongé par le même mal que les personnages, rendre poreuses les frontières entre intérieur et extérieur, entre la chair et son contour, et filmer la ville comme un corps entier, une entité organique qui remue, qui germe, qui respire et qui crie, au moyen de mouvements de caméra venant la caresser, l'effleurer, la découvrir peu à peu, glissant le long d'une gouttière comme le long d'une jambe ou d'une nuque, filmer une façade comme je filmerais un visage, filmer la lune comme je filmerais un œil, un camion poubelle comme je filmerais un monstre. Donner vie, donner corps au décor.

De façon à créer ce décrochage, ce glissement du réel à l'imaginaire, le son et la lumière tiendront un rôle essentiel. C'est sur eux qu'en grande partie reposera le surgissement du fantastique, le parti pris principal étant de partir d'éléments naturalistes et de les transformer. En ce qui concerne la lumière, j'envisage par exemple d'utiliser des sources naturelles telles que des enseignes en néons, un clavier d'interphone des

lampadaires, la lune, puis de les renforcer, d'une part en jouant sur les teintes, la saturation et le contraste, mais aussi en augmentant l'intensité des de leur rayonnement dans les contre champs sur les visages, les corps et les lieux qu'elles éclairent. J'envisage de travailler le clair/obscur et les ombres pour créer des corps hybrides, des monstres, comme c'est le cas dans *Cat People* de Tourneur ou encore dans *Les Yeux sans visage* de Franju. De même que pour la lumière, il s'agirait de partir de sons réalistes puis de les transformer, en jouant par exemple sur l'accumulation et le rythme, allant jusqu'à un certain effet de musicalité. Je pense notamment à la scène d'ouverture de *Love me Tonight* de Rouben Mamoulian dans laquelle les bruits de la ville qui s'éveille s'accroissent et s'agencent petit à petit jusqu'à former une musique, principe que l'on retrouve également dans *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier. Créer un monde à partir du monde et rendre étranger un quotidien fait de lieux, de corps et de choses que nous avons perdu l'habitude de voir et de questionner. J'envisage donc *Rouge amoureuse* comme un film hybride aux multiples facettes, mais formant un tout cohérent et singulier par la mise en œuvre de tous les moyens offerts par le cinéma.