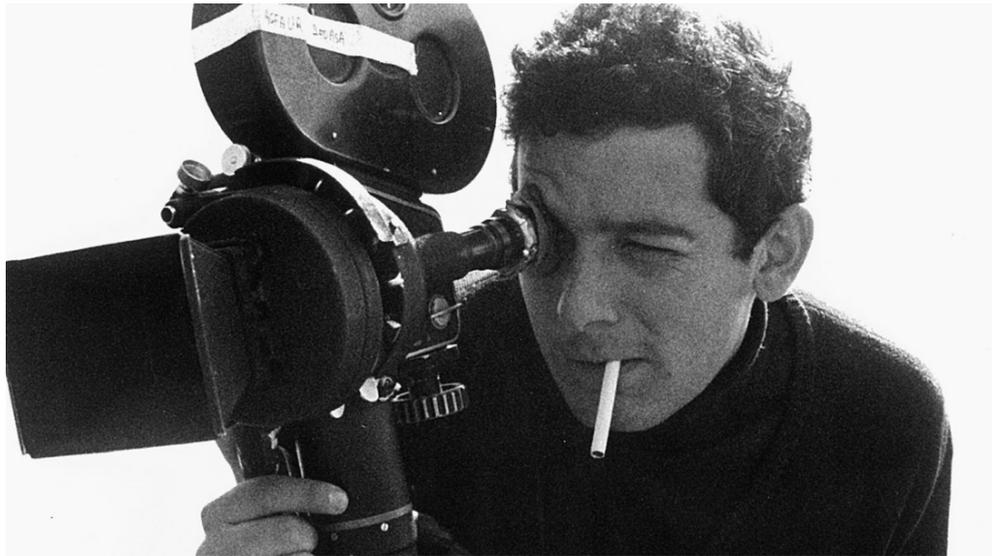


Producteurs cinéastes : une chambre à soi *aux* *frontières des rôles* pour repenser le réel



**Enquête de terrain sur une figure profondément politique, polymorphe et
renouvelée**

Mémoire de fin d'études

Hanna TRABELSI

Département Production

Promotion David LYNCH

Juin 2025

Sous la direction de Bénédicte COUVREUR et Pascal CAUCHETEUX

Remerciements

Je remercie vivement toutes les personnes ayant prêté leur parole à ce travail de recherche et témoigné précieusement de leurs regards de cinéastes et de producteurs :

Mesdames **Alice DOUARD** (co-fondatrice des Films de June), **Léa RINALDI** (co-fondatrice de ALéa films) et **Delphine TOMSON** (Les films du fleuve) ainsi que Messieurs **Marin KARMITZ** (fondateur de Mk2), **COSTA-GAVRAS** (co-fondateur de KG Cinéma), **Jacques AUDIARD** (fondateur de Page 114), **Luc & Jean-Pierre DARDENNE** (co-fondateur des Films du Fleuve), **Saïd HAMICH BENLARBI** (fondateur de Barney Productions), **Stéphane DEMOUSTIER** (co-fondateur de Année Zéro), **Lionel BAIER** (co-fondateur de Bande à part films, **Nicolas BARY** (fondateur de Timpel Pictures) et enfin **Jean DES FORETS** (fondateur de Petit Film).

Je remercie également Madame **Rafaèle GARCIA**, directrice adjointe du Cinéma ainsi que Monsieur **Michel PLAZANET**, directeur adjoint de l'International au CNC, pour leur point de vue institutionnel et leurs précieux conseils.

Je remercie aussi Monsieur **Rémi BURAH**, directeur général délégué d'Arte France Cinéma, pour le partage de sa vision et sa transmission de connaissance du secteur ; Ainsi que Madame **Joyce DARDANNE**, déléguée générale adjointe de l'ARP pour sa lecture exhaustive des enjeux qui traversent les producteurs-cinéastes de demain.

Je remercie au sein de la Fémis **Bénédicte COUVREUR**, **Pascal CAUCHETEUX** et **Nathalie COSTE-CERDAN** pour leur précieux accompagnement dans ma trajectoire étudiante.

Je remercie également **Stéphanie POUECH** et toutes les personnes qui offrent un cadre propice à la formation à la Fémis.

Je remercie ma famille, **Salah TRABELSI**, **Christine VIOLET-TRABELSI** et **Sélim TRABELSI**, dont l'ouverture sur le monde et leur profond attachement à la culture ont toujours orienté ma trajectoire.

Enfin, je remercie mes amis et camarades de promotion avec lesquels j'ai pu grandir joyeusement dans cette école et m'épanouir auprès d'eux, **Joris MEZOUAR**, **Adèle FERRIER**, **Adèle FRESSOZ**, **Florian GLASGALL**, **Orana LARTHOMAS**, **Louis BELLEC**, **Timothée ZOURABICHVILI**, **Daria OBHUKOVA**, **Maelis LE ROUX**, **Yann BARON**, **Hugo DHALLUIN**, **Louis SORIN** et **Samy GHAFILI**.

Sommaire

Introduction.....p.6

Partie 1. Généalogie de la figure du producteur-cinéaste..... p.7

- I. Le producteur-cinéaste, entre mythe, réalité et contradictions.....p.11**
 - 1. Une définition légale étroite..... p.11.**
 - a. La fonction spécifique du producteur délégué, en charge du risque..... p.11*
 - b. Les autres figures stratégiques du champ de la production.....p.12*
 - 2. Un champ théorique complexe à définir.....p.13**
 - 3. Des frontières plus poreuses en pratique.....p.15**
- II. Rétrospective : une figure historiquement marginale, née dans les interstices de contextes politiques et économiques particuliers.....p.17**
 - 1. Naissance de l'artiste-entrepreneur (1910-1920)p.17**
 - 2. L'ère des studios classiques (1930–1940) : entre domination industrielle et premières frictions.....p.18**
 - 3. L'après-guerre et l'essor des indépendants (1950–1960)p.20**
 - 4. Nouvel Hollywood et cinéma d'auteur des années 1970 : vers de nouveaux équilibres.....p.24**
 - 5. Mondialisation et nouveaux défis (1980–1990).....p.26**
 - 6. Une expansion internationale : diversité des modèles, constance des enjeux.....p.27**

PARTIE 2. Formes et configurations multiples du rôle du producteur cinéaste contemporain.....p.30

- I. Monter sa structure comme prérequis : l'entreprise de soi.....p.30**
 1. Le fondement d'une structure légale.....p.30
 2. L'enjeu de la durabilité et la gestion du risque personnel.....p.32
- II. Du geste radical autonome à un principe stratégique et collaboratif : recueil de témoignages et entretiens inédits auprès de représentants symboliques.....p.35**
 1. Une figure radicale : Pedro Costa.....p.35
 2. Une figure stratégique et politique : Costa-Gavras (entretien)p.37
 3. Une fabrique autonome : Claude Lelouch.....p.39
 4. Un don de soi : Marin Karmitz (entretien).....p.39
 5. Par nécessité éthique : Rachid Bouchareb.....p.43
 6. Entre contrôle et résistance : Pedro Almodovar et Nanni Moretti.....p.44
 7. Un modèle collaboratif : Luc et Jean-Pierre Dardenne (entretien à venir).....p.44
 8. Entre autonomie et compagnonnage : Jacques Audiard (entretien).....p.45
- III. Parcours à double entrée chez les jeunes entrants : enquête de terrain auprès des nouvelles figures du producteur-cinéaste.....p.46**
 1. Stéphane Demoustier (Année Zéro) : produire pour pouvoir réaliser (entretien).....p.47
 2. Saïd Hamich (Barney Production) : un processus conscient des risques (entretien).....p.49
 3. Lionel Baier (Bande à part films) : une cohabitation raisonnée entre production déléguée et coproduction stratégique (entretien)p.50
 4. Alice Douard (Les films de June) : décloisonner les rôles pour réinventer les pratiques, la production au cœur du geste de mise en scène (entretien).....p.51
 5. Nicolas Bary (TimpelPictures) : une pratique audacieuse et *multicanal* (entretien)p.54

PARTIE 3. Limites, reconnaissance et défis à l'épreuve de la pratique.....p.57

- I. Le double rôle du producteur-cinéaste : entre enrichissement et tensions.....p.58**
 1. Responsabilité contre isolement : le poids de la double casquette.....p.58
 2. De la nécessité du contradicteur.....p.58
 3. Création contre gestion : la fatigue du tout faire.....p.59

II.	<u>Les producteurs-cinéastes face aux institutions : entre reconnaissance et défis.....</u>	p.61
1.	<u>Entretiens avec Rafaèle Garcia, directrice adjointe du Cinéma au CNC et Rémi Burah, directeur général délégué d'Arte France Cinéma.....</u>	p.61
a.	<i>Risques perçus du cumul des fonctions.....</i>	p.61
b.	<i>Des critères de jugement invariants.....</i>	p.61
c.	<i>Un cadre souple mais compétitif.....</i>	p.62
d.	<i>Une approche individualisée.....</i>	p.62
2.	Le cas spécifique du documentaire : <u>entretien</u> avec Léa Rinaldi (ALéa Films)	p.63
3.	Perception générationnelle face aux débats contemporains : <u>entretien</u> avec Joyce Dardanne, déléguée générale adjointe de l'ARP.....	p.64
a.	<i>Assouplissement du critère d'adhésion.....</i>	p.64
b.	<i>Tensions relatives au genre.....</i>	p.65
c.	<i>Enjeux de perception institutionnelle.....</i>	p.66
III.	<u>Vers de nouvelles pratiques : modèles émergents, engagements renouvelés, perspectives politiques (expérimenter, résister, transmettre).....</u>	p.66
1.	Collectifs, coopératives, productions horizontales : inventer d'autres structures.....	p.66
2.	Écrire sans signer : le geste discret du producteur dramaturge.....	p.67
3.	Nouvelles technologies, nouveaux gestes : vers une production désintermédiée.....	p.68
4.	Le cinéma en état de siège : contre-produire face aux dérives autoritaires.....	p.69
5.	Éducation à la production : former à l'autonomie, dès l'école de cinéma (entretien avec Costa-Gavras).....	p.72
6.	Restitution d'un parcours personnel de productrice-cinéaste à l'école.....	p.73
	Conclusion.....	p.75
	Bibliographie.....	p.77
	Annexe.....	p.80

Résumé

Lorsque produire un film devient un acte de résistance face aux logiques d'exclusion, de précarité et de contrôle, la figure du producteur-cinéaste apparaît comme un point d'équilibre fragile entre création et survie. Ce mémoire explore cette figure comme celle d'un artisan du commun, pour qui chaque film se pense et se fabrique comme une réponse sensible aux déséquilibres du réel.

Introduction

« Faire politiquement des films politiques »

Cet enjeu formulé par Jean-Luc Godard à la fin des années 1960, condense une intuition décisive : le geste artistique, au cinéma, ne réside pas seulement dans le contenu narratif ou idéologique des œuvres, mais aussi – et peut-être surtout – dans leurs modes de production. À rebours d'une conception strictement esthétique ou commerciale du film, cette perspective invite à penser les conditions mêmes de fabrication comme des lieux de création, d'engagement et de prise de position critique.

Dans un paysage cinématographique marqué par la concentration des moyens de production, la rationalisation des formats et l'industrialisation des récits, le geste de création se trouve de plus en plus encadré par des logiques économiques et institutionnelles. La figure du réalisateur, longtemps mythifiée comme auteur souverain, se trouve en réalité insérée dans des structures de production qui conditionnent largement ce qu'il peut faire, dire, filmer.

Le travail de production quant à lui demeure conçu comme un cadre préalable et extérieur à la création artistique : il organise, finance et conditionne l'œuvre sans en être toujours considéré comme un lieu de pensée esthétique en soi.

Pourtant, dès les débuts du cinéma, cette répartition fonctionnelle entre production et réalisation n'a jamais été totalement étanche.

A la marge ou parfois au cœur même de l'industrie, une figure persiste et se transforme : celle du producteur-cinéaste, à la fois créateur et architecte de ses propres conditions de production.

De nombreux cinéastes – de Chaplin à Cassavetes, en passant par d'autres exemples – ont investi la production non pas seulement comme une contrainte logistique, mais comme un lieu stratégique de décision artistique. Pour eux, penser la production n'est pas un geste secondaire, mais le cœur même d'une pratique éthique et politique.

Ce geste s'inscrit contre ce que Theodor W. Adorno et Max Horkheimer ont désigné, dès 1944, comme l'industrie culturelle – cette logique dans laquelle les œuvres deviennent des produits formatés, régis par des critères de rentabilité et de consommation, et où la division du travail artistique réduit le créateur à un exécutant de formes standardisées¹. Or, en reprenant la main sur la production, le producteur-cinéaste renverse cette logique, il produit pour *penser*, et *pense* en produisant.

C'est un cinéma où les moyens de fabrication deviennent eux-mêmes porteurs de forme et de sens, où l'économie n'est plus un arrière-plan, mais un terrain de création.

Les formes de production – matérielles, humaines, techniques – se trouvent ainsi indissociables de la mise en scène, du regard et du sens du film. Chez eux, produire devient une manière de faire œuvre, et non simplement de la rendre possible. En réinvestissant le champ de la production comme lieu de création, ces cinéastes interrogent les fondements mêmes du geste cinématographique : que signifie *faire* un film, si l'acte de produire devient à la fois lieu d'invention, d'engagement, et parfois même de résistance aux normes industrielles ?

Comment des choix concrets – réduire l'équipe technique, filmer avec des non-professionnels, tourner en dehors des circuits de financement traditionnels – deviennent-ils porteurs d'une esthétique singulière et d'une pensée du politique ?

En assumant les responsabilités économiques, matérielles et relationnelles de la production, ces réalisateurs bouleversent les hiérarchies classiques de l'industrie du film. Ils ne « délèguent » pas la production : ils l'intègrent à leur geste artistique.

Ainsi s'inscrit la figure du producteur-cinéaste contemporain dans une quête globale d'un cinéma affranchi des tutelles économiques et au service d'une vision critique.

À travers le monde, dans des contextes variés (contraintes politiques, économiques ou culturelles), des auteurs ont investi la production comme un territoire de lutte pour l'indépendance, l'expérimentation et la transmission.

¹ ADORNO W. Theodor et HORKHEIMER Max, *La dialectique de la raison*, New York Institute of Social Research, New York, 1944.

D'autre part et de façon singulière, des personnalités issues en premier lieu de la production se sont affirmées dans le champ « *pur* » de la création, en cumulant à leur tour les fonctions précitées, soit de manière concomitante, soit dans l'alternance entre produire (les autres) et réaliser (soi-même).

Cette posture prend une résonance particulière dans le cinéma contemporain, où certains producteurs-cinéastes prolongent, déplacent ou radicalisent l'héritage de l'indépendance.

Paradoxalement, ces pratiques iconoclastes et singulières — bien qu'elles déplacent le centre de gravité d'une industrie segmentée vers une approche plus protéiforme — réaffirment que le cinéma demeure, fondamentalement, une œuvre collective.

Ce mémoire entend interroger cette **figure polymorphe et internationalisée du producteur-cinéaste**, en la resituant dans une perspective historique et critique.

Il analysera comment le travail de production, loin d'être un simple préalable ou une contrainte, peut s'avérer une entreprise critique centrale dans certaines pratiques cinématographiques.

Alors, comment et pourquoi certains cinéastes – qu'ils soient réalisateurs devenus producteurs ou producteurs devenus réalisateurs – choisissent-ils d'habiter la production comme un véritable espace de création ? Et en quoi ces manières d'habiter la production engagent-elles une redéfinition politique du rôle du cinéaste dans ses rapports aux moyens, au collectif et aux formes mêmes du septième art ?

Le présent mémoire s'appuie sur une enquête de terrain menée auprès de différents cinéastes-producteurs historiques et contemporains, dont les trajectoires singulières et les récits de pratique témoignent des manières diverses d'habiter la production. Ces expériences rappellent combien la notion même de « production » reste mouvante, poreuse, et fondamentalement rétive à toute définition univoque. Il s'agira, en somme, de proposer une lecture renouvelée de la production cinématographique, non plus comme simple arrière-plan de la création, mais comme lieu d'élaboration formelle et intellectuelle – un territoire où s'invente une autre manière de faire du cinéma.

Dans un premier temps, le mémoire proposera une généalogie de la figure du producteur-cinéaste en retraçant sa symbolique, ses origines et ses mutations au sein de différents contextes nationaux (I), avant d'en analyser les pratiques concrètes et les configurations multiples à travers des études de figures tutélaires et contemporaines (II), puis d'en interroger les tensions qu'elles suscitent entre autonomie, responsabilité et précarité au plan politique, économique et institutionnel, pour enfin envisager les nouvelles marges d'action et perspectives qui se dessinent dans l'avenir de cette figure hybride (III).

Partie 1. Généalogie de la figure du producteur-cinéaste

Producteurs, réalisateurs, diffuseurs et évaluateurs ne pèsent pas le même poids dans l'attribution de la valeur des œuvres, et ce poids est susceptible de varier au gré des luttes qui structurent ce champ. Il sera abordé dans un premier temps le champ lexical de la production (I) et sa valeur symbolique (II), pour ensuite s'intéresser aux évolutions de ces rapports d'attribution, qui se transforment dès lors que l'auteur n'est plus différencié du producteur (III).

I. Définir la production cinématographique : entre cadre légal et représentation symbolique

Par production cinématographique, il faut entendre la production d'œuvres destinées en priorité à une exploitation en salle de cinéma, bien que la porosité croissante des frontières entre la production cinématographique et la production audiovisuelle brouille aujourd'hui les règles de distinction.

1. Une définition légale étroite

a. La fonction spécifique du producteur délégué

Le présent mémoire s'intéresse principalement à la notion du producteur d'une œuvre cinématographique au sens « *délégué* » du terme.

Ce dernier est défini en France comme la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la fabrication de l'œuvre, en assure la coordination des moyens financiers, techniques et humains, et en détient les droits d'exploitation (*Code de la propriété intellectuelle, art. L.132-23*)². Le producteur *délégué* est donc celui qui contractualise avec les ayants droit, monte les financements et garantit la bonne exécution du film jusqu'à sa livraison. Nous le verrons, cela témoigne d'emblée de l'ampleur des responsabilités endossées par ceux qui cumulent les deux rôles.

² Code de la propriété intellectuelle, Dalloz, 2025.

Il est important de mentionner qu'en France, le *final cut* (montage final de l'œuvre) appartient conjointement au producteur *délégué* et au réalisateur (qui jouit d'une propriété incorporelle sur l'œuvre), tandis que dans le système de copyright anglo-saxon, c'est le producteur délégué qui a le dernier mot.

Cette responsabilité plus précaire du réalisateur illustre une tension inhérente à l'écosystème américain, propice à l'analyse historique des producteurs-cinéastes qui va suivre (voir paragraphe III).

b. Les autres figures stratégiques du champ de la production

Le champ de la production recouvre néanmoins d'autres typologies de producteurs dont la responsabilité n'implique pas nécessairement la garantie de bonne fin.

Préciser leurs fonctions permet d'éclairer la complexité des rôles en jeu et de mieux appréhender la diversité des formes que peut revêtir la figure du producteur-cinéaste, dont on analysera la pratique dans la partie 2 du présent mémoire.

C'est le cas du *producteur associé*, qui vient en partage du risque, de façon *égalitaire* ou *minoritaire*. Dans ce dernier cas de figure, il intervient seulement en appui, souvent pour des raisons territoriales, financières ou diplomatiques. Il peut être un producteur étranger dans une coproduction internationale, une société régionale, ou un partenaire ponctuel sur un film. Si son rôle peut être strictement financier, il devient parfois un interlocuteur artistique ou tactique, notamment dans les projets portés par des cinéastes-producteurs. Ces derniers s'entourent souvent coproducteurs afin d'élargir leurs ressources sans renoncer à leur indépendance (voir partie 2).

Plus bas dans la hiérarchie se situe le *producteur exécutif*, qui supervise la mise en œuvre concrète du tournage : budget, planning, contrats, logistique pour le compte du producteur délégué. Il ne porte pas, de fait, la charge du risque.

En dehors de ces typologies factuelles, il est pourtant quasiment impossible de définir exhaustivement ce qu'est la production cinématographique (II).

II. Le producteur-cinéaste, entre mythe, réalité et contradictions

Héritière d'un croisement **mythologique** et **stéréotypé**, la notion de *production* souffre de grandes lacunes d'appréciations et d'abréviations contradictoires.

1. Un champ théorique complexe à définir

L'appauvrissement de cette notion concorde avec une vision archaïque de l'artiste, incarné comme un être incapable de stratégie d'ordre logistique et économique. Ainsi, le producteur aurait pour seule fonction de pallier cette absence d'ancrage dans le réel, perçue à tort comme *sine qua non* à la capacité de créer.

Certaines figures majeures de la Nouvelle Vague, aujourd'hui érigées en symboles d'une politique des auteurs parfois jugée obsolète, ont paradoxalement contourné le principe de séparation des fonctions en cumulant celles d'auteur, de réalisateur et de producteur. Ce choix, à replacer dans les contextes historiques spécifiques de l'après-guerre, témoigne d'une volonté d'indépendance esthétique et économique qui a profondément marqué le cinéma français.

Or, ce même cinéma, tout en cherchant à se libérer de l'ombre tutélaire de la Nouvelle Vague, n'hésite pas, lorsqu'il s'agit de défendre l'exception culturelle française, à revendiquer avec force — parfois de manière conservatrice — cet héritage d'un auteur tout-puissant³.

Ce paradoxe invite à interroger la place accordée à la figure de l'auteur dans l'économie symbolique du cinéma.

Comme le souligne Pierre Bourdieu, cette idéologie charismatique qui place l'auteur au centre de toute création « *interdit de demander ce qui autorise l'auteur, ce qui fait l'autorité dont l'auteur s'autorise* »⁴.

³ SAPIRO Gisèle, PACOURET Jérôme, PICAUD Myrtille, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », *Cairn*, 2015, n°206-297, p.4-13.

⁴ BOURDIEU Pierre « La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 1977, n°13, pp.3-43.

En d'autres termes, elle occulte les conditions sociales, économiques et institutionnelles de production de l'œuvre, au profit d'une conception individualisée et souvent mystifiée de la création.

Bourdieu rappelle également que la notion d'auteur pourrait bien constituer « *le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels* »⁵. Si l'œuvre d'art semble échapper à une analyse marxiste de la valeur fondée sur le travail, c'est peut-être, suggère-t-il, parce qu'on en définit mal l'unité ou le processus de production⁶.

*« L'idéologie de la création artistique place l'auteur au centre de toute valeur, comme s'il était seul responsable du sens et du mérite de l'œuvre. Cette vision masque une réalité plus complexe : le marchand d'art – ou dans notre cas, le producteur – joue un double rôle. Il exploite le travail de l'artiste tout en donnant à son œuvre une valeur symbolique et marchande — il la “consacre”. Il agit comme un écran protecteur entre l'artiste et le marché, tout en l'y rattachant étroitement. Sa seule existence suffit à dévoiler les contradictions de la pratique artistique, notamment cette illusion que l'artiste serait “désintéressé”, au-dessus des logiques économiques »*⁷.

Ainsi, les figures du producteur-auteur ou du cinéaste-entrepreneur, loin d'être des exceptions marginales, peuvent être lues comme des révélateurs des tensions constitutives du champ cinématographique : entre autonomie et dépendance, entre singularité artistique et logiques de marché, entre autorité symbolique et conditions matérielles de production.

*« Si seuls importent les films comme le prétend une conception essentialiste et magnifiée du cinéma, il n'est pas surprenant que **l'on ait cantonné les questions d'intendance hors du champ de la reconnaissance symbolique**. À vouloir imposer la figure du réalisateur-auteur, maître de la création cinématographique, on a eu tôt fait de dissocier le producteur de l'art cinématographique »*⁸.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ CRÉTON Laurent et LAYERLE Sébastien, préface à *Les producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Nouveau monde éditions, Paris, 2011, p. 8.

Marin Karmitz, producteur-distributeur-exploitant, fondateur de la société Mk2, s'oppose à cette logique purement financière ou administrative de la production, regrettant qu'elle soit souvent réduite à une fonction technique déconnectée de la vision du film.

« *On ne sait plus ce que c'est qu'un producteur, je crois. [...] Un producteur, c'est quelqu'un qui travaille pour le film. S'il a accepté de produire un film, c'est pour améliorer ce film* » rapporte-t-il.

À ce sujet, Jean des Forêts, producteur et fondateur de la société Petit Films, ancre sa vision dans une tradition classique et disparue des studios précédant les années 60. Il évoque notamment *Les Ensorcelés* de Vincente Minnelli (1952) comme une figure tutélaire de son idéal professionnel : « *C'est ma définition d'un producteur pour moi-même [...] Un producteur, c'est quelqu'un à qui on fait confiance pour avoir des idées, initier des projets, engager des scénaristes.* »

Dans cette logique, le producteur est avant tout un créatif, à la tête d'un écosystème où il coordonne, initie et pilote le film, en amont du réalisateur, et non un exécutant administratif.

2. Des frontières poreuses en pratique

Certains mouvements dans l'histoire du cinéma, plus ou moins récents, témoignent d'un périmètre d'action en dehors du champ de la rigide distinction entre intendance et création.

En effet, les rapports de domination communs et les rapports d'attribution susmentionnés se voient bousculés dès lors que l'auteur n'est plus différencié du producteur.

Ces frontières de hiérarchisation deviennent aussi plus floues dès lors que le sujet exerce séparément les métiers de la réalisation et de la production *déléguée*.

Jean des Forêts met néanmoins en garde contre une idéalisation du réalisateur-producteur, souvent confondu avec l'auteur total : « *Ce que je constate, [...] c'est qu'il y en a très peu dans l'histoire du cinéma. [...] Il y a Kubrick, mais en fait, quand tu regardes de près, ce n'est pas si vrai. [...] Il y a quelque chose qui est de l'ordre du fantasme.* »

Il identifie ainsi un malentendu historique et culturel, notamment par comparaison entre les contextes français et anglo-saxon :

« *En France, les réalisateurs sont souvent les auteurs de leurs scénarios. [...] Aux États-Unis, la question du réalisateur-producteur est liée à un besoin de survie créative, entre autres pour obtenir le final cut* ».

De ce point de vue, le producteur cinéaste ne trouverait sa légitimité que dans la nécessité de s'affranchir des logiques dominantes, pour contourner des refus, protéger une vision, ou soutenir un cinéma minoritaire.

Mais la figure du producteur cinéaste ne se limite pas à cette dimension. Il incarne aussi plus simplement l'expression d'un désir évident : **celui de s'affirmer dans une pratique pleine et entière du cinéma**. L'artiste peut devenir entrepreneur, l'architecte peut devenir créateur et ce non pas par pur égocentrisme, calcul ou rejet constant, mais dans l'objectif de pérenniser une pratique à double sens. Le producteur-cinéaste ne s'affirme d'ailleurs pas aujourd'hui dans un cumul parfait des fonctions mais plutôt dans une alternance ou une alliance plus diffuse.

Dans cette perspective, *le fait de créer* participe de la création elle-même, qui n'est plus limitée à l'objet fini mais à *sa conception même*. Ce glissement à géométrie variable, complexe à définir, est au cœur des tensions analysées dans ce mémoire.

Au-delà, repenser le cinéaste sous sa casquette de producteur permet de lier plus étroitement le processus créatif aux conditions matérielles de sa fabrication et de réfléchir à *l'œuvre filmique* non seulement comme une création artistique en dehors de toute logique industrielle, mais aussi comme **la mise au monde d'un produit culturel, faisant état d'une conscience politique insérée dans des processus économiques plus larges**.

Marin Karmitz critique ainsi la spécialisation excessive des métiers du cinéma aujourd'hui : « *On a une tendance à considérer qu'un bon réalisateur ne doit presque pas toucher une seule seconde à la moindre matière qui puisse concerner la production [...] Cette absence de modestie, c'est ce qui abîme beaucoup la réflexion autour des films* ».

Cette critique ouvre la voie à une relecture historique : avant de se diversifier, la figure pionnière du producteur-cinéaste s'est d'abord construite dans les interstices des premières pratiques du cinéma. Il convient dès lors d'en retracer l'émergence au sein des contextes historiques fondateurs (II).

II. Rétrospective : une figure historiquement marginale, née dans les interstices de contextes politiques et économiques particuliers

1. Naissance de l'auteur-entrepreneur (1910–1920)

Au début du XX^{ème} siècle, l'industrie cinématographique se structure autour de producteurs-entrepreneurs qui financent et contrôlent les réalisations.

En Europe, des sociétés pionnières comme Pathé ou Gaumont dominant le secteur, tandis qu'aux États-Unis le système des studios (fondé sur une séparation stricte des rôles et un contrôle verticalisé de la chaîne de production) émerge autour de magnats tels qu'Adolph Zukor ou Jesse L. Lasky (cofondateurs de la Paramount Pictures Corporation). Dans ce contexte, le réalisateur est souvent subordonné au producteur.

Néanmoins, dès les années 1910, certaines personnalités vont briser ce schéma pour s'ériger en véritables artistes-entrepreneurs, capables de maîtriser création et conditions de circulation.

La figure de Charlie Chaplin fait office de référence fondatrice. Après avoir acquis une immense popularité avec son personnage de Charlot, Chaplin s'émancipe des contrats qui le lient aux studios et co-fonde en 1919 la société United Artists avec Mary Pickford, Douglas Fairbanks et D.W. Griffith. Cet acte est perçu à l'époque comme « *une rébellion contre les arrangements établis de production et distribution* » dans le but de « *protéger [leurs] propres intérêts ainsi que [...] l'industrie de [elle]-même* »⁹.

Chaplin transforme son capital symbolique – sa célébrité et son succès commercial – en levier de souveraineté créative, à présent libre de réaliser ses films en tant que producteur indépendant comme *The Kid* (1921) ou *La Ruée vers l'or* (1925). Cette autonomie lui permet d'expérimenter des registres plus dramatiques (*L'Opinion publique*, 1923), quitte à essuyer des échecs commerciaux, sans avoir de comptes à rendre à un studio. Il inaugure ainsi la figure du cinéaste entrepreneur capable de financer ses œuvres sur sa seule renommée – un modèle toutefois exceptionnel pour l'époque.

⁹ BEAUCHAMP Cari, Marypickford, *The Creation of United Artists*, en ligne, <https://marypickford.org/>, consulté le 19 mai 2025.

En France dans les années 1910–1920, le contexte diffère légèrement. Le cinéma y est moins concentré qu'à Hollywood, et certains réalisateurs peuvent bénéficier d'un relatif contrôle artistique, surtout en dehors des grands circuits. Abel Gance crée la société de production Le Film Français, qui lui permet de réaliser une quinzaine de films jusqu'en 1917. C'est néanmoins par l'entremise de Charles Pathé, rencontré à Nice en 1917, qu'Abel Gance poursuit ses projets d'envergure.

En 1923, Germaine Dulac, cinéaste et militante féministe, fonde sa propre société DH film pour produire notamment *La Souriante Madame Beudet*. Pionnière, c'est la première femme à surmonter les défis entrepreneuriaux d'un monde cinématographique dominé par les hommes, allant même jusqu'à créer l'équivalent parisien du studio de David Wark Griffith. Dans une lettre datée du 30 juin 1919, son conjoint Albert Dulac lui écrit : « *Si tout ce que tu fais est aussi bon – et j'en ai l'impression en regardant les premiers positifs –, tu auras un résultat merveilleux, et alors la dépense supplémentaire ne comptera pas.* »¹⁰, témoignant ainsi d'un modèle de production non pas isolé mais conscient et collaboratif. Son héritage cinématographique réside dans ses 22 films avant-gardistes.

Néanmoins, ces cas restent marginaux : globalement, durant l'ère du muet, le rôle de producteur-cinéaste est embryonnaire et souvent motivé par la nécessité (trouver des fonds hors système) ou par le statut de star (Chaplin). La norme, elle, est à la séparation des tâches dans un modèle artisanal en Europe ou proto-industriel aux États-Unis (II).

2. L'ère des studios classiques (années 1930–1940) : domination industrielle et premières frictions

Avec l'avènement du cinéma parlant et l'Âge d'or des studios hollywoodiens dans les années 1930, la production cinématographique s'industrialise. De grandes compagnies intégrées verticalement (MGM, Warner Bros, etc.) contrôlent la totalité du processus, de la fabrication à la distribution des films. Le producteur y est une figure toute puissante (par exemple Irving Thalberg à la MGM au flair incomparable, surnommé the *Wonder Boy*), garantissant le respect des délais, du budget et des recettes escomptées.

¹⁰ PETIT Samuel, *La Cinémathèque française, Germaine Dulac, entre classique, moderne et avant-garde, 2020*, en ligne <https://www.cinematheque.fr/>, consulté le 21 mai 2025.

Dans ce contexte, le réalisateur est un salarié du studio, interchangeable selon les projets, et il jouit de peu de liberté créative. Il est donc rarissime qu'un réalisateur soit également producteur d'un film au sein du système hollywoodien classique – cela étant perçu comme une ingérence dans le pouvoir du studio.

Malgré tout, quelques cinéastes tentent de s'affranchir de ce système dans les années 1940, anticipant la vague d'indépendance à venir. Le cas emblématique est celui d'Orson Welles. À seulement 24 ans, Welles obtient de RKO en 1939 un contrat exceptionnel lui assurant une quasi-autonomie artistique ¹¹. Il réalise alors *Citizen Kane* (1941) en jouissant d'une liberté inédite, étant à la fois réalisateur, co-scénariste, acteur principal et producteur délégué du film. On l'autorise à produire et mettre en scène son propre scénario, à choisir ses acteurs, qui viendront pour la plupart de sa troupe, le Mercury Theater, et à avoir le « *final cut* ».

Cependant, les difficultés ne tardent pas : après le scandale provoqué par *Citizen Kane*, Welles subit les foudres du studio sur *La Splendeur des Amberson* (1942) dont le montage lui est retiré. Victime de ces interférences, Welles part dès la fin des années 1940 poursuivre sa carrière en Europe. Il devient en quelque sorte un *maverick* isolé, auto-produisant des films au coup par coup avec des moyens précaires :

« Dans les années 1940, alors que presque toute la production était encore contrôlée par les studios, Welles commença à faire des films comme un franc-tireur indépendant, les assemblant avec trois bouts de ficelle et une bonne dose de chutzpah »¹².

Cette description, volontairement imagée, souligne combien Welles a été précurseur de la démarche *do it yourself* dans le cinéma américain – au prix, il est vrai, de nombreuses œuvres inachevées ou mutilées faute de soutien financier stable.

En Europe dans les années 1930–40, la production reste artisanale ou dépend souvent de riches mécènes. Au Royaume-Uni, le duo Michael Powell et Emeric Pressburger fonde en 1943 sa propre maison de production, *The Archers*, afin de porter des projets audacieux et personnels.

¹¹ BARSON Michael, Encyclopaedia Britannica, *Orson Welles, American actor, director and writer*, 2025, <https://www.britannica.com/>, consulté le 10 mai 2025.

¹² AFI American Film Institute, *Orson Welles*, <https://www.afi.com/>, consulté le 10 mai 2025.

Bien que leur filmographie témoigne d'une grande liberté artistique, leur héritage demeure souvent associé aux œuvres réalisées dans le cadre de leur collaboration avec le ministère de la Défense britannique, notamment durant la Seconde Guerre mondiale.

En France, dans l'Occupation puis l'après-guerre immédiat, quelques réalisateurs prennent part à la production de leurs films. Pagnol fonde sa société Les films de Marcel Pagnol avec l'ambition de créer un véritable « Hollywood à la française » en Provence. Il acquiert plusieurs hangars qu'il transforme en studios de tournage et en ateliers de construction de décors. Bien qu'il soit contraint de vendre une grande partie de ses studios en 1942, à la suite de l'invasion de la Zone Libre, Marcel Pagnol poursuit une carrière prolifique jusqu'au milieu des années 1950. Il adapte des œuvres littéraires majeures, telles que *Regain* (1937) et *La Femme du boulanger* (1938).

Globalement, les frictions entre art, industrie et climat politique sont partout : soit le créateur s'efface devant la logique industrielle, soit il entre en conflit avec elle. Ces frictions préparent le terrain à la refonte du système dans les décennies suivantes.

3. L'après-guerre et l'essor des indépendants (années 1950–1960)

Après 1945, plusieurs évolutions convergent pour redéfinir le rapport entre réalisation et production. Aux États-Unis, le **démantèlement du système des studios** (*Arrêt Paramount de 1948*¹³, qui interdit aux majors de posséder leurs propres salles) ouvre des brèches pour des productions plus indépendantes. De nouveaux producteurs émergent (Stanley Kramer par exemple connu pour des films engagés comme *Le Train sifflera trois fois* qu'il produit en 1952 et qui, fort de son succès en tant que producteur, entame lui-même une carrière de réalisateur en 1955) et certains réalisateurs obtiennent davantage de contrôle sur leurs projets. Cependant, c'est surtout en marge d'Hollywood que naît le véritable **cinéma indépendant américain**.

En 1959, un jeune acteur et metteur en scène new-yorkais, **John Cassavetes**, réalise *Shadows*, film manifeste tourné avec des moyens dérisoires, salué comme le manifeste du « *nouveau cinéma américain indépendant* »¹⁴.

¹³ Voir la décision *United States v. Paramount Pictures, Inc. 334 US 131 (1948)* aussi connue sous le nom de Décret Paramount.

¹⁴ CARNEY Ray et CASSAVETES John, *Cassavetes par Cassavetes*, Ed. Capricci, Paris, 2020.

Shadows est financé hors des canaux traditionnels : John Cassavetes va jusqu'à lancer une collecte lors d'une émission de radio puis compléter le financement avec l'aide de ses élèves de théâtre. Alléchées par le succès critique de ce premier film indépendant, les *majors* hollywoodiennes tentent de s'appropriier le « phénomène » Cassavetes. En 1962, il réalise *Too Late Blues*, portrait sombre de la déchéance d'un musicien de jazz, où il cherche à prolonger l'élan stylistique de *Shadows*. Mais il se heurte à l'incompréhension de la Paramount, qui produit le film sans véritablement soutenir sa démarche. Sa seconde expérience hollywoodienne, *A Child is Waiting* (1963) tourne également à l'échec. Le film est remonté sans son accord, ce qui pousse Cassavetes à le renier publiquement. Profondément déçu par l'industrie, il retourne au 16 mm et aux moyens réduits pour réaliser *Faces* (1968), œuvre manifeste de son esthétique radicalement indépendante. Ce film marque un tournant décisif : Cassavetes accepte de jouer dans des superproductions (*The Dirty Dozen* de Robert Aldrich, *Rosemary's Baby* de Roman Polanski) afin de financer ses propres films. Ce compromis, entre concessions économiques et exigence artistique, façonne une œuvre brève mais intense : seulement douze longs métrages réalisés entre 1958 et 1986, dont la rareté et la puissance contribuent à forger la singularité foudroyante de son cinéma.

Quant au fait de savoir « *si Stanley Kubrick a-t-il commencé « petit » ?* » Olivier Père affirme « *sans doute, et même parmi les plus modestes, tant par les moyens dont il disposait que par sa reconnaissance à ses débuts.*¹⁵ »

En effet, son deuxième long métrage, *Le Baiser du tueur* (*Killer's Kiss*, 1955), est un film noir tourné avec un budget extrêmement réduit et dans une quasi-totale indépendance. Kubrick y cumule les fonctions de producteur, monteur, directeur de la photographie et réalisateur – une approche artisanale qui préfigure son goût du contrôle absolu sur l'œuvre. Le tournage de *Spartacus* (1960) marque néanmoins une étape singulière dans la carrière de Stanley Kubrick, tant sur le plan artistique que personnel. Connu jusque-là pour ses productions modestes et son autonomie créative, Kubrick se retrouve à la tête d'un des péplums les plus coûteux de son temps, dirigé par un acteur-producteur tout-puissant, Kirk Douglas. Loin de son mode de fonctionnement habituel, il doit composer avec des décisions qui ne sont pas les siennes.

¹⁵ PERE Olivier, Douze films de Stanley Kubrick, Les Inrockuptibles, <https://www.lesinrocks.com/cinema>, 1999, consulté le 10 mai 2025.

Contraint de réaliser un scénario qu'il n'a pas écrit – une première dans sa filmographie – il exprimera plus tard son amertume : « *Mon principal problème sur Spartacus, c'est que j'avais un scénario bête* », confiera-t-il à Michel Ciment.

Mais son véritable malaise tient sans doute à la nature même du héros qu'il est chargé de mettre en scène. Un esclave qui s'affranchit de ses chaînes par la seule force de sa volonté incarne un idéal humaniste et volontariste, aux antipodes de la vision kubrickienne du monde, marquée par la froideur du déterminisme, l'absurdité des systèmes et la fragilité de la liberté individuelle. En ce sens, *Spartacus* est un film anti-kubrickien dans son essence même. Il n'en reste pas moins une œuvre charnière. Car si *Spartacus* fut une expérience de compromis, Kubrick prend conscience de ses exigences irréductibles. À partir de ce moment, il décide de ne plus jamais se plier aux contraintes du système hollywoodien. Il quitte les États-Unis pour l'Angleterre, où il s'installe durablement. Réalisant un film sur la révolte d'un esclave, Kubrick amorce paradoxalement sa propre émancipation. Dès lors, il sera le seul maître à bord de ses œuvres¹⁶.

En parallèle en France, André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles, initie en 1959 un dispositif public novateur : l'*avance sur recettes*, pièce maîtresse du fonds de soutien du CNC et symbole de l'exception culturelle française.

La Nouvelle Vague française profite de cet élan : des réalisateurs comme François Truffaut ou Claude Chabrol, bien que ne produisant pas eux-mêmes leurs débuts, collaborent avec de nouvelles figures de producteurs indépendants (Pierre Braunberger, Anatole Dauman, Georges de Beauregard...). L'esprit de l'époque valorise l'auteur aux commandes de son film. Jean-Luc Godard illustre bien cette tendance : après quelques films réalisés dans le giron de producteurs traditionnels, il commence à s'impliquer davantage dans la production. En 1967, déçu par le système commercial, Godard claque la porte et, dans les années 1968–1973, tourne avec le Groupe Dziga Vertov des films militants autoproduits en collectif. Puis il fonde en 1973 avec sa compagne Anne-Marie Miéville la société Sonimage à Grenoble, une structure alternative destinée à produire et distribuer de manière indépendante des films hors normes. Sous la bannière de Anouchka Films et Sonimage, Godard a produit *Numéro deux* (1975) et *Sauve qui peut (la vie)* (1980) entre autres.

¹⁶ VACHAUD Laurent, *Douze films de Stanley Kubrick*, Les Inrockuptibles <https://www.lesinrocks.com/cinema>, 1999, consulté le 10 mai 2025.

Truffaut fonde aussi sa propre société *Les Films du Carrosse* en 1957 afin de produire ses réalisations à sa guise et de garder la main sur le montage et le choix final de ses œuvres. Éric Rohmer, quant à lui, évincé de la rédaction des *Cahiers du Cinéma*, s'allie en 1962 avec un jeune passionné, Barbet Schroeder, pour créer la société *Les Films du Losange* et produire ses films (*Le Signe du Lion*, puis la série des *Contes moraux*). Fait notable, Schroeder lui-même, initialement producteur dévoué à Rohmer, passera à la réalisation quelques années plus tard (*More*, 1969),

Parallèlement, d'autres régions du monde connaissent dans les années 60 un mouvement de cinéastes prenant en main la production pour renouveler le langage cinématographique.

En Italie, le déclin du néoréalisme et la crise des studios Cinecittà poussent des jeunes réalisateurs à l'indépendance :

Marco Bellocchio ou Pier Paolo Pasolini s'affranchissent des studios en tournant avec de petites structures et des budgets limités. Surtout, c'est la génération suivante qui formalise le modèle du réalisateur-producteur en Italie : Nanni Moretti, né en 1953, tourne dès 1976 son premier long métrage (*Io sono un autarchico – Je suis un autarcique*), dont le titre même revendique l'auto-suffisance. Pas si autarcique, au moment où le cinéma indépendant s'estompe au profit des grandes productions étrangères, ce dernier devient aussi le producteur des premiers films de cinéastes tels que Carlo Mazzacurati (*Nuit italienne*), Daniele Luchetti (*Domani, Domani ; Le Porteur de serviettes*), ou encore Mimmo Calopresti (*La Seconda volta*). À travers sa société Sacher Film, Nanni Moretti assume, par goût autant que par nécessité, l'héritage de Rossellini et de Pasolini. Il s'inscrit ainsi dans une tradition de cinéma italien qui s'obstine à porter un regard moral et politique sur le monde contemporain.

En Espagne, Pedro Almodóvar, cinéaste espagnol, a fondé sa propre société de production, El Deseo, avec son frère Agustín, afin de garantir une **indépendance créative totale**. Cette structure lui permet de piloter ses projets, même les plus ambitieux, en conservant la maîtrise artistique, notamment sur des sujets intimes ou tabous. Grâce à cette double casquette réalisateur-producteur, il affirme : « *Je suis maître de mes histoires [...] et dans mon univers il y a deux messieurs âgés qui s'embrassent avec passion...* »

En Amérique latine, les années 1960 voient également l'essor d'un cinéma militant et indépendant qui repose sur l'autoproduction. Le manifeste du Tiers-Cinéma (1969) rédigé par les Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino prône un cinéma libéré de l'impérialisme hollywoodien et réalisé *par tous les moyens nécessaires*. Solanas applique ces idées en produisant clandestinement son documentaire-choc *La Hora de los Hornos* (1968) au sein d'un collectif (Grupo Cine Liberación), hors de tout circuit officiel.

On retrouve des démarches analogues au Brésil dans le Cinema Novo (Glauber Rocha autoproduisant en partie *Terre en transe*, 1967) ou dans le cinéma cubain d'après 1959 (même si à Cuba c'est l'État révolutionnaire qui joue le rôle de producteur, offrant paradoxalement aux cinéastes une liberté d'expérimentation très grande tant que le discours reste aligné).

« *Le cinéma politique ne veut rien dire s'il est produit par le moralisme, l'anarchie, l'opportunisme. Seul un misérable comme moi pourrait dire que l'art a un sens pour les misérables, et c'est pourquoi je n'ai pas honte de dire que mes films sont produits par la douleur, par la haine, par un amour frustré impossible, par l'incohérence du sous-développement.* » – Glauber Rocha¹⁷.

Ainsi, partout dans le monde dans les années 50–60, l'idée progresse qu'un réalisateur peut (et parfois doit) s'emparer des rênes de la production pour **innover** ou **s'affranchir** – posant les bases du producteur-cinéaste moderne.

4. Nouvel Hollywood et cinéma d'auteur des années 1970 : vers de nouveaux équilibres

Les années 1970 constituent une décennie charnière où s'affirme la génération des réalisateurs de la contre-culture aux États-Unis, tandis qu'en Europe les auteurs établis cherchent de nouvelles stratégies face à la logique du marché.

Le mouvement dit du **Nouvel Hollywood** (1967–1980) voit des réalisateurs comme Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas ou Hal Ashby conquérir une influence accrue sur la production de leurs films.

¹⁷ PIERRE Sylvie, *Glauber Rocha*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1987.

Certains négocient des libertés inédites au sein même des studios, d'autres choisissent de créer leurs propres entités. Par exemple, Coppola fonde **American Zoetrope** en 1969, une société destinée à produire un cinéma d'auteur américain en dehors des cadres traditionnels. Après l'échec commercial de *One from the Heart* (1982) coproduit par Zoetrope, Coppola fera toutefois marche arrière, illustrant la difficulté de combiner ambition artistique et viabilité financière.

De son côté, George Lucas, après le succès de *Star Wars* (1977), s'émancipe des studios en finançant lui-même *L'Empire contre-attaque* via sa compagnie Lucasfilm, conservant ainsi la maîtrise totale de sa saga (et de ses profits).

Ces exemples témoignent d'un **assouplissement du système américain** : le producteur-cinéaste n'y est plus une anomalie, pour peu qu'il rime avec succès critique ou public.

On estime ainsi qu'au tournant des années 1980, près d'un tiers des réalisateurs phares d'Hollywood (Eastwood, Lucas, Spielberg, Allen, etc.) possèdent leur société de production ou coproduisent systématiquement leurs films. Toutefois, cette autonomie reste conditionnelle : un revers commercial peut rapidement remettre le cinéaste entre les mains des studios ou des financiers.

En France, les années 1970 voient un phénomène différent : l'État renforce son soutien au cinéma d'auteur via le CNC et les chaînes de télévision (naissance d'Arte plus tard), tandis que de nouveaux producteurs indépendants émergent (Margaret Ménégoz, Marin Karmitz, Daniel Toscan du Plantier etc.) deviennent les compagnons de projets audacieux.

Néanmoins on retrouve la fougue de l'indépendance chez certaines figures incontournables. Jean-Pierre Mocky par exemple produit presque tous ses films en marge de l'industrie dès les années 70, pour conserver une liberté de ton iconoclaste. Agnès Varda, figure féminine de la Nouvelle Vague, crée en 1975 *Ciné-Tamaris* avec Jacques Demy, structure grâce à laquelle elle autoproduira ses documentaires et essais filmiques en toute autonomie.

La naissance de cette petite entreprise familiale qui a produit ses films (ainsi que restauré son catalogue) fait d'elle une des premières femmes productrices-réalisatrices de France à long terme.

Le franco-grec Costa-Gavras, dont les thrillers politiques (*Z*, *L'Aveu*, *État de siège*) ont un succès international, comprend l'importance de maîtriser la production pour traiter des sujets sensibles. En 1973, il co-fonde avec sa femme Michèle Ray-Gavras la société K.G. Productions, afin de produire ses propres films et ceux d'auteurs proches de sa sensibilité. Par ce biais, Costa-Gavras assure la pérennité d'un cinéma engagé, capable de monter des coproductions internationales (France-Italie-Israël pour *Hanna K.*, 1983 par ex.), déléguant en partie tout en gardant le contrôle créatif. De plus, KG Productions découvre et lance de nouveaux talents (Mehdi Charef, Romain Goupil...), montrant qu'un auteur-producteur peut aussi endosser le rôle de **mentor** dans l'industrie.

Autre parcours incontournable, celui de Claude Berri, figure tutélaire du cinéma français, surnommé « le dernier nabab » ou « le parrain », réalisateur de grands succès (de *Tchao Pantin* à *Jean de Florette*, *Germinal*...) et producteur de plus d'une soixantaine de films au sein de ses sociétés (Renn Productions puis Films 7, Hirsch Production, etc.).

5. Mondialisation et nouveaux défis (années 1980–1990)

Les deux dernières décennies du XX^{ème} siècle voient à la fois la consolidation de certains auteurs-producteurs de renom et l'apparition de nouvelles générations qui perpétuent cet héritage dans un contexte de mondialisation.

Aux États-Unis, les années 1980 sont paradoxales : d'un côté, l'industrie se concentre à nouveau (rachat de studios par des conglomérats, montée en puissance du marketing hollywoodien), ce qui tend à réduire l'espace des indépendants ; d'un autre côté, un **réseau de distribution alternatif** se met en place pour les films indépendants (essor des festivals comme Sundance, création de sociétés spécialisées comme Miramax en 1979). Des cinéastes issus du mouvement underground ou indépendant profitent de ces réseaux : par exemple, Spike Lee, inspiré par Cassavetes, fonde *40 Acres and a Mule Filmworks* en 1986 pour produire ses propres films à New York (*She's Gotta Have It – Nola Darling n'en fait qu'à sa tête*, 1986).

De même, des cinéastes comme Jim Jarmusch (avec *Stranger Than Paradise*, 1984) ou Wayne Wang (*Chan Is Missing*, 1982) s'illustrent par une production à l'écart des studios, auto-gérée en partie.

Le succès modeste mais réel de ces œuvres encourage les grands studios à créer des filiales *classées art et essai* (par ex. Fox Searchlight) dans les années 1990, intégrant en leur sein l'esthétique de l'indépendance. Cependant, l'esprit reste : un film comme *Clerks* de Kevin Smith (1994) est tourné de manière autonome par son réalisateur-producteur pour \$27 000 avant d'être repéré en festival et racheté par Miramax. La décennie 1990 regorge de ces success stories de micro-budget autoproduit devenu phénomène culturel (*The Blair Witch Project*, 1999, film de genre tourné caméra à l'épaule pour \$60 000 par ses auteurs-producteurs, en est un autre exemple frappant).

On estime qu'en 1995 près de 2500 films indépendants (hors studios) ont été réalisés, un chiffre en explosion par rapport aux années 1980¹⁸. Certes, tous ne trouvent pas leur public, mais une proportion significative sont des œuvres de réalisateurs qui tirent avantage de la flexibilité offerte par les nouvelles technologies (caméras 16 mm légères, puis DV à la fin des 90s).

En France, des documentaristes comme Raymond Depardon produisent leurs films au sein de petites structures (*Palmeraie et désert*, 1986, autoproduit). C'est également l'époque où des festivals spécialisés (Cinéma du Réel à Paris, 1979) et des chaînes TV comme La Sept-Arte (1986/1992) soutiennent des films éclectiques souvent initiés par leurs auteurs.

6. Une expansion internationale : diversité des modèles, constance des enjeux

À mesure que les systèmes de production cinématographique se diversifient à travers le monde, la figure du producteur-cinéaste émerge comme une réponse adaptative à des contextes où les ressources sont rares, les libertés restreintes, ou les industries encore embryonnaires. Dans ces régions, produire soi-même son film n'est pas un choix idéologique, mais une stratégie de survie artistique.

¹⁸ HURALT-PAUPE Anne et MURILLO Céline, « Et le cinéma indépendant ? / What about Independent Cinema ? » *Revue française d'études américaines*, N°136, pp.3-14.

En Iran, Abbas Kiarostami incarne cette logique. D'abord actif au sein du Kanun (Institut pour le développement intellectuel des enfants et adolescents), il endosse rapidement plusieurs rôles dans la fabrication de ses films – scénariste, réalisateur, producteur – afin de préserver une liberté esthétique dans un cadre politique très surveillé. Face à la censure, l'autoproduction partielle ou discrète devient le moyen de contourner les pressions, d'expérimenter des formes narratives nouvelles, de filmer autrement. Son travail en coproduction avec l'Europe dans les années 1990, tout en restant enraciné en Iran, reflète une autonomie cultivée à l'intersection de deux mondes.

En Asie, l'arrivée de la vidéo facilite la tâche de réalisateurs indépendants :

Wong Kar-wai, réalisateur hongkongais qui produit via Jet Tone Films, adapte sa méthode de production (tournage sans script finalisé, étalé sur des mois) à son style fragmenté et poétique : la production devient un prolongement de son art. On peut parler ici d'esthétique de la production.

Apichatpong Weerasethakul (Palme d'or 2010 pour *Oncle Boonmee*) a monté sa compagnie *Kick the Machine* (1999) en Thaïlande pour produire des films mêlant installation artistique, narration onirique et expérimentation formelle. Libéré du carcan d'un studio local (inexistant de toute façon pour ce genre de films), il crée des œuvres uniques qui naviguent entre salles de cinéma et galeries d'art.

Sur le continent africain, alors que les financements sont rares, des cinéastes comme Ousmane Sembène au Sénégal ont de longue date pris en charge la production de leurs œuvres (Sembène s'est souvent appuyé sur des coproductions franco-africaines qu'il codirigeait lui-même, tout en essayant de conserver un contrôle créatif). De même, en Algérie, Lakhdar-Hamina, Palme d'or 1976 avec « *Chroniques des années de braise* », a laissé un héritage considérable. Aujourd'hui, ces pionniers inspirent une nouvelle génération (comme le Tchadien Mahamat-Saleh Haroun ou le Mauritanien Med Hondo) à porter des récits africains en cumulant direction et production. Dans tous ces cas, le double rôle permet à ces cinéastes de surmonter le sous-financement local et de diffuser des œuvres à forte identité culturelle, au prix de défis économiques majeurs (recherche de fonds, gestion de coproduction, contraintes politiques) pour rester fidèles à leur vision artistique.

Cependant, avec l'essor de **Nollywood** (industrie nigériane du film vidéo) dans les années 1990–2000, un modèle inédit apparaît : celui de producteurs indépendants qui s'appuient désormais sur la fabrication de films à petit budgets vendus à la sauvette sur VHS à une période où la télévision nationale fait l'objet de censure de la part du régime militaire en place. Dans ce contexte très commercial, les frontières entre métiers se fluidifient non par recherche d'une vision d'auteur, mais pour **améliorer la viabilité commerciale** des films et accéder à de nouveaux marchés (telles les plateformes globales). Néanmoins, hormis le cas de l'Afrique anglophone (Nigeria, Ghana) où l'initiative privée domine, la plupart des cinéastes africains qui deviennent producteurs le font pour **faire émerger leurs projets dans un écosystème fragile**, jouant un rôle d'artisan polyvalent plus que de véritable magnat. On retrouve là l'esprit des débuts du cinéma : produire pour pouvoir créer. Cette pluri-activité reste souvent la condition de la survie du cinéma d'auteur africain, même si elle s'accompagne de lourdes responsabilités additionnelles pour les réalisateurs.

En **Amérique latine**, l'ouverture politique et la fin des dictatures (années 80) permet à une nouvelle vague d'auteurs d'émerger, souvent en produisant leurs premiers films eux-mêmes ou en collectif. L'on voit émerger des talents comme **Guillermo del Toro** autofinancer partiellement ses débuts puis alterner entre films personnels et accompagnement d'autres projets (comme *L'orphelinat* de Juan Antonio Bayona).

En somme, **l'histoire révèle des écosystèmes contrastés** pour le producteur-cinéaste. Malgré ces différences, on constate de part et d'autre une augmentation progressive, depuis un demi-siècle, de la part des films où le réalisateur est aussi crédité producteur de l'œuvre.

Cette convergence invite à interroger, au-delà des cadres nationaux, les modalités concrètes selon lesquelles cette double fonction se décline aujourd'hui. À travers l'analyse de cas emblématiques et contemporains, il s'agira de mettre en lumière la diversité des pratiques, des stratégies et des logiques qui sous-tendent cette configuration hybride (partie 2).

PARTIE 2. Formes et configurations multiples du rôle du producteur cinéaste contemporain

Dans cette deuxième partie, nous analysons les pratiques concrètes des producteurs-cinéastes. Quelles sont leurs stratégies de production, leurs modes d'organisation et les outils qu'ils utilisent pour mener à bien leurs projets ? Cette analyse sera éclairée par des témoignages et entretiens de producteurs-cinéastes en activité, permettant de comprendre de l'intérieur les avantages et limites de ce double rôle.

Pour appréhender la complexité des formes contemporaines que prend la figure du producteur-cinéaste, cette partie s'organisera autour de trois axes complémentaires.

Après avoir établi le principe de création d'entreprise (I), il conviendra d'analyser des cas de figures tutélaires et emblématiques, qui permettent de situer cette posture selon différents registres, allant du geste radicalement autonome à des démarches plus stratégiques ou collaboratives. De Pedro Costa aux Frères Dardenne, en passant par Costa-Gavras, Marin Karmitz, Claude Lelouch ou encore Jacques Audiard, ces figures incarnent diverses façons d'articuler indépendance, engagement et singularité dans la pratique (II).

Enfin, nous observons comment se pérennise ce double mouvement chez des personnalités aux trajectoires plus récentes, qui, concomitamment, avant ou après avoir occupé les marges ou les coulisses de la production, ont investi le champ de la mise en scène dans une logique complémentaire (III).

I. Monter sa structure comme prérequis : l'entreprise de soi

1. Le fondement d'une structure légale

Il convient ici de rappeler qu'en France, **l'agrément de production** à un rôle central s'agissant du financement de la production des films, en ce qu'il permet aux producteurs d'accéder au soutien automatique et est nécessaire pour prétendre aux aides sélectives du Centre National du Cinéma (CNC). Or, pour obtenir l'agrément, il faut être producteur agréé, cela impliquant un statut juridique bien défini (entre autres : une structure morale et une inscription au Registre du commerce et des sociétés conditionnées par une attestation d'auteur réalisateur producteur délivrée par le CNC).

De fait, l'autoproduction pure et simple, en dehors de tout rouage structurel peut s'avérer précaire et la première étape pour un réalisateur souhaitant produire ses films est souvent la création de sa société de production.

Juridiquement, il s'agit généralement **d'une structure de type société à responsabilité limitée (SARL) ou société par actions simplifiée (SAS)** en France, ce qui permet de limiter les risques financiers personnels. Historiquement, beaucoup de cinéastes ont donné à leur compagnie un nom symbolique (Les Films du Losange, etc.), affirmant ainsi une identité. Tel est le cas de Mk2. Marin Karmitz fonde Mk2 production en 1967 à laquelle il adjoint sa structure de distribution en 1974 après avoir réalisé quelques films. Il structure ainsi une entreprise qui va produire ses propres réalisations au départ, puis se diversifier (distribution, exploitation) et accompagner de nombreux auteurs. Mk2 est devenue au fil des décennies une société florissante (100 M€ de chiffre d'affaires en 2023) tout en restant fidèle à une ligne éditoriale de cinéma d'auteur exigeant¹⁹.

Karmitz, en tant que président de Mk2, a pu imposer des méthodes industrielles au service d'une vision d'auteur : il explique par exemple comment il fixait un budget strict sur les films de Claude Chabrol qu'il produisait, en payant réalisateurs, vedettes et producteurs au même tarif pour **maintenir l'équilibre financier et gagner en liberté créative** – « *Avec ce système, nous avons gagné en liberté. Quand on est producteur, il faut savoir dire non* » confie-t-il²⁰.

Au-delà de l'exemple de Mk2, on constate que bon nombre de sociétés fondées par des cinéastes restent de petite taille et dédiées principalement à leurs films. Ce fut le cas de Les Films 13, la société de Claude Lelouch, créée pour produire presque exclusivement ses propres œuvres en tant que producteur délégué, assumant le risque financier et la logistique, cela lui donnant de la liberté mais l'exposant aussi à des revers (il a connu plusieurs banqueroutes suivies de rebonds). Autre exemple notable : Jacques Perrin, acteur-réalisateur-producteur a monté Reggane Films pour coproduire les films des autres et les siens.

¹⁹ RAYA Aurélie, « Comment les Karmitz ont réinventé Mk2 », *Le Point*, n°78, 2024.

²⁰ RENAULT Enguérand, « Marin Karmitz : « j'arrête de produire car je ne me reconnais plus dans le cinéma », *Le Figaro*, 2014.

2. L'enjeu de durabilité et la gestion du risque personnel

En Suisse, **Lionel Baier** raconte que la coopérative de production qu'il a co-fondée à ses débuts (Association *Films du littoral*) lui a offert un cadre pour autoproduire ses premiers films à très faible budget, souvent en autoparticipation des techniciens. Mais dès que les projets gagnent en ampleur (budgets de plusieurs millions, multipartenaires), cela devient « *compliqué de tout porter seul* ». De fait, aucun réalisateur-producteur n'agit vraiment en solitaire sur un long-métrage : s'il garde le contrôle via sa société, il s'adjoit souvent un producteur exécutif et/ou un producteur associé qui prendra en charge une partie des tâches quotidiennes.

Beaucoup de producteurs-cinéastes optent ainsi pour des **coproductions intelligemment négociées** afin de rendre possible des films ambitieux tout en gardant un droit de regard et une part de propriété sur l'œuvre. Cette solution hybride conjugue les avantages des deux mondes : un producteur gère le financement complexe, tandis que le réalisateur coproducteur conserve une implication stratégique et une part de liberté artistique.

Une autre modalité de gestion sereine est **la forme collective**. Certaines sociétés ont été fondées par plusieurs cinéastes conjointement, mutualisant ainsi leurs forces. C'est le cas de Agat Films & Cie / Ex Nihilo, créée en 1984 par une collectivité de réalisateurs et producteurs partageant les mêmes valeurs d'indépendance. Chaque membre y produit tantôt ses propres films, tantôt ceux des autres, dans un esprit de *collégialité*. Ce modèle original a permis de donner naissance à de nombreux films d'auteur tout en offrant aux cinéastes-actionnaires une infrastructure professionnelle stable. On voit là une stratégie intéressante : plutôt que chaque réalisateur fonde sa petite structure isolée, certains se regroupent pour créer un **foyer de production** où l'on partage les risques et les ressources.

Cette approche mise sur une **structure d'accompagnement élargie**, combinant production personnelle et soutien à des œuvres extérieures. En Belgique, les frères Dardenne incarnent cette dynamique avec leur société **Les Films du Fleuve**. Si elle est née pour porter leurs propres films, la structure s'est rapidement ouverte à la coproduction de projets portés par des auteurs belges émergents.

Cette démarche répond à une double ambition : **soutenir la relève du cinéma d'auteur** tout en **rentabilisant l'outil de production** à travers des films qu'ils ne réalisent pas eux-mêmes. Cette stratégie construit un écosystème pérenne, mêlant transmission, responsabilité culturelle et équilibre économique.

C'est aussi ce qui fait de **la détention d'un catalogue un levier stratégique central** dans une **logique d'indépendance et de durabilité**. Elle permet de sécuriser des revenus récurrents à long terme, d'asseoir la propriété intellectuelle des œuvres produites, et d'assumer, en parallèle, des choix de production plus risqués. Marin Karmitz explique ainsi qu'une part essentielle des revenus de Mk2 provient de l'exploitation de son catalogue (ventes internationales, diffusions, éditions). Cette logique patrimoniale, qui inscrit les œuvres dans la durée, a profondément orienté ses choix : Mk2 a produit des jeunes auteurs, non seulement par conviction artistique, mais aussi pour renouveler son line-up et « rester jeune », tout en capitalisant à long terme sur les droits. Le catalogue devient ainsi à la fois **mémoire, capital symbolique et ressource active**, au service d'un cinéma exigeant, mais économiquement durable.

Ainsi, la mise en place d'une entité de production est une *condition sine qua non* pour pérenniser son activité. Qu'elle soit individuelle ou collective, modeste ou développée, elle matérialise l'inscription de l'auteur dans l'économie du cinéma.

Néanmoins, créer la structure ne suffit pas : il faut encore la faire vivre, en trouvant les moyens financiers de produire les films. On touche ici à l'un des défis majeurs de la double casquette : marier la passion du cinéma avec l'arithmétique budgétaire.

En France et en Europe, les sources de financement d'un film d'auteur typique combinent généralement : aides publiques (CNC, fonds régionaux), investissements de chaînes de télévision préachats, coproductions internationales, sans oublier la part de risque du producteur et éventuellement des contributions en industrie (techniciens ou studios sous-payés). Pour un producteur-cinéaste, parvenir à orchestrer ces contributions peut relever du casse-tête, surtout s'il n'a pas le réseau qu'un producteur de métier a développé.

Beaucoup de cinéastes-producteurs ont connu des périodes de précarité ou d'endettement lorsque leurs films ne rencontraient pas le succès escompté. Le cas extrême est celui de Jacques Tati : après avoir tout misé de sa poche dans *Playtime* (1967) via sa société Specta-Films, il subit un échec commercial retentissant qui mène sa société à la faillite.

Aujourd'hui, les dispositifs d'assurance, de soutien du CNC ou de limitation de responsabilité des SARL protègent en partie les producteurs-cinéastes, mais le risque de *banqueroute artistique* existe toujours. C'est pourquoi nombre d'entre eux adoptent une philosophie de prudence : budgets serrés, économies sur leurs propres cachets, etc. Comme le formule Marin Karmitz : « *Je n'ai jamais dépendu des financements publics. Si je n'avais pas de télévision, j'imposais de réduire la durée ou les jours de tournage pour respecter un budget serré* ». Cette discipline auto-imposée est souvent le prix de la survie dans l'indépendance.

En somme, sur le plan du financement, le producteur-cinéaste se doit de déployer une ingéniosité constante pour concilier l'argent et l'art. Certains privilégient la frugalité et la souplesse (quitte à renoncer à des financements additionnels jugés trop contraignants), d'autres cherchent des alliances et montages sophistiqués en veillant à conserver les rênes du processus. Tous doivent néanmoins acquérir des compétences techniques (lire un devis, un plan de financement, négocier un contrat) – ce à quoi nombre d'entre eux se forment sur le tas ou par des études initiales en production. D'ailleurs, Lionel Baier souligne « *qu'il est indispensable d'avoir des rudiments de production quand on réalise* », y voyant une force pour un cinéaste de comprendre l'économie de ses films. Le savoir-faire financier est aujourd'hui une composante essentielle du bagage du producteur-cinéaste contemporain. Ce savoir-faire se manifeste à travers une diversité croissante de configurations : coproductions internationales, préachats multi-supports, montage de financements hybrides, développement de propriétés intellectuelles (IP), ou encore valorisation des droits secondaires. Dans ce contexte, la frontière entre création et production s'estompe au profit d'une approche intégrée, où l'artiste devient stratège, et où la soutenabilité économique fait pleinement partie de l'acte de création.

Le producteur-cinéaste contemporain articule ainsi des compétences artistiques, entrepreneuriales et relationnelles, se déployant dans sa pratique à travers une pluralité de formes — du court autoproduit au long d'envergure, de la série au documentaire, du projet personnel à l'accompagnement d'autrui. Cette plasticité des postures donne naissance à des parcours singuliers, souvent hybrides, qui trouvent un écho dans une certaine *esthétique* de production (II).

II. Du geste radical autonome à un principe stratégique et collaboratif : Enquête de terrain auprès de représentants symboliques

On a vu que le producteur-cinéaste ne constitue pas une identité homogène ou figée. Son profil se décline aujourd'hui selon des modalités variées, en fonction des contextes économiques, des trajectoires individuelles et des stratégies de création. Trois archétypes émergent de manière récurrente : le réalisateur-producteur, le producteur-réalisateur et le coproducteur stratégique. Chacun d'eux incarne une manière singulière d'habiter la production comme prolongement du geste artistique.

1. Une figure radicale : Pedro Costa

Le parcours de Pedro Costa, cinéaste portugais né en 1959, illustre avec une rare cohérence la manière dont la production peut devenir le lieu central d'une pensée cinématographique. Après avoir réalisé deux premiers longs-métrages dans un cadre de production traditionnel, Costa opère, à la fin des années 1990, un tournant radical.

Éprouvé par l'expérience de *Casa de Lava* (1994), dont le tournage au Cap-Vert l'a confronté à une logistique lourde et contraignante, il décide de repenser intégralement ses conditions de travail. À partir de *Dans la chambre de Vanda* (2000), il adopte un dispositif minimaliste : caméra DV, équipe réduite à l'essentiel, tournage étalé sur plusieurs mois, absence de calendrier industriel. Ce changement marque le début d'une méthode à part entière. « *Il n'y a pas de différence entre les repérages et le tournage, je suis là tout le temps, c'est comme si je filmais chez moi, dans mon quartier. Le film commence donc par du doute, de l'approche, du brouillon, des essais.* »²¹. Pedro Costa ne revendique pas une posture anti-industrielle par principe, mais il choisit une autre voie : celle de l'immersion lente, de la patience, de l'écoute. « *Les gens « normaux », ils travaillent tous les jours, ils vont au bureau, ils vont à l'usine tous les jours. Or je ne voyais pas pourquoi un film devrait se faire sur une petite période, après quoi tout s'arrête... C'est-à-dire que c'est un travail qui a à voir avec le quotidien : le cinéma est dans le quotidien, pas extérieur à ça, ce n'est pas un truc de science-fiction qui vient d'ailleurs et qui se met à tourner pendant quatre semaines.* »²²

²¹ Propos de Pedro Costa recueillis par Jean-Philippe Tessé en novembre 2006.

²² Entretien avec Pedro Costa réalisé à Paris le 16 janvier 2008 par Raphaël Lefèvre, *Critikat*.

Pour ce faire, Pedro Costa s'installe dans le quartier de Fontainhas, zone marginalisée de Lisbonne, et y tisse des liens avec ses habitants, devenus les protagonistes de ses films. La production est ici inséparable du territoire, du temps long, de la relation humaine. Elle est aussi pour lui une manière de s'extraire des logiques d'urgence, de rentabilité et d'efficacité. Le cinéaste évoque lui-même la dimension artisanale de cette approche :

« *C'était un film fait quasiment par moi tout seul, avec un copain au son, et avec la liberté totale d'un type qui n'a pas d'argent mais pas de problème pour survivre et tourner en même temps, quand il veut et autant qu'il peut* »²³.

Ce choix de frugalité a des conséquences directes sur la forme de ses films : plans fixes, lumière naturelle, dialogues issus de la vie réelle, temporalité étirée. Les images naissent dans la continuité des situations vécues, sans script préétabli, sans décor artificiel, sans hiérarchie entre techniciens et sujets. Le film est le fruit d'une co-présence, d'un travail commun entre le cinéaste et ceux qu'il filme. Dans *En avant, jeunesse !* (2006), Pedro Costa explique avoir véritablement partagé l'écriture du film avec ses acteurs non professionnels, les dialogues étant issus de leurs récits de vie.

Politiquement, le geste de Pedro Costa se situe à distance de tout didactisme. Il refuse les codes du « film social » ou du documentaire militant, préférant laisser les images parler par leur opacité, leur durée, leur silence. Le critique Thomas Voltzenlogel parle d'un cinéma qui, sans misérabilisme, « *témoigne de l'éclat des vies mutilées* », en révélant la force des présences filmées et en instaurant une solidarité silencieuse entre filmeur et filmé. Le réel n'est pas dénoncé, il est habité. Au plan de la diffusion, Pedro Costa assume le caractère confidentiel de ses films comme le prolongement logique de leur processus de fabrication. Produire peu, produire lentement, produire à hauteur d'homme : telle est sa manière de faire œuvre. Chez lui, production et création ne sont pas séparées : elles procèdent d'un même geste, d'une même éthique du regard, d'une même fidélité aux êtres et aux lieux.

²³ Autour du cinéma de Pedro COSTA, Entretien, *Dérives.tv*, <https://derives.tv/autour-du-cinema-de-pedro-costa/> consulté le 10 mai 2025.

2. Une figure stratégique : Costa-Gavras

« Moi, j'ai choisi de dessiner les productions sans vraiment faire la production. »

Costa-Gavras représente une autre modalité du producteur-cinéaste : non pas la marginalité ou l'ascèse, mais une forme d'équilibre stratégique entre indépendance et inscription dans les réseaux institutionnels. Il incarne ainsi une figure paradoxale : il produit pour ne pas être produit, structure pour se libérer de la structure, délègue pour mieux contrôler. Cette ambivalence en fait un cas emblématique d'une génération qui a dû, pour assumer des films politiquement audacieux, inventer une manière de fabriquer hors des clous, mais dans les règles. En véritable auteur-gestionnaire, il exigeait déjà ses propres conditions de fabrication pour préserver un contrôle créatif sur ses tournages américains. *« J'avais exigé aussi – et ils l'ont toujours accepté – d'avoir le dernier mot sur le casting, le montage et de faire la post-production à Paris. »*

En fondant en 1973 avec Michèle Ray la société KG Productions, Costa-Gavras a fait de la production non un projet initial, mais une réponse tactique aux limites du système cinématographique français.

« Monter une société, c'est un signe de pauvreté aussi. Parce qu'on fait un film, on n'a pas d'argent, donc on est en participation », dit-il avec lucidité. C'est avec *Z* (1969), coproduit dans des conditions précaires, grâce au soutien de Jacques Perrin, que ce positionnement commence à émerger : une forme de coproduction sans le pouvoir réel, mais avec l'impératif de maintenir une autonomie politique et artistique²⁴. Le scénario est achevé après des mois de travail financés grâce au soutien de United Artists. Face aux financiers, *Z* essuie des refus : jugé trop verbeux, sans protagoniste central ni romance, le projet dérange. Seul appui décisif : l'avance sur recettes du CNC, validée par la commission d'Edgar Morin. C'est finalement Jacques Perrin qui débloque la situation, en s'investissant avec conviction comme producteur, apportant notamment l'idée d'un tournage en Algérie, où il vient de produire un documentaire. *« Pour moi, il y avait l'architecture, les rues, le port, la mer, tout ce que je cherchais. Comme à Salonique, où se passait l'action du film »,* conclut Costa-Gavras²⁵.

²⁴ COSTA-GAVRAS, *Vers là où il est impossible d'aller*, Mémoire, Seuil, Paris, 2018.

²⁵ CNC, Comment Costa-Gavras a réussi à faire son film phare « Z », 2019, Site du CNC, Rubrique cinéma <https://www.cnc.fr/cinema> consulté le 3 mai 2025.

Contrairement à d'autres figures du producteur-auteur, Costa-Gavras ne cherche pas à fusionner les rôles dans sa pratique responsable.

« *Moi, comme producteur, j'étais plutôt passif* », dit-il.

Dans son témoignage, Costa-Gavras revient sur sa rencontre avec Mehdi Charef, qu'il décide de soutenir en tant que mentor : « *Je vais être votre conseiller technique, si vous voulez.* » Cependant, il se rend vite compte que son aide est superflue : « *Je voyais très, très vite que j'étais complètement inutile, il savait ce qu'il voulait faire, complètement. Avec précision, des acteurs, des lieux, etc.* ». Ce recul volontaire témoigne de l'humilité de Costa-Gavras et de son respect pour l'autonomie des jeunes cinéastes. Il défend par ailleurs une éthique de collaboration fondée sur la confiance, critiquant les dérives de certains producteurs trop absents ou trop intrusifs : « *Il y a des producteurs qui ne s'intéressent pas du tout et il y a des producteurs qui interviennent beaucoup trop. Donc l'enjeu, c'est de trouver une relation amicale qui est équilibrée, qui vous laisse faire.* »

Costa-Gavras évoque à ce sujet Claude Berri comme un homme puissant du cinéma français, cumulant les rôles de producteur, distributeur et metteur en scène, avec un style très directif : « *Il disait : 'Faites ceci, faites cela'. Et puis c'est un excellent homme d'affaires, tout en étant un bon producteur et metteur en scène.* » S'il reconnaît les compétences et la réussite de Berri, Costa-Gavras marque clairement une différence dans sa propre manière de travailler, refusant cette approche de contrôle total : « *Non, non, moi, je ne saurais pas le faire, non.* »

Dans le cadre de leur société, c'est sa compagne Michèle Ray qui assure la gestion quotidienne, le montage financier, les négociations avec les chaînes, les institutions, les distributeurs. Une répartition stricte mais égalitaire. Cette organisation domestico-professionnelle permet un partage des responsabilités : « *Elle ne m'informe jamais sur ses problématiques. [...] Quant à moi, j'écris et je tourne. [...] Elle me laisse libre, et je la rassure vis-à-vis des interlocuteurs.* »

Costa-Gavras propose un schéma très personnel : refuser la logique *purement* industrielle, tout en maîtrisant suffisamment la structure pour que les films existent. Cette tension structure son rapport à la production : « *Produire, c'est surtout une manière d'oublier les coûts au moment de créer. Sinon, on gâche les projets. Pour développer les projets, pour organiser un univers qui n'existe pas, il faut oublier les coûts. Il faut tout oublier.* »

En ce sens, Costa-Gavras incarne une figure complémentaire à celle de Pedro Costa, ne se situant pas dans le retrait dans l'intelligence stratégique, par la création d'un espace propre au sein de l'écosystème dominant dans lequel « *le maître d'œuvre, c'est bien le metteur à scène* ». Sa double casquette s'affirme ainsi comme le lieu d'une résistance raisonnée, où la maîtrise de la production garantit la pérennité d'un cinéma politique, populaire et lucide (sur l'éducation à la production, voir partie 3 – grand III).

3. Une fabrique autonome : Claude Lelouch

En 1960, Claude Lelouch fonde Les Films 13, sa propre société de production, dans un contexte où il peine à faire financer ses premiers projets. Ce geste entrepreneurial précoce est révélateur de son rapport organique entre production et création : « *Je n'ai jamais voulu dépendre de personnes qui n'auraient pas compris mes idées. Produire mes films, c'était ma seule manière de continuer à en faire.* ». Cette indépendance, parfois jugée égocentrée, lui permet néanmoins de créer une œuvre cohérente et immédiatement identifiable, où l'affect, la technique et l'instinct se confondent. Les Films 13 devient ainsi l'incarnation d'une vision du cinéma comme **acte total**, au sein duquel la figure du producteur disparaît derrière celle de l'auteur-roi. Si ce modèle reste atypique et difficilement transposable, il témoigne d'une possibilité radicale : faire de la production un prolongement naturel du geste artistique, dans une logique de pleine souveraineté.

4. Un don de soi : Marin Karmitz

La trajectoire de Marin Karmitz, fondateur de Mk2, constitue à bien des égards un **cas paradigmatique**, mais inversé, de cette figure du producteur-cinéaste comme artisan total, à la fois artiste, entrepreneur et militant.

« Ce que j'ai été est très difficile à imaginer maintenant. »

Marin Karmitz commence son parcours cinématographique à l'IDHEC (aujourd'hui La Fémis), où il se forme comme opérateur.

« Mon souhait, c'était la mise en scène. Pour faire de la mise en scène, j'ai monté une maison de production et accompagné les films de mes copains car je n'avais pas les moyens de me financer moi-même. »

En effet, dans les années 1960, l'obtention d'une carte professionnelle constitue un préalable incontournable pour pouvoir réaliser un long-métrage, rendant l'accès à la mise en scène particulièrement verrouillé. Ce système corporatiste, hérité de la logique des métiers du cinéma d'après-guerre, maintenait une stricte hiérarchie des rôles et freinait l'émergence de nouveaux auteurs. « *Un système extrêmement archaïque qui saute ensuite avec la Nouvelle Vague* » qui vient briser les barrières entre pratique amateur et légitimité professionnelle, et ouvre la voie à une nouvelle génération d'auteurs indépendants.

Faisant ses premières armes comme assistant auprès de Jean-Luc Godard, Marin Karmitz se confie : « *Auprès de lui, j'ai désappris tout ce que j'avais appris à l'école.* »

Karmitz tourne par la suite trois longs-métrages comme réalisateur dans les années 60-70 (*Camarades, Comédie, Coup pour coup*), tous porteurs d'un engagement politique radical, car pour lui, un film se doit toujours de porter une parole politique, une vision.

« *C'était ça le cinéma, c'était donner la parole.* »

Ce qui impliquait dès le début une réflexion sur la fabrication même d'un film et donc d'interroger le plateau de tournage même comme espace structuré par des rapports de pouvoir. Qui décide ? Qui parle ? Qui est vu ? Qui est payé ? Quels rythmes impose-t-on au corps de l'équipe ? Quel type de travail valorise-t-on ? Marin Karmitz se trouve pionnier dans la conscientisation de ce rôle éminemment politique, en ce qu'il engage des valeurs, des choix de société, des manières d'habiter la création.

« *Nous intellectuels, nous artistes, détenons un pouvoir. Alors qu'est-ce qu'on fait de ce pouvoir ? À quel point est-il utilisé, à quoi sert ce pouvoir ?* »

Toute cette réflexion autour de la parole est partagée avec les voix du nouveau roman, celles de Beckett ou de Duras notamment, premiers collaborateurs filmiques de Marin Karmitz.

« *Il fallait la transformer pour la rendre accessible. Que ceux qui n'avaient pas la parole puissent enfin l'avoir. Nous considérons le cinéma comme une formidable plateforme de décroisement.* »

Marin Karmitz nourrit son ambition artistique dans cet objectif et continue par la suite de la faire évoluer au service des autres : « *J'ai toujours tenté d'aller dans ce sens-là avec des gens qui participaient de cette pensée, naturellement Chabrol ; Godard ; auprès de qui j'ai appris puis Kieslowski, Gus Van Sant et tous les autres...* » se confie-t-il.

C'est dans ce contexte nourri de convictions que Marin Karmitz tourne son film *Coup pour coup*, s'intéressant à la grève d'une usine textile quelque part dans la France industrielle de 1968. Ni tout à fait une fiction ni tout à fait un documentaire, le film est travaillé, discuté, ciselé avec la centaine d'ouvrières de l'usine de maroquinerie qu'il porte à l'écran. Marin Karmitz témoigne là de conditions de fabrication passionnantes.

La conception même du film, au regard de ses enjeux de fabrication et de son sujet, induit de produire autrement. Tous payés à égalité, tous les membres de l'équipe de tournage sont logés sous des tentes pendant une vingtaine de jours, cela permettant de faire le film et d'aller jusqu'au bout du geste dans des circonstances de réflexion permanente, de débats militants, de questionnements sur les choix de cadrage pour être à niveau des ouvrières jouant leurs propres rôles.

À sa sortie, le film est refusé par la plupart des salles, déclenchant de façon inouïe des manifestations à Paris. Marin Karmitz décide alors de le projeter par ses propres moyens, avec un drap, dans une ferme, une usine, peu importe. Convaincu de la nécessité de montrer partout des films révolutionnaires, Marin Karmitz crée aussi en protestation sa première salle dans laquelle se mélangent littérature, musique, cinéma autour des luttes mondiales de l'époque (le Chili, l'Algérie, etc.).

Après Mai 68, Marin Karmitz s'interroge néanmoins : le cinéma militant qu'il pratique est difficilement finançable, peu distribué, et ne rencontre pas son public malgré le succès critique qu'il obtient à la sortie de son film. C'est dans cette brèche qu'il fonde Mk2 en 1974, une société de production, mais aussi de distribution et d'exploitation, pour assurer la liberté d'expression des cinéastes qu'il admire : « *Pour amener des films avec la ferveur de vouloir les défendre, de les faire exister, on devenait producteur par évidence.* »

Mk2 se transforme ainsi en un outil de combat. Il ne s'agit pas seulement de produire, mais de rendre visible un autre cinéma. Marin Karmitz fonde un réseau de salles d'art et essai, programme des rétrospectives, défend la transmission du patrimoine et propose une expérience cinématographique globale. Cette structure devient aussi l'un des rares outils industriels du cinéma d'auteur français, tout en garantissant une liberté artistique totale aux auteurs qu'il accompagne. S'inscrivant dans un schéma collaboratif et solidaire, il s'inspire du modèle américain des studios et propose à Chabrol, pour pallier ses échecs critiques, un système de salariat par le biais de Mk2, cela lui permettant de continuer de travailler.

En résumé, dans son parcours, la production n'est jamais un retrait, mais une extension de la mise en scène, un lieu d'expérimentation et de lutte politique.

« À l'époque, **la seule chose qui comptait c'était de faire les films**. Les productions se faisaient de manière artisanale. Il fallait rentrer dans une équation financière. Donc on se déplaçait beaucoup sur les postes » explique Marin Karmitz, s'étonnant que les choses ne soient plus si évidentes aujourd'hui. « [...] Tous les grands metteurs en scène que j'ai connus étaient eux-mêmes producteurs, soit avec leur maison de production soit en témoignant d'une immense connaissance et sensibilité à la production ».

Auprès de Abbas Kiarostami, lui-même producteur, ce sont de longues discussions sur le contenu qui les mènent à collaborer ensemble : « Il me racontait des histoires sans jamais vouloir être produit jusqu'à ce qu'il se décide à l'être. Abbas était tout à fait producteur : nous avons un rapport de copropriété sur ses films, l'enjeu était de faire tout pour que le film existe. La production était un moyen à condition de comprendre que faire des films librement demandait de la contrainte : ce qui est aujourd'hui très mal accepté. »

Ainsi dénonce-t-il une perte de radicalité et un formatage des récits dans une industrie dans laquelle on peine à retrouver le jaillissement d'une nouvelle écriture, d'une nouvelle réflexion. « Nous sommes dans un monde extrêmement difficile à mettre en scène. On ne veut plus s'engager sur des films qui proposent autre chose. On ne prend pas de risques. » ajoutant que les récits d'aujourd'hui relèvent la plupart du temps de l'anecdotique et que « l'anecdote tue le cinéma ».

Selon Marin Karmitz « La production est un moyen au service de la mise en scène [...] avec les contraintes que ça implique. La contrainte, c'est la contrainte. Ce qui est très peu accepté, à mon avis, actuellement, c'est l'idée de la contrainte. »

Cette définition de la production comme discipline exigeante et humaniste suppose d'avoir traversé intimement l'expérience du cinéma : « On ne s'invente pas producteur », affirme-t-il encore, insistant sur la nécessité d'avoir été, un jour, au plus près du plateau, du montage, de la mise en jeu, du réel. Marin Karmitz ne conçoit pas la production comme une délégation, mais comme un **compagnonnage artistique** radical, qui suppose d'accompagner un auteur « jusqu'au bout ». Cette conception exigeante du rôle l'a conduit à un renversement personnel : renonçant à sa propre carrière de cinéaste, il se consacre entièrement à celle des autres. Il décrit ce basculement non sans mélancolie, comme « le fruit d'un échec et d'un renoncement ».

Cette lucidité souligne la tension constante entre création personnelle et engagement dans celle des autres — une dialectique au cœur du geste du producteur-auteur tel que Karmitz l'a incarné. Souriant, il conclut en confiant : « *On a retrouvé des dizaines de scénarios que j'avais commencés, qui n'ont pas été faits* », comme un aveu à demi-mot de tout ce qui, derrière l'œuvre accomplie, reste en suspens. Ce moment d'intimité résonne avec le regard porté par Antoine de Baecque dans *Marin Karmitz, une autre histoire du cinéma*²⁶ — celui d'un homme pour qui **produire, c'est aussi rêver ce qui ne verra jamais le jour.**

Ce parcours hybride — à la fois réalisateur, producteur, distributeur et exploitant — fait de lui une exception dans le paysage français, à la croisée de l'art et de l'engagement politique, mais incarne aussi une voie possible, et sans doute inspirante, pour une nouvelle génération de producteurs et cinéastes désireux d'inventer leurs propres conditions d'existence artistique.

5. Par nécessité éthique : Rachid Bouchareb

*« Après mon premier film, j'ai vite compris qu'il serait difficile de faire avancer mes projets par les voies classiques. Et qu'il était aussi peu probable qu'un jeune Franco-Algérien comme moi soit embauché comme réalisateur dans une chaîne française. Il m'a semblé que le plus logique était de passer par la production. C'était presque une obligation. »*²⁷

En cofondant la société **3B Productions** avec Jean Bréhat et Muriel Merlin, Bouchareb choisit la voie de l'autonomie : non pas comme un luxe, mais comme une condition de possibilité. Cette structure indépendante devient rapidement un acteur essentiel dans la production d'un cinéma politique et engagé, tant pour ses propres films que pour ceux d'autres réalisateurs portés par des préoccupations sociales, identitaires ou postcoloniales. 3B Productions incarne ainsi un **outil d'émancipation** mais aussi un **instrument de diffusion de voix marginalisées**, permettant à des récits trop peu présents dans les circuits dominants d'exister, d'être produits, et de circuler à l'international.

²⁶ DE BAEQUE Antoine, *Marin Karmitz, une autre histoire du cinéma*, Editions Flammarion, Paris, 2024.

²⁷ GOODFELLOW Melanie, « Bouchareb receives ADFP Honour, talks career », *Screen Daily*, <https://www.screendaily.com/>, 2014, consulté le 10 mai 2025.

Ce geste n'est donc pas seulement entrepreneurial, il est **structurellement politique**. Produire, pour Bouchareb, c'est répondre à un double déficit : celui de la représentation à l'écran et celui de l'accès au pouvoir de fabriquer les images. La production devient alors un levier de contre-pouvoir, un espace de réparation symbolique et de reconquête narrative.

6. Pedro Almodovar et Nanni Moretti : entre contrôle et résistance

Pedro Almodovar, réalisateur espagnol, tend de la même manière à s'assurer une indépendance structurelle grâce à sa propre compagnie de production El Deseo, créée avec son frère Agustín. Cette structure lui permet de piloter ses projets, même les plus ambitieux, en conservant la maîtrise artistique, notamment sur des sujets intimes ou tabous. Grâce à cette double casquette réalisateur-producteur, il affirme : « *Je suis maître de mes histoires [...] et dans mon univers il y a deux messieurs âgés qui s'embrassent avec passion...* ».

Nanni Moretti avec Sacher Film a produit non seulement ses œuvres (souvent en autoportrait satirique de la société italienne), mais aussi quelques films d'autres auteurs (notamment à la fin des années 80). Il organise le Sacher Festival, destiné aux courts-métrages, tient un cinéma programmant des films d'auteur du monde entier... Moretti montre qu'un réalisateur-producteur peut devenir un acteur central de tout un écosystème cinématographique national, en l'occurrence le cinéma d'art et essai italien, qui lui doit, on l'a vu, beaucoup dans les années Berlusconi (où il faisait figure de résistant culturel). Son cinéma, mêlant autofiction et commentaire social (ex : *Journal intime*, 1994, qu'il produit et réalise en liberté totale, mélange journal filmé et critique sociale), n'aurait sans doute pas la même acuité s'il n'avait cette indépendance structurelle.

7. Un modèle collaboratif : les Frères Dardenne

Les frères Dardenne avec leur société, Les Films du Fleuve, offrent une voie unique. Ils produisent leurs propres films (*Rosetta*, *Le Fils*, *Deux jours, une nuit*), mais aussi ceux d'autres cinéastes (notamment Laura Wandel, Joachim Lafosse), incarnant ainsi un modèle collaboratif et coopératif. Chez eux, la production est un outil de cohérence esthétique et éthique.

Contrairement à Costa-Gavras, ils ne délèguent pas la production ; contrairement à Cassavetes ou Pedro Costa, ils ne s'isolent pas. Ils créent un écosystème de travail partagé. Ce modèle repose sur une idée simple mais puissante : produire, c'est aussi former un cadre de pensée. C'est participer à une vision du monde, pas seulement à une économie. Leur production est ainsi engagée et fidèle à celle-ci. Ils sont **cinéastes et producteurs dans une même respiration.**

À ce sujet, le binôme de cinéastes Straub et Huillet rappelle que travailler « *dans une économie modeste pour affirmer [des] positions politiques* » est une manière de lier l'éthique de production (comment on fait le film, avec quels moyens, quelles personnes) à l'éthique du film lui-même (ce qu'il dit, comment il le dit). En ce sens, les frères Dardenne incarnent un autre versant profondément positif de la figure du producteur-cinéaste : celui qui organise l'indépendance, qui protège la continuité, qui construit pour durer.

8. Entre autonomie et compagnonnage : Jacques Audiard

Jacques Audiard décrit le passage à la production comme un processus long, motivé avant tout par le besoin de maîtriser le temps du développement.

« C'est une logique fondée sur le respect du temps, celui de développer une histoire... un temps maîtrisé par vous-même, pas soumis aux injonctions de l'industrie. »

Devenir producteur n'a pas été pour Jacques Audiard une ambition entrepreneuriale classique, mais un moyen pragmatique de défendre une exigence narrative.

Il ne se positionne donc pas comme un producteur au sens classique du terme, mais comme un cinéaste qui utilise l'outil de production pour préserver un espace de liberté, notamment par le biais des mécanismes de fonds de soutien.

Sa trajectoire témoigne d'un engagement dans la production comme prolongement naturel de la réalisation, pour mieux défendre un cinéma d'auteur exigeant, développer à son rythme, et préserver une indépendance dans les choix artistiques.

Jacques Audiard assume ici une forme **d'égoïsme fonctionnel**, qui n'exclut pas une forme de solidarité ponctuelle pour des auteurs qu'il admire tel Robin Campillo. Il distingue néanmoins son approche de celle des Dardenne, plus investis structurellement dans la coproduction.

Il évoque la possibilité d'accompagner de jeunes réalisateurs « *s'il reste un peu de sous dans la caisse* », mais toujours dans une logique de transmission artisanale.

La fabrication du film *Les Olympiades* constitue ainsi une exception. Si Jacques Audiard a choisi de produire le film seul via sa propre société, Page 114, se passant ainsi de ses partenaires habituels (Why not production, UGC), ce geste d'indépendance s'explique par un **simple gage d'adapter le financement à l'ambition modeste du film.**

Pour Jacques Audiard, le rapport entre création et économie ne relève pas d'une opposition, mais d'un terrain de tension féconde : « *Il y a quelque chose de passionnant dans le rapport entre l'argent et l'art* », affirme-t-il, soulignant que cette relation complexe ne doit pas être évitée mais pensée comme partie intégrante du geste artistique.

Il insiste par ailleurs sur la **spécificité du système français**, qu'il qualifie d'exceptionnelle : « *Le système français est si particulier* », dit-il, en référence aux mécanismes de financement public, aux avances sur recettes, à la chronologie des médias — autant d'outils qui, selon lui, protègent la création tout en en rendant possible l'indépendance. Par contraste, Audiard évoque le système hollywoodien comme un modèle radicalement différent, où l'art est subordonné aux logiques de marché. La singularité française réside alors, selon lui, dans cette capacité à maintenir un **espace de négociation entre les impératifs économiques et les exigences artistiques**, dans un équilibre toujours instable mais structurant. Ainsi défend-il une certaine idée de l'auteur-producteur français comme gardien d'un équilibre fragile entre expression personnelle et cadre institutionnel. À ce titre, il revient sur la nécessité de ne pas tomber dans l'autosuffisance : « *Sinon, on reste prisonnier... pris en otage d'une forme de complaisance.* »

II. Parcours à double entrée chez les jeunes entrants : enquête de terrain auprès des nouvelles figures de producteurs-cinéastes

À rebours ou suivant le modèle des trajectoires précédemment évoquées, certains producteurs s'inscrivent dans ce geste à double sens et s'orientent vers la réalisation sans pour autant renoncer à accompagner les projets d'autres cinéastes, mus avant tout par un désir personnel. D'autres affinent leur posture de réalisateurs en s'investissant à géométrie variable dans la production.

Pour eux, produire et réaliser relèvent d'un même élan, nourri par l'expérience et par une curiosité naturelle pour les multiples dimensions de la création cinématographique. Cette dynamique de "glissement" entre les rôles s'opère dans les deux sens et répond à des besoins variés : celui d'exprimer une vision personnelle après avoir longtemps soutenu celles des autres, celui d'assumer davantage de responsabilités à un moment-clé de son parcours, ou encore celui de déplacer son propre centre de gravité en s'engageant dans l'accompagnement d'autrui, afin de faire vivre une structure collective et de ne pas se replier sur une trajectoire strictement individuelle et figée sur soi-même. Le passage du producteur à l'auteur donne par ailleurs naissance à une forme de cinéma ancrée dans une connaissance intime des contraintes du système. Ces auteurs sont souvent stratèges : ils savent mobiliser les ressources disponibles, anticiper les blocages, et inscrire leur projet dans un écosystème de partenaires. Contrairement à l'image d'Épinal du *cinéaste auto-produit isolé contre tous*, ces personnalités s'inscrivent dans une dynamique de **communauté** et de **transmission**. Ayant eux-mêmes affronté les obstacles de la production, ils sont bien placés pour comprendre les difficultés des jeunes auteurs et nombre d'entre eux s'engagent à aider d'autres cinéastes. Cette dimension altruiste et formatrice mérite d'être soulignée, car elle nuance la vision d'un producteur-cinéaste centré sur ses seuls films ou sur son auto-suffisance.

1. Stéphane Demoustier : produire pour pouvoir réaliser

Stéphane Demoustier a toujours aspiré à la réalisation, mais sans en faire une perspective immédiate. C'est donc par la production, d'abord, qu'il a trouvé un point d'entrée dans le milieu du cinéma — un moyen concret d'exister dans le champ professionnel tout en préparant progressivement les conditions de sa propre mise en scène. Issu de HEC, il cofonde avec Guillaume Brac une structure de production, Année Zéro, avec l'idée de produire chacun les films de l'autre. Ce système d'entraide artisanale – l'un jouant tour à tour directeur de production ou premier assistant – leur permet de se former concrètement à la fabrication d'un film. « *Pour moi, le seul moyen de réaliser, c'était de monter une boîte de production.* » se confie-t-il. Cette approche empirique leur permet d'accéder à la fabrication en contournant les voies traditionnelles et de découvrir, en pratiquant, que la réalisation est ce qu'il souhaite faire « *par-dessus tout* ».

Issu du film institutionnel (source de revenus mais aussi d'expérience), il développe une vraie appétence pour la production de courts-métrages, non pas seulement comme tremplin personnel, mais comme moyen d'aider, d'accompagner d'autres réalisateurs. Il insiste ainsi sur la **richesse humaine et créative** de la production. « *Je trouvais ça beau d'aider les autres, d'accompagner, de voir comment les autres travaillent.* »

Le court-métrage, en particulier, lui plaît pour son **immédiateté concrète** : on part d'une idée, on va rapidement au tournage, avec un rapport direct à la fabrication.

Pour Stéphane Demoustier, **avoir été producteur constitue un atout majeur en tant que réalisateur**. En effet, cela permet une meilleure compréhension des contraintes, une meilleure écoute des techniciens, une capacité à arbitrer. « *Tout bon réalisateur arrive à conscientiser que le régisseur est central. Et moi je l'ai été.* ». Se qualifiant ainsi d'« *artisan de fabrication* », il insiste néanmoins sur la spécialisation croissante du métier de producteur aujourd'hui, devenu extrêmement technique, ce qui l'inspire peu à poursuivre la production sur du long.

Après *Terre Battue* (2014), son premier long-métrage, Stéphane Demoustier ressent néanmoins le besoin de retrouver une économie plus légère et un plaisir de fabriquer et se lance dans l'autoproduction de *Allons enfants*, moyen métrage tourné en équipe réduite dans les jardins de la Villette suivant l'errance de deux jeunes enfants qui se perdent et se cherchent, offrant une perspective à hauteur d'enfant sur la ville. Le film est sélectionné dans plusieurs festivals internationaux, dont la Berlinale.

Un tournant s'annonce en 2019 lorsque Jean des Forêts (Petit Film) l'invite à s'approprier un scénario existant (*La Fille au bracelet*). Ce dernier prend pleinement en charge la production, ce qui permet à Stéphane Demoustier de se recentrer sur la mise en scène. « *Je me suis senti bien plus fort avec lui que sans lui.* ». S'il confie « *le luxe de ne plus se préoccuper de toutes les questions de production* », Jean des Forêts affirme celui de travailler en symbiose avec un autre conscient des enjeux de la production.

Stéphane Demoustier incarne ainsi un modèle rare, forgé dans l'empirisme, qui refuse les dichotomies classiques entre auteur et fabricant, entre économie et création. Il rappelle que **produire, c'est aussi apprendre à réaliser**, et que réaliser, c'est savoir écouter, arbitrer, fabriquer. Son parcours témoigne d'une grande lucidité sur le système, sans jamais renoncer à son désir de cinéma.

2. Saïd Hamich : un processus conscient des risques

Le fondateur de Barney Production, Saïd Hamich, décrit son cheminement comme un processus non planifié, initié par une volonté première de produire avant d'évoluer vers la réalisation. Ce glissement s'opère tôt de manière intuitive, motivée par un élan personnel : « *Le déclic est venu en fabriquant, j'avais ça en moi* » dit-il à propos de *Retour à Bollène* (2007).

Il assume pour ce film une forme de bricolage assumée, dans un contexte où l'accès à la réalisation est contraint par des barrières institutionnelles et économiques : « *Tu as ton désir et en face il y a aussi ce qui est possible ou pas. La réalisation, la production, ce sont des milieux difficiles. C'est pour ça que dans un sens, faire les deux, c'est aussi ce qui permet de continuer* ».

Saïd Hamich plaide pour un modèle plus souple, inspiré de contextes où la multiplicité des rôles est plus courante, citant le Maroc notamment.

« *En France, c'est difficile d'admettre que les gens se déplacent. Au Maroc, pour tout faire, c'est plus simple. Par ailleurs, il n'y a pas assez d'argent donc tu es un peu obligé de bricoler, sur un modèle d'artisanat* ». Mais cette comparaison n'est pas dénuée de nuance. Il souligne que la spécialisation des fonctions, caractéristique du système français, est aussi le produit d'un certain confort de production : « *On ne se rend pas toujours compte que c'est aussi lié à un luxe, qu'il y ait autant de ruptures entre les postes.* » Ce cloisonnement, parfois vécu comme un frein à la fluidité des processus, traduit en réalité un haut niveau de structuration professionnelle — une « division du travail » que d'autres pays, moins dotés, ne peuvent pas toujours se permettre. En effet, dans certains pays aux industries cinématographiques plus fragiles, la double casquette est presque une condition de survie pour le cinéma d'auteur. En Afrique du Nord par exemple, des cinéastes comme Nabil Ayouch au Maroc ou Nejib Belkadhi en Tunisie ont créé leurs sociétés pour produire des films locaux hors du système étatique, sur le fondement de la solidarité, faute de producteurs structurés sur place. Chez Saïd Hamich aussi, la « double casquette » ne se limite pas à celle de producteur-réalisateur. Elle s'enrichit d'une double appartenance géographique et culturelle, entre la France et le Maroc, qui traverse son travail et l'ancre dans une position singulière. À la tête d'une structure implantée dans les deux pays, il développe un cinéma engagé, souvent traversé par des enjeux identitaires et politiques.

Cette double inscription, à la fois professionnelle et symbolique, crée une forme de légitimité — mais elle s’accompagne aussi d’une charge mentale et logistique importante. « *Parfois, j’ai l’impression que c’est un peu beaucoup* », confie-t-il avec lucidité. Car cette marginalité, revendiquée mais exigeante, implique une mobilisation constante, pour exister dans deux espaces, porter des récits souvent minoritaires, et inventer un équilibre entre création, production, et ancrage territorial.

Ainsi s’interroge-t-il sur le caractère normatif des institutions vis-à-vis du modèle réalisateur-producteur : « *On parle beaucoup de risque, rarement de vision* », plaidant pour une reconnaissance des approches plus contextuelles et relationnelles. Au fond, cela questionne aussi la manière dont la diversité est perçue, parfois comme un obstacle plutôt que comme une richesse, « *surtout lorsqu’on ne fait pas un film avec des acteurs blancs* » comme il le souligne.

Dans un contexte de précarité du cinéma d’auteur, il adopte néanmoins une posture pragmatique : « *Pour que la boîte vive, il faut que des films rentrent* ». Son ambition s’affirme ainsi dans celle de porter ses projets personnels mais aussi de poursuivre l’accompagnement de ceux d’autres auteurs, selon une logique d’arbitrage : « *Je préfère accompagner des films qui m’intéressent à 100% que réaliser à moitié un film qui ne m’intéresse pas* ». Envisageant la structure de production comme un lieu de circulation fluide des savoir-faire et des responsabilités, résistant à l’hyper-spécialisation, Said Hamich défend ainsi une vision communautaire de la création cinématographique : « *Idéalement, mon rêve ce serait de produire avec mes amis, ceux en qui j’ai confiance* » pour valoriser une dynamique de compagnonnage solidaire, favoriser des formes de travail collectif, tout cela permettant d’articuler mobilité, compétence, constance et affinité.

3. Lionel Baier : une cohabitation raisonnée entre production déléguée et coproduction stratégique

On l’a déjà évoqué, une troisième configuration consiste à occuper une position intermédiaire : le réalisateur n’est pas seul à produire, mais il choisit ses partenaires avec soin, dans une logique d’alliances tactiques. Cette posture est particulièrement répandue dans le cinéma contemporain indépendant, où les projets se conçoivent à travers des montages financiers complexes impliquant plusieurs coproducteurs.

Ici, la production est pensée comme un **outil de négociation de marges**. Le réalisateur devient coproducteur partiel, parfois uniquement pour garder un droit de regard sur la fabrication du film, ou pour sécuriser des choix sensibles (casting, montage, diffusion). En devenant **coproducteur de son propre film**, le réalisateur laisse le pilotage principal à un confrère de confiance. Ce modèle intermédiaire montre que la **proximité entre les rôles** ne signifie pas nécessairement leur **fusion**, mais plutôt une **cohabitation raisonnée**. Ce modèle repose sur un équilibre subtil entre indépendance et coopération. Il suppose de solides compétences de coordination, mais aussi une capacité à défendre la cohérence artistique du projet face à des interlocuteurs multiples.

« Je crois que la seule position d'auteur que j'ai, c'est d'être producteur. »

Lionel Baier, cofondateur de la société suisse Bande à part Films aux côtés de Ursula Meier, Jean-Stéphane Bron et Frédéric Mermoud, adopte cette stratégie, confirmant que pour ses longs-métrages il préfère se concentrer sur la réalisation et déléguer en partie la production. En gestionnaire pragmatique, il reste toutefois coproducteur pour garder un droit de regard et une part de propriété sur l'œuvre. Lionel Baier assume ainsi une manière de produire fondée sur la **souplesse, l'intuition et la solidarité inter-projets**. Il n'hésite pas à **préempter ses propres productions** pour favoriser celles des autres, quitte à déroger aux standards de financement attendus. *« Les institutions veulent souvent cloisonner. Mais moi, je ne crois pas au 'normalement' »*. Lionel Baier insiste sur l'importance de la production comme espace de formation continue. En observant d'autres cinéastes, il nourrit sa propre réflexion et s'autorise à reconfigurer ses choix créatifs : *« J'aime voir comment les autres font. C'est aussi une manière d'apprendre. »* Cette posture passe par une volonté de transmission et de décentralisation de la production : ses collaborateurs exécutifs sont devenus avec le temps de véritables responsables de projets : *« Avant, ils signaient comme producteurs exécutifs. Maintenant, ils sont producteurs tout court. »*. Cela marque, au-delà, une volonté claire de déléguer, mais aussi de construire une vision collective de la production.

4. Alice Douard : décroiser les rôles pour réinventer les pratiques, la production au cœur du geste de mise en scène (entretien)

« Penser qu'un meilleur talent ne comprendrait rien à la production, et qu'inversement jamais un producteur n'ait le moindre désir d'accomplissement artistique, c'est un peu étrange. »

Cette prise de position s'ancre dans son propre parcours. Produire est apparu comme une nécessité pour défendre l'intégrité de ses projets dans une logique d'alliance.

Alice Douard souligne à cet égard le rôle déterminant de sa partenaire de travail et de vie, Marie Boitard, initialement régisseuse et directrice de production. Leur binôme repose sur une longue pratique commune. « *Un jour nous nous sommes dit, pourquoi on n'essayerait pas de produire ? [...] On a l'habitude de fabriquer ensemble.* » Cette production en duo se fonde sur une division des tâches précises : Marie Boitard intervient dans la sphère administrative et en direction de production et Alice Douard au plan littéraire et conceptuel. C'est dans cette équation que le court-métrage césarisé *l'Attente* est né en 2022.

Alice Douard insiste sur un enjeu crucial à cet égard : le **temps**. Pour elle, la liberté d'un film ne passe pas uniquement par le budget, mais par la capacité à se donner des temps longs de travail, notamment en préparation : « *La clé, c'est de pouvoir penser des semaines et des mois en amont à ce dispositif.* ». Alice Douard défend ainsi une vision **expérimentale de la production**, au plus près de la mise en scène. Elle déplore que certains postes soient encore figés dans une logique d'autorité verticale ou d'ignorance mutuelle : « *Les départements sont hyper cloisonnés [...] il y a de la méconnaissance du travail des uns et des autres, et finalement beaucoup de frustration.* » plaidant pour un conditionnement moins dogmatique et une pratique plus tactique des postes.

Fabriquer en pensant l'économie du geste

Chez Alice Douard, la mise en scène ne se conçoit jamais en surplomb, mais comme **étroitement liée à l'économie de fabrication**. Elle ne pense pas d'un côté la vision artistique et de l'autre les contraintes, mais **intègre la logique budgétaire dans sa dramaturgie même**. Ce rapport d'interdépendance nourrit une méthode souple et inventive : « *Pour moi, c'est ça aussi l'endroit de la production : c'est penser une équipe, penser une ergonomie de travail, penser des dispositifs.* ». Ainsi, son découpage est conçu en fonction de l'expérience acquise sur ses courts métrages à petit budget, où elle a appris à faire avec peu, mais **à condition d'avoir du temps** et une équipe cohérente. « *Le temps, c'est ce que ma collaboratrice, qui est ma femme, me donne puisqu'on est ensemble, et donc on peut travailler tout le temps.* »

Revenant sur l'expérience de son premier long-métrage, *Des preuves d'amour*, présenté à Cannes en mai 2025, la réalisatrice évoque les tensions entre ambition scénaristique et faisabilité économique. Elle cite notamment des scènes de fête complexes à tourner, en raison du nombre élevé de figurants impliqués — un défi budgétaire difficile à intégrer dans un plan de financement classique. Plutôt que de renoncer ou de réduire l'ampleur du projet, elle met en place un **dispositif semi-documentaire**, hybridant mise en scène et captation pour contourner les contraintes tout en renforçant l'intensité du film. Elle explique : « *La question, c'est comment faire, à partir d'un scénario, pour le financer, le fabriquer sans l'abîmer, mais au contraire en l'augmentant. Ma liberté, en tout cas, c'est quand je connais mon économie et que je parviens à cet égard à trouver des arbitrages qui sont précis.* »

Questionnant ainsi les normes héritées de la toute-puissance du metteur en scène, Alice Douard plaide pour une mise en scène **émancipée de l'égo**, fondée sur le travail, la clarté des intentions, et l'engagement partagé – avec des collaborateurs prêts à dépasser le diktat de leurs rôles. Et puisque le cinéma n'est jamais une entreprise solitaire, Alice refuse aussi la hiérarchisation stricte des fonctions et milite pour un cinéma fait de **solidarité artisanale** : « *Le jour où j'ai vu Vincent Le Port mettre son gilet orange et bloquer une rue pendant six heures, je me suis dit : 'Ben voilà, ça me redonne foi en l'humanité'. Et pourtant, ce n'est pas grand-chose, c'est juste du travail.* » Elle résume ainsi sa conception du geste cinématographique : « *C'est un désir qui est social, qui est humain avant tout.* »

Une pratique en extension ?

Alice Douard défend aussi une pratique de la mise en scène qui **ne se limite pas à ses propres projets**, mais qui circule, s'enrichit, se déplace. En tant que scripte, elle poursuit son accompagnement auprès d'autres cinéastes, ce qui nourrit sa propre réflexion :

« *J'aime vraiment ça, fabriquer, et je n'ai pas de problème à fabriquer pour quelqu'un d'autre. Le plateau est un endroit qui me manque vite, et là, après un an de post-production, j'ai très envie de refaire un film en tant que scripte.* » et pourquoi pas, ajoute-t-elle, en produisant aussi pour les autres, à l'image du modèle de Stank, qu'elle trouve inspirant.

5. Nicolas Bary (TimpelPictures) : une pratique audacieuse et *multicanal* (entretien)

Dès l'âge de 17 ans, Nicolas Bary engage ses premiers projets audiovisuels en s'appuyant sur les ressources locales à sa portée : « *J'ai commencé à organiser mes premiers projets en demandant de l'aide un peu autour de moi. Je faisais de la régie, je n'avais pas d'autres moyens.* » Ce mode d'action, fondé sur la débrouillardise, annonce une pratique artisanale et proactive qu'il revendique encore aujourd'hui. Très tôt, il autoproduit ses courts-métrages : il trouve notamment 20 000 € pour financer *Before*, un teaser qui porte bien son nom, conçu comme un outil de conviction pour initier son premier long-métrage. Cette détermination lui ouvre rapidement des portes, notamment auprès de coproducteurs comme Dimitri Rassam et Thomas Langmann, avec lesquels il développe *Les Enfants de Timpelbach*.

Mais Nicolas Bary ne se contente pas de la casquette cinéaste et se déplace de façon mobile d'univers en univers, en **modulant son intervention selon les projets**. Il distingue ainsi les films qu'il « *porte dans ses tripes* » — souvent ceux qu'il écrit et réalise — de ceux qu'il accompagne avec une attention tout aussi forte, mais d'un autre endroit : « *C'est un peu comme être papa ou maman quand on accompagne un enfant. Quand on est papa, on ne le porte pas dans ses tripes, mais on est concerné quand même.* » Cette métaphore parentale illustre une conception fluide des rôles, dans laquelle il affirme trouver son équilibre. « *Je ne sens pas que j'ai complètement l'état d'esprit d'un milieu en particulier. Je suis trop touche-à-tout et trop transversal. Ma façon de faire des connexions entre les différents univers, c'est ça qui me passionne.* »

Ce refus des cloisonnements se manifeste également dans sa philosophie de la collaboration. S'il prend souvent la casquette du producteur délégué, il ne voit pas la coproduction comme une mise en concurrence, mais comme une dynamique complémentaire, soulignant ainsi la désuétude des rapports de pouvoir, de domination et de soumission dans lesquels se trouvent certains producteurs qui n'assimilent pas la plus-value d'un réalisateur-producteur. « *La coproduction, pour moi, c'est de la complémentarité de talents. De la même façon qu'en coécriture, le but n'est pas de dire "j'ai raison et toi tort", c'est de créer une idée C qu'on n'aurait jamais trouvée seul.* »

Nicolas Bary développe ainsi une approche *multicanale* de la création, bâtissant des univers narratifs qu'il décline à travers une diversité de formats — courts, longs, séries, documentaires, clips, bandes dessinées, expositions photo — et qu'il fait volontairement circuler : « *Chaque sujet trouve un peu son juste chemin. Il y a des projets que je commence en série, puis je me dis que ça marcherait mieux en long-métrage, ou l'inverse.* ». Cette stratégie transversale innovante et pragmatique vise à développer des « IP » (intellectual properties), croisant visuel, narration, communication et production.

« *Maintenant, je fais en BD des univers que je développe. J'en ai 7 ou 8 dans les tuyaux. Ça me permet de créer mes IP, de développer un peu l'univers visuel et le scénario, de façon à ce que ça existe déjà sur le plan de la communication et auprès d'un premier public.* »

Il veille ainsi à maîtriser l'ensemble de la chaîne de droits, s'assurant ainsi une indépendance sur les déclinaisons futures. Ces univers deviennent alors des incubateurs de projets audiovisuels. *Ascendance*, par exemple, commence comme projet photo avant d'être adapté en long-métrage produit par Les Films du Trésor (Alain Attal). De même, *Le Monde des cancrés* et *Les Cosmonautes* passent de la BD à l'écran. Ses expériences dans d'autres formats (clip, publicité, photographie) viennent aussi nourrir cette transversalité : « *Je croise pas mal mes réseaux. Vianney a fait une musique pour Le Petit Spirou, Anna Chedid pour la BD du Monde des cancrés.* ». Cette circulation inter-format lui permet également de contourner les blocages structurels du financement traditionnel : « *Parfois, le documentaire est une façon d'approcher un sujet. Je trouve le chemin pour chaque projet.* »

Cette stratégie s'appuie sur un **pilotage structurel solide**. Sa société Simple Pictures, qu'il crée après *Le Petit Spirou*, repose sur un équilibre entre agilité et structuration, intégrant actionnaires « actifs ou sleeping partners » et est organisée autour d'une équipe de huit collaborateurs très organisés : « *On fait des réunions hebdomadaires, on déroule tous les sujets : documentaires, séries, longs, BD...et moi, je représente la tour de contrôle.* ». Aujourd'hui, Nicolas Bary développe des projets dans des genres multiples — films jeunesse, thrillers, science-fiction (*Polaris*) alternant de rôles en rôles pour chacun d'entre eux.

Ces films illustrent le double rôle de Bary : scénariste-réalisateur sur ses projets personnels, et producteur sur ceux d'autres auteurs (par exemple *Une sirène à Paris* (2020) et la mini-série *Brigitte Bardot* (2025)).

Nicolas Bary s'inscrit également dans des réseaux professionnels structurants, au premier rang desquels l'ARP (Société civile des auteurs-réalisateurs-producteurs), dont il partage pleinement l'ADN fondé sur la triple casquette. Ce cadre lui a permis de **consolider son réseau de producteurs** tout en rencontrant des profils hétérogènes, porteurs d'approches singulières et complémentaires. Il souligne la richesse des échanges au sein de cette communauté, même s'il nuance cette dynamique : « *Beaucoup de membres coproduisent leurs films, mais ne produisent pas ceux des autres.* »

Cette remarque met en lumière un point de distinction dans sa propre trajectoire : à la différence d'autres auteurs-producteurs qui mobilisent la production comme outil ponctuel de souveraineté, Nicolas Bary développe une **véritable activité de production déléguée**, structurée, assumée, tournée vers l'accompagnement d'autres artistes.

Producteurs fabricants, architectes de création... Si la démarche du réalisateur-producteur peut constituer un espace d'autonomie et de création élargie, elle n'est pas sans contradictions ni fragilités. Fondée sur la confiance, l'engagement personnel et une vision d'ensemble du film, elle expose aussi à des formes d'isolement, de surcharge et de conflit entre les impératifs de gestion et les exigences artistiques. Cette configuration met en lumière les limites structurelles du « tout faire », en même temps qu'elle soulève des interrogations sur la place du collectif, la nécessité d'un contradicteur et les conditions concrètes de travail sur les plateaux.

Ces tensions ne sont pas seulement vécues à l'échelle individuelle : elles trouvent également un **écho institutionnel**, dans la manière dont les politiques publiques et les acteurs du financement accueillent – ou régulent – cette posture hybride. Ces limites inhérentes feront l'objet de cette dernière partie (3).

Partie 3. Limites, reconnaissances et défis à l'épreuve de la pratique

Cette démarche, si elle est fondée sur la **confiance interpersonnelle**, connaît néanmoins des limites inhérentes qu'on ne peut nier. La double casquette n'est **pas adaptée à tous les tempéraments ni à tous les projets**. En effet, vouloir absolument cumuler pourrait desservir une œuvre. C'est pourquoi cette figure du producteur-cinéaste doit rester un **choix personnel éclairé**, non un dogme. Costa-Gavras le dit clairement : tous les cinéastes n'ont pas envie ni vocation à être producteurs, « *il faut être accroché* » pour cela. Il importe de souligner que la double fonction n'est pas un gage automatique de qualité ni de succès : elle est une voie parmi d'autres pour faire des films autrement, avec ses réussites flamboyantes et ses échecs retentissants. Trois lignes de fracture principales se dessinent : entre liberté et précarité, responsabilité et isolement, création et gestion.

Dans un premier temps, nous analyserons les **tensions internes** au rôle de producteur-réalisateur : entre **responsabilité et isolement, création et gestion, affirmation artistique et charge organisationnelle**, nous mettrons en lumière les fragilités inhérentes à cette posture (I). Nous élargirons ensuite notre réflexion aux **enjeux politiques et institutionnels** qui entourent cette figure, à travers des **entretiens et études de cas** mettant en évidence les perceptions, les résistances, mais aussi les marges de manœuvre offertes par les dispositifs de soutien à la création (II). Enfin, nous ouvrirons une **perspective d'avenir**, en montrant que la figure du producteur-cinéaste, loin d'être une exception figée dans l'histoire, **s'inscrit dans un mouvement constant de redéfinition des pratiques filmiques**. À l'ère de la décentralisation des moyens de production, de l'instabilité des financements publics et de l'émergence de nouveaux dispositifs collectifs et techniques, elle interroge les **fondements politiques et critiques du cinéma**, et esquisse des **futurs possibles pour le cinéma indépendant**, à la croisée de la création, de l'organisation et de la transmission (III).

I. Le double rôle du producteur cinéaste : entre enrichissement et tensions

1. Responsabilité contre isolement : le poids de la double casquette

Assumer à la fois la production et la réalisation signifie aussi porter seul ou presque l'ensemble du processus créatif et logistique.

Le producteur-cinéaste n'est plus uniquement dans une posture artistique ; il devient chef d'orchestre, gestionnaire, parfois même médiateur de conflits. Ce surinvestissement peut renforcer la cohérence de l'œuvre, mais il expose aussi à l'isolement décisionnel. Sans partenaires avec qui partager le poids du projet, sans regard extérieur, sans structure relais, l'artiste risque de s'enfermer dans une boucle de contrôle et d'épuisement. Cela est particulièrement vrai dans les cas d'autoproduction intégrale, où la solitude logistique finit par peser sur la liberté créative elle-même.

2. De la nécessité du contradicteur

Cette autorité totale peut dériver vers un manque de recul. Pour Jean des Forêts, tout repose sur la valeur du contradicteur. « *Je pense que ce n'est pas possible pour un réalisateur de ne pas avoir de contradicteur. [...] Le mot anglais que j'adore, c'est 'self-indulgent' [...]. Et c'est le reproche que je fais à 75% des films après le troisième film d'un réalisateur.* ». Le danger de l'autoproduction réside, selon lui, dans l'absence de regard tiers, ce qui mène à des films « *complaisants* » où la rigueur narrative et l'intensité dramaturgique s'émoussent. Par exemple, on a reproché à M. Night Shyamalan d'être devenu un peu auto-indulgent sans un regard producteur pour les canaliser. Dans chacun de ces cas, la valeur du dialogue avec le producteur apparaît centrale pour éviter l'isolement artistique. Jean des Forêts ajoute « *je défends le réalisateur contre tout et tout le monde... sauf moi-même. [...]* ». Pour Lionel Baier, la double casquette engage une tension structurante entre logique artistique et exigence de rationalisation. Il analyse avec finesse cet espace de contradiction comme une **sorte de soupape** au sein du processus de fabrication : « *La réalisation tire tout ce qu'elle peut de la production et la production essaye de rationaliser tout ce qu'elle peut pour ne pas mettre en danger le film.* ».

Selon lui, cette **zone de crispation** n'est pas nécessairement néfaste ; au contraire, elle peut constituer un **espace conflictuel positif**, dès lors qu'elle est balisée et que les rôles sont distincts.

« Cet endroit de crispation est intéressant car il s'apparente à une soupape, un lieu de conflit délimité, qui peut être positif s'il est tenu, car il permet de faire redescendre la tension ailleurs. » Mais dès lors que le réalisateur est aussi producteur, ce conflit devient **intériorisé**, moins visible, mais potentiellement plus dangereux pour l'équilibre collectif. Le risque est que la pression, faute de pouvoir être adressée à un interlocuteur extérieur, se **reporte latéralement sur d'autres corps de métier** : « *Quand je suis des deux côtés, il y a quelque chose d'un peu inconscient qui ne se réalise pas complètement. Si le conflit est figé, il reporte potentiellement la pression sur d'autres postes.* » Cette analyse met en lumière une problématique rarement formulée : l'**effet pervers d'un trop grand contrôle**, qui, en supprimant le désaccord visible, déplace la charge mentale et opérationnelle ailleurs dans l'équipe. Elle invite à penser la production non seulement comme une fonction de pilotage, mais aussi comme un **tiers régulateur du conflit**, dont l'absence peut nuire à la dynamique collective.

3. Création contre gestion : la fatigue du tout faire

Au-delà, une tension constante traverse les récits des producteurs-cinéastes : celle qui oppose le temps de la création au temps de la gestion. Réaliser un film suppose un certain retrait, une concentration, une disponibilité intérieure. Produire un film, à l'inverse, engage dans l'action, le calcul, l'adaptation aux contraintes extérieures. Endosser ces deux rôles simultanément, c'est négocier en permanence entre intériorité et extériorité, intuition et rationalité. Cette tension se manifeste souvent dans la fatigue, l'impression de devoir sacrifier une part de soi pour que le film existe. Beaucoup de cinéastes-producteurs témoignent de cette fatigue chronique, de la difficulté à préserver un espace d'écriture ou de réflexion dans un quotidien saturé par l'organisation du tournage, les dossiers de financement, les négociations de contrats. Cette fatigue peut devenir un facteur de blocage : elle épuise la dynamique créative, fragilise les décisions artistiques, alimente une logique de retrait. Elle souligne la nécessité, même pour les figures les plus indépendantes, de penser des modèles collaboratifs, de déléguer partiellement, de créer des relais.

Alice Douard raconte qu'au moment du tournage de son film *l'Attente*, elle a dû apprendre à lâcher prise sur certains aspects de production : « *Être à distance, mais être là quand même... trouver un équilibre là-dedans* », dit-elle en parlant de son rôle sur le plateau.

Ce double positionnement offre une vision transversale mais rappelle aussi à quel point cela peut s'avérer « *schizophrénique et (cela) oblige à arbitrer* » en permanence entre ambition artistique et réalisme budgétaire. « *Il y a une violence à se dire : ce n'est pas mon job. Je me suis moi-même amputé.* » selon Lionel Baier, admettant qu'il lui est déjà arrivé en tant que réalisateur, de s'autocensurer par souci du budget qu'il gère aussi. Ce dernier constate néanmoins à ce propos qu'il s'est amélioré en réalisation après avoir produit, car il comprend mieux désormais ce qui est faisable ou non et comment intégrer les contraintes sans trahir l'idée initiale. On voit ici un paradoxe fertile : loin de brider l'artiste, la conscience des réalités de production peut affûter sa créativité en la rendant plus précise, plus consciente de sa valeur.

Enfin, la double casquette confronte le cinéaste à une question de carrière. Beaucoup témoignent qu'il est difficile de maintenir le rythme sur le long terme. On observe ainsi plusieurs cas de figure : certains embrassent pleinement une carrière de producteur et délaissent la réalisation (on l'a vu, Marin Karmitz après les années 1970 s'est essentiellement consacré à la production/distribution, ne réalisant plus), d'autres arrêtent la production pour se recentrer sur la mise en scène (Stéphane Demoustier semble s'orienter ainsi, en confiant désormais la production de ses films à un tiers), d'autres enfin continuent envers et contre tout à cumuler (les Dardenne ou Moretti persistent à produire leurs films à chaque fois). Il n'y a pas de règle, si ce n'est que chaque parcours s'adapte aux enseignements tirés des expériences passées. On pourrait presque parler d'*évolution naturelle* : tel cinéaste-producteur comprend qu'il a fait le tour de ce qu'il pouvait apporter en production et préfère se soulager de ce poids ; tel autre au contraire, grisé par la réussite de son modèle, va l'étendre (Coppola, après Zoetrope, a même tenté de créer sa propre mini-majeur avec Zoetrope Studios dans les années 1980, sans succès durable).

En définitive, l'organisation du travail du producteur-cinéaste repose sur un *jeu d'équilibriste* permanent. Ceux qui réussissent durablement tendent à développer une méthodologie adaptée : anticipation, délégation ciblée, gestion du temps rigoureuse, et aussi une capacité à faire des compromis intelligents (par exemple, accepter de ne pas tout contrôler si cela sert le film) mais qui doit encore se confronter à l'industrie.

II. Les auteurs-producteurs face aux institutions : entre reconnaissance et défis

1. Entretiens avec Rafaèle Garcia, directrice adjointe du Cinéma au CNC et Rémi Burah, directeur général délégué d'Arte France Cinéma

a. Risques perçus du cumul des fonctions

La question de l'auteur-producteur est envisagée par les institutions comme une **configuration particulière mais non marginale**, que les commissions savent traiter sans a priori, tout en y apportant une vigilance accrue.

Rafaèle Garcia, directrice adjointe du Cinéma du Centre national du cinéma et de l'image apporte ici quelques points de précision : « *ce n'est pas rédhibitoire, [...] mais dans un contexte extrêmement concurrentiel, on se dit : est-ce que le producteur aura bien les épaules de produire ce film, a fortiori dans une situation un peu complexe, où il aura au minimum deux casquettes ?* » Le cumul peut provoquer des **réserves**, notamment lorsque l'auteur-producteur semble fragilisé économiquement ou encore lorsque son **chiffrage budgétaire** révèle une mauvaise gestion des postes de dépense : « *Quand on voit apparaître un salaire producteur très important [...] c'est quelque chose auquel les commissions peuvent se rendre attentives.* » déclare Rafaèle Garcia.

Il peut ainsi arriver que les commissions se demandent pourquoi une personne choisit de porter seule un projet, au lieu de le confier à une structure plus expérimentée : « *On sent parfois des projets très fragiles, qui ont du mal à passer des caps.* »

Mais l'interlocutrice rappelle que ce type de doute est traité **au cas par cas**, jamais comme un rejet automatique.

b. Des critères de jugement invariants

Même si le cumul de fonctions peut questionner les commissions, il n'existe en effet **aucune règle spécifique** d'accès ou d'exclusion. Les projets d'auteurs-producteurs sont **jugés selon les mêmes critères** que les autres : « *Ils font ce choix-là, ils l'assument, et on leur applique les mêmes règles que les autres.* » précise Rafaèle Garcia. Loin de toute catégorisation formelle, ce que l'institution attend, c'est un **projet clair, bien porté, et soutenable**, indépendamment des rôles cumulés : le critère principal reste **la capacité à convaincre**.

Le principe directeur est ainsi celui de la **cohérence entre le porteur de projet et le projet lui-même** :« *Ce qu'on regarde, c'est la personne, ce qu'elle est, son sérieux et la cohérence entre la personne et le projet. À partir du moment où le projet est convaincant, où ça nous semble solide financièrement, ça ne pose pas de souci* » ajoute Rafaèle Garcia, citant le cas de Radu Mihaileanu, venant d'obtenir l'avance sur recettes pour son prochain projet. L'enjeu ici est la **crédibilité globale** du porteur de projet, plus que son statut administratif. Rafaèle Garcia insiste ainsi à plusieurs reprises sur la **neutralité du dispositif** :« *On raisonne vraiment sur les humains et la qualité du projet.* »

c. Un cadre souple mais compétitif

L'institution rappelle néanmoins que la **compétition est rude** :« *Dans un contexte de très grande concurrence, ce ne sont pas forcément ceux qui ont le plus de chances de passer. Le binôme producteur-réalisateur, c'est quelque chose d'important. Donc quand il n'y a qu'une personne pour faire les deux, elle a intérêt à être forte quand même.* »

d. Une approche individualisée

Directeur général délégué d'Arte France Cinéma, Rémi Burah évoque quant à lui une rareté des profils auteur-producteur mais favorise également une approche individualisée et fondée sur la qualité du projet. Si ces cas sont **marginiaux**, voire invisibles dans les circuits qu'il fréquente, il précise qu'il s'agit a priori surtout d'une « *question de structuration : ce n'est pas une question de fond.* » Il n'existe néanmoins **aucun quota**, ni **catégorie spécifique**, ni **statut d'exception**, même si un **suivi humain attentif** peut être proposé. Rémi Burah insiste sur le caractère non modélisable des schémas de production. « *Cela dépend de la nature des talents impliqués, des personnes impliquées. Il n'y a pas de schéma qui est mieux qu'un autre. Un metteur en scène impliqué dans les questions de production permet peut-être des relations de travail plus agréables.* Finalement, « *c'est juste la qualité du film* » qui permet de déterminer l'engagement sur un projet, conclut Rémi Burah. Ce principe rappelle que, pour des institutions comme Arte France Cinéma, **la force et la cohérence du projet l'emportent sur l'origine disciplinaire ou la fonction occupée par son porteur**. Ainsi, *La Mer au loin* (2024), long-métrage réalisé et produit par Saïd Hamich, a bénéficié du soutien d'Arte France Cinéma pour la qualité de son scénario et la cohérence de son projet, porté avec clarté.

2. Le cas spécifique du documentaire : entretien avec Léa Rinaldi (ALéa Films)

Le cas du **documentaire** est évoqué par Rafaèle Garcia comme un **terrain plus naturel** pour le cumul des fonctions, en raison des pratiques de tournage plus légères, parfois proches du film d'auteur ou du film de recherche : « *En documentaire, ça peut faire partie aussi du sujet [...] on part en tournage tout seul avec sa caméra.* »

Depuis 2011, Léa Rinaldi a plusieurs documentaires à son actif dont un diptyque sur Jim Jarmusch. Elle se tourne désormais vers la fiction²⁸. Son expérience de productrice lui offre la grande liberté de choisir ses sujets et son style. Elle se définit comme « *passionnée* » par le documentaire, appréciant « *suivre des personnes réelles dont l'histoire s'écrit avec le temps* ». Elle filme surtout des personnages « *indépendants, en quête de liberté, marginaux et inspirants* », souvent dans le domaine des arts ou de la musique. Son documentaire *Le Repaire des Contraires*, est ainsi né de la volonté de « *raconter l'histoire de Neusa tout simplement* », une metteuse en scène brésilienne qui ouvre la culture aux enfants de banlieue. Ce film illustre avant tout des choix humanistes : selon Léa Rinaldi, son film montre « *l'importance d'ouvrir la culture à tous* ». Cette autonomie de production lui permet aussi d'exprimer une esthétique cohérente avec sa vision. Elle signe ainsi parfois la photographie de ses films (créditée co-directrice de la photographie sur son court *Box* ou sur son documentaire *Travelling at Night with Jim Jarmusch*). Ainsi, sa double casquette facilite l'unité artistique : en tant que productrice, elle se donne les moyens techniques et financiers (via ALéa Films) de mettre en œuvre l'esthétique qu'elle souhaite. De même, l'absence de script officiel (comme sur les tournages de Jarmusch) est un « *cadeau* » pour elle : « *quand on fait un documentaire, c'est formidable de pouvoir s'adapter à la situation* », ce qui traduit sa démarche d'« *immersion* » et de réactivité au réel.

Les défis restent cependant considérables : comme elle le confie, « *on rencontre certaines difficultés, notamment financières, quand on veut faire du cinéma-documentaire... Personne n'était emballé pour parler d'un cirque dans une banlieue* ».

²⁸ Ecran Total, Aléa Films développe « *Des rives* », sa première fiction, 2023, <https://ecran-total.fr/2023> consulté le 5 mai 2025.

Le projet du *Repaire des Contraires*, par exemple, a dû être retravaillé à plusieurs reprises face à ces contraintes, et un incendie accidentel du chapiteau en cours de montage a tout bouleversé – devenant heureusement un événement médiatique national qui a rebondi sur le financement et l’audience du film. Ces aléas illustrent la nécessité, pour Léa Rinaldi, d’être très adaptative.

« Je ne suis pas juste réalisatrice... j’ai une double casquette en étant productrice et je ne me ferme aucune porte. »

La cofondation d’ALéa Films en 2011 était précisément destinée à « *produire des œuvres autour de problématiques sociales* » et multiculturelles, posture qui garantit une indépendance éditoriale quasi-totale. Léa souligne néanmoins un paradoxe structurant de la production indépendante : « *Lorsqu’un projet est mené à taille humaine, s’il ne coûte pas assez cher, il devient difficile de l’inscrire dans les rouages de l’industrie.* ». Cette difficulté souligne un dysfonctionnement du système de financement, où le budget peut conditionner l’éligibilité d’un film aux yeux des guichets institutionnels. Malgré ces obstacles, Léa revendique une posture résolument artistique : « *Même si c’est difficile de porter soi-même un projet en tant que réalisatrice-productrice, c’est l’artistique qui prime.* » Elle précise avoir systématiquement obtenu l’avance sur recette pour la qualité de ses projets, ce qui témoigne d’une reconnaissance de son exigence créative, cela venant réaffirmer le propos de Rafaèle Garcia : « *c’est la cohérence du projet, du projet et du cinéaste.* » qui compte. Son implication et sa curiosité pour les enjeux institutionnels lui donnent aussi une certaine légitimité, en tant que membre de la commission d’aide à la distribution du CNC, jury au Festival international du film de Carthagène et jury au prix de la Citoyenneté au Festival de Cannes en 2018.

3. Perception générationnelle face aux débats contemporains : entretien avec Joyce Dardanne, déléguée générale adjointe de l’ARP

a. Assouplissement du critère d’adhésion

On l’a évoqué plus haut, la fondation de l’ARP (organisme de gestion collective des auteurs-producteurs-réalisateurs) en 1987 naît d’un acte politique : réunir 30 auteurs-réalisateurs-producteurs (dont des figures aussi diverses que Varda, Berri, Chabrol, Beineix, Besson...) pour défendre l’indépendance de la création face aux pouvoirs économiques.

Il s'agissait là d'affirmer haut et fort que la double identité artiste/producteur était un **gage de diversité culturelle**. À l'origine, cette triple casquette était néanmoins une condition *sine qua non* d'adhésion, mais la réalité actuelle du secteur a conduit à un assouplissement.

« Claude Berri, lui, il avait un statut un peu différent [...]. Il a produit des films qu'il n'a pas réalisés. [...] Il a imposé un modèle assez innovant à l'époque, mais je ne suis pas sûr que ce soit un modèle qui soit tellement présent aujourd'hui. Être producteur délégué, ce n'est pas du tout une évidence [...]. Tous n'ont pas l'aspiration à le faire. »

Joyce Dardanne note ainsi une tendance générale à la baisse du niveau d'implication des auteurs dans la production : *« La plupart [des membres] sont coproducteurs des films, pas forcément producteurs délégués. »* Cette tendance reflète une posture économique stratégique limitée : *« Quand ils sont producteurs délégués, je dirais que c'est davantage pour leurs propres films que pour ceux des autres. »* citant le cas de Justine Triet qui vient de monter sa société JT Films. Cette réforme vise à inclure de nouveaux profils, souvent émergents, mais aussi à mieux représenter les femmes et les jeunes cinéastes : *« Il y a une nouvelle génération, et notamment des femmes qu'on a envie d'accueillir. »* confie Joyce Dardanne, déléguée générale adjointe de l'ARP.

b. Tensions relatives au genre

Mais cette ouverture institutionnelle se heurte encore à des **biais de genre profondément ancrés**, notamment dans la manière dont les femmes cinéastes-productrices sont perçues. Léa Rinaldi, membre de l'ARP le pointe clairement : *« Quand une femme dit qu'elle cumule des casquettes, on lui demande : 'Pourquoi tu ne te fais pas aider ?' »*. Là où la polyvalence masculine est valorisée comme signe d'ambition ou de maîtrise, elle est chez les femmes souvent lue comme un signe de surcharge ou d'isolement.

Léa ajoute que cette perception est encore aggravée dès lors que la question **financière** entre en jeu : *« Surtout quand il y a une casquette supplémentaire et qui plus est touche à l'argent. »* **Joyce Dardanne** confirme cette tendance, soulignant une **asymétrie de traitement** : *« Je ne crois pas, en effet, qu'on s'inquiète de la posture d'un homme qui cumule les postes de la même manière. »* C'est non seulement la légitimité artistique, mais aussi la capacité à gérer les ressources, qui est ici silencieusement remise en cause.

c. Enjeux de perception institutionnelle

Joyce Dardenne témoigne de la position délicate de l'ARP au sein des espaces de négociation, prise entre des logiques parfois contradictoires : « *On est un peu le loup dans la bergerie [...]. On ne peut pas nous associer d'un côté parce qu'on tendrait à pencher vers l'autre.* ». Cette ambivalence peut marginaliser l'association, malgré sa pertinence sur des dossiers cruciaux : « *Bizarrement, l'ARP est la seule association à ne pas toujours être associée à la réflexion de certains lobbies [...], ni en tant que producteur, ni en tant qu'auteur.* »

Pour autant, cette transversalité permet d'adopter une posture plus constructive et moins dogmatique : « *On se dit qu'on ne défend pas les auteurs et les auteurs-producteurs. On défend la filière, le cinéma. Parce qu'on a cette transversalité-là du fait du statut des membres.* ».

Plutôt que de défendre des positions catégorielles, elle invite à penser avec modernité en termes d'intérêt commun. C'est dans cet élan que s'inscrivent les modèles émergents, porteurs de nouvelles pratiques professionnelles et politiques (III).

III. Vers de nouvelles pratiques : modèles émergents, engagements renouvelés, perspectives politiques (expérimenter, résister, transmettre)

1. Collectifs, coopératives, productions horizontales : inventer d'autres structures

Le paysage de la production cinématographique se transforme sous l'effet de nouvelles formes d'organisation. En France, on observe la montée de **sociétés coopératives et de collectifs créatifs** qui cherchent à redistribuer le pouvoir de décision et à diversifier les modes de financement. *La Société du Sensible* (fondée en 2018 à Marseille) est un exemple de coopérative française de production de cinéma (films documentaires, de fiction et d'animation) regroupant plusieurs auteurs-producteurs. De même, on a vu apparaître des **SCIC** (Société coopérative d'intérêt collectif) ou **SCOP** (sociétés coopératives et participatives) portées par des équipes de réalisateurs et techniciens (Tënk, Mona Productions, etc.), visant à mutualiser démocratiquement coûts et ressources tout en garantissant l'indépendance artistique.

Parallèlement, des **collectifs d’auteurs-producteurs** continuent de se former pour défendre des projets communs (projets égalité, supports internationaux, etc.) ou s’organisent en SARL (par exemple Stank, qui s’affirme en tant que collectif d’auteurs-réalisateurs mutualisant leurs compétences dans l’alternance des projets). Ces nouveaux modèles hybrides jouent sur la dimension collaborative : leur organisation horizontale contraste avec les sociétés de production traditionnelles, et les membres y cumulent souvent plusieurs casquettes (auteur, réalisateur, producteur). Ces modèles inventent **des formes alternatives de gouvernance artistique**, où l’idée même d’un seul « auteur » s’efface au profit d’un geste partagé. Ces pratiques ne suppriment pas les difficultés, mais elles déplacent les enjeux : la fragilité économique devient le moteur d’une **solidarité inventive**, où les outils techniques (caméras, stations de montage, studios) sont mutualisés, les compétences échangées, les rôles démystifiés.

2. Écrire sans signer : le geste discret du producteur dramaturge

Le lien créatif entre réalisateur et producteur, censé être le socle du développement d’un film, tend aujourd’hui à se fragiliser. Lionel Baier alerte : « *On ne lit plus que le scénario. On a désappris l’éditorialisation.* » Jean des Forêts abonde : « *La proportion de producteurs qui savent lire un script et faire un commentaire dessus, c’est moins de 10 % [...] Je comprends que les réalisateurs deviennent control freaks.* » Ce déficit éditorial dégrade le rôle du producteur en l’éloignant de sa fonction d’alter ego créatif. La reconnaissance symbolique demeure elle aussi asymétrique : « *Quand c’est réussi, c’est grâce au réalisateur. Quand c’est raté, c’est à cause du producteur* », observe Lionel Baier. Cette invisibilisation, ajoutée à la pression des guichets, des normes de marché et des nouveaux intermédiaires, réduit le producteur à un gestionnaire de faisabilité, au détriment de son pouvoir d’initiative. Face à cette crise silencieuse, certains s’engagent avec d’autant plus de force dans un rôle éditorial, redéfinissant par là même les frontières de la production.

Une autre figure du producteur émerge ainsi en creux, moins visible mais non moins décisive : celle du producteur *dramaturge*, dont l’intervention s’exerce en amont du tournage, dans une proximité critique avec l’auteur. Cela pousse à réévaluer les marges du geste créatif, à interroger les lieux depuis lesquels s’écrit un film sans en signer le scénario ni en occuper le cadre.

À cet égard, l'approche de Jean des Forêts offre un contre-modèle éclairant — celui d'un accompagnement exigeant, souterrain, mais profondément structurant. Si ce dernier affirme « *ne jamais coproduire avec un réalisateur* », c'est qu'il revendique une position spécifique : celle d'un **véritable sparring partner**, engagé dans un dialogue critique avec les auteurs qu'il accompagne. Sa posture est d'autant plus singulière qu'elle brouille, sans l'abolir, la frontière entre produire et co-écrire. Il accepte de **s'intermédiaire dans le processus de création**, mais sans jamais se substituer au cinéaste. En assumant un rôle de **compagnon dramaturgique, stratège politique et éditeur sensible**, il déplace la fonction de producteur vers une **zone intermédiaire**, entre architecture narrative et structuration économique. Cette « *écriture en creux* », selon ses propres termes, transforme l'acte de produire en un **geste situé**, qui demande autant d'intuition que de patience, d'endurance que de lucidité sur les rapports de pouvoir à l'œuvre dans l'écosystème cinématographique. Elle sous-tend ainsi une réflexion sur le crédit *producteur-auteur* dans l'avenir économique et juridique de la filière.

3. Nouvelles technologies, nouveaux gestes : vers une production désintermédiée

Face à l'évolution des nouvelles technologies, des producteurs indépendants lancent des modèles innovants, révélant un mouvement structurel d'hybridation entre les sphères artistique, technique et entrepreneuriale.

Mathieu Kassovitz et l'entrepreneur Gildo Pastor ont tout récemment initié *Venturi Production*, une structure présentée au Festival de Cannes et conçue pour « **développer des films, séries, jeux vidéo et documentaires** » mêlant art et technologies spatiales. Cette déclaration témoigne d'un glissement vers des pratiques transdisciplinaires, où le producteur-cinéaste s'empare d'un désir d'expérimentation, au croisement des savoirs et de la projection vers d'autres imaginaires. « *Mathieu et moi sommes, chacun dans nos secteurs d'activité, des explorateurs* » se confie ainsi l'industriel Gildo Pasto au Figaro.

Initiateur d'un écosystème créatif et protéiforme, producteur résolument tourné vers l'avenir, Nicolas Bary, que nous avons déjà évoqué (voir partie II) développe quant à lui **ses propres IP** sur les œuvres qu'il initie désormais (BD, etc.).

Le développement des technologies numériques – caméras légères, logiciels de montage gratuits, plateformes de financement participatif ou de diffusion directe – modifie aussi l'accès à la production. Il est désormais possible, dans certaines conditions, de **filmer sans attendre l'autorisation**, sans structure lourde, sans « feu vert » institutionnel. Cette **désintermédiation** ouvre un champ fertile à la figure du producteur-cinéaste, qui peut littéralement devenir **unité autonome de création**. De nombreux jeunes cinéastes s'emparent de cette liberté technologique pour raconter des récits minoritaires, intimes, invisibilisés. Le cinéma devient alors un **acte de présence immédiate**, fait de peu mais porté par une vision forte. Ce modèle permet aussi de résister aux injonctions de formatage, notamment pour des projets à dimension politique, queer, diasporique, ou expérimentale. Mais cette autonomie technique ne garantit pas à elle seule une autonomie économique ou symbolique. Elle suppose de **penser aussi la distribution, la formation, la critique**, pour que ces films circulent, soient compris, valorisés. Autrement dit, le geste de produire sans permission appelle aussi à **refonder l'écosystème** autour du film.

4. Le cinéma en état de siège : contre-produire face aux dérives autoritaires

Aujourd'hui, la figure du producteur cinéophile, audacieux et engagé, tend à s'effacer au profit d'actionnaires anonymes et mondialisés, pour qui l'investissement dans le secteur cinématographique n'est qu'une activité parmi d'autres²⁹. Cette évolution n'est pas sans conséquence dans un monde de plus en plus fragilisé par l'oppression, l'incitation à la haine, la maltraitance et la déshumanisation. La fonction de producteur se révèle néanmoins ambivalente selon le contexte politique. Dans les régimes autoritaires contemporains, elle est souvent instrumentalisée pour contrôler le récit national, par le biais d'une production exclusivement étatique ou sous contrôle, ce qui contraint fortement les contenus filmiques.

²⁹ DELEU Christophe, « Producteur » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. <https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/producteur/>, mis en ligne le 20 septembre 2015, consulté le 9 mai 2025.

Par exemple, sous la dictature salazariste au Portugal (1933–1974), l'historienne E. Da Silva montre que l'« État nouveau » a « allié propagande, censure et répression » pour « *encadrer, surveiller ou réprimer la production cinématographique* », contrôlant à la fois le contenu des films et leurs modes de fabrication.³⁰

Dans certains régimes répressifs modernes, les producteurs contrôlés par l'État adoptent des stratégies plus surnoises pour faire passer leur message. L'anthropologue Hikmet Kocamaner note le cas de l'Iran contemporain : les plus importants producteurs liés au régime islamique se présentent comme des cinéastes indépendants. Ils fabriquent des documentaires pro-régime, « *en faisant croire qu'ils sont des réalisateurs clandestins ou indépendants* » pour attirer un public jeune et sceptique. Ils les projettent dans de petits festivals locaux plutôt qu'à la télévision d'État afin d'éviter l'étiquette de propagande manifeste.

La « *menace* » d'un cinéma domestiqué par l'État versus le « *potentiel* » d'un cinéma démocratique qui s'émancipe se trouve donc être au cœur des enjeux contemporains du financement cinématographique. En effet, les dérives autoritaires en Europe et partout dans le monde, annoncent un futur sombre pour la création, entre contrôle de la presse et privatisation du secteur public audiovisuel. Le déclin de l'indépendance des médias et des moyens d'expression des opinions divergentes ou minoritaires auquel on assiste mène intrinsèquement au recul des libertés individuelles et à la censure.

« *Contre-produire* » souligne cette corrélation entre le refus des méthodes de production du cinéma dominant et l'adoption d'une approche collective pour en inventer de nouvelles³¹, et peut mener à concevoir que l'artiste total et engagé, producteur-cinéaste, est plus que d'actualité pour préserver le cinéma comme espace de liberté d'expression, ouvrant des perspectives d'esprit d'ouverture, de tolérance et de solidarité.

³⁰ DA SILVA Eurydice, *Cinéma et dissidence : les ciné-clubs portugais pendant la dictature de Salazar*, Presse Universitaire de Paris Nanterre, 2023

³¹ LANCIALONGA Frederico, *Contre produire : films, formes et modes de production dans le cinéma collectif italien des années 1950-1970*, Arts plastiques et science de l'art, Paris, Thèse de doctorat sous la direction de Vincent Amiel, Sébastien Layerle, 2023.

A ce titre, le cinéaste Jafar Panahi, privé de permis de tournage par le régime iranien et assigné à résidence, continue exemplairement à créer hors des circuits institutionnels, en s'appuyant sur des coproductions étrangères, notamment françaises et belges. Son dernier long métrage, *Un simple accident*, réalisé dans des conditions de clandestinité, a été couronné par la Palme d'or à Cannes en 2025, mais n'a reçu aucune reconnaissance officielle dans son pays, plongé dans un silence médiatique et politique.

Ce contraste souligne la portée politique de son geste artistique et *productif*, qui devient un acte de résistance vitale, de témoignage et d'insoumission.

« Je suis vivant parce que je fais des films. »

Dans ce contexte, la production ne relève plus d'un schéma économique, mais d'un engagement politique à part entière : elle est **l'espace même depuis lequel il devient possible de continuer à créer** contre le pouvoir, à filmer malgré l'interdit, à revendiquer une parole minorée.

La figure du producteur-cinéaste prend ici un sens radical : elle révèle une professionnalisation de survie, où **la frontière entre réalisation et production devient anecdotique dans la lutte contre l'insoumission**, inventant des formes adaptées aux limites imposées par la censure (ex. *Ceci n'est pas un film*, 2011).

En ce sens, Nadav Lapid soulignait à Cannes l'urgence pour les artistes de prendre la parole contre la « folie » ambiante ou la « fantaisie politique » de voir les Palestiniens disparaître, devenue un programme national. Son film *Yes*, présenté à la Quinzaine des cinéastes (2025), se veut ainsi être une tentative de réponse à « l'aveuglement collectif » d'Israël face au drame humanitaire à Gaza.

De nombreux cas étudiés dans la généalogie de ce mémoire rappellent aussi que la production cinématographique n'est pas un terrain neutre et qu'il devient plus que nécessaire de s'en emparer collectivement, afin que la production indépendante s'organise à l'international face aux pressions gouvernementales.

5. Éducation à la production : former à l'autonomie, dès l'école de cinéma (entretien avec Costa-Gavras)

« Si on veut aller dans le sens de la dualité, pourquoi pas. »

Pour Costa-Gavras, l'éducation, même lorsqu'elle se veut artistique, n'échappe pas aux cadres normatifs. « Partout dans l'éducation, il y a forcément des préceptes, parce qu'il faut orienter dans une certaine direction générale. » Mais là où d'autres se plient aux règles, lui revendique au contraire la nécessité de les briser. Créer, selon lui, c'est aussi désapprendre, refuser l'automatisme pour retrouver la liberté du geste. Il se souvient d'un professeur, M. Malfi, qui leur enseignait scrupuleusement les codes du langage cinématographique : « Faites le champ contre champ à même distance. » Un conseil que Costa-Gavras et ses camarades choisirent délibérément de défier : « On a fait le contraire. Il n'était pas content. »

« La politique est partout autour de nous » ajoute-il, soulignant que même les divisions pédagogiques – comme séparer les formations en sections réalisation, production ou montage – relèvent de choix politiques : « Choisir de faire des sections metteurs en scène, sections production, sections montage, etc., c'est la politique des gens. Parce qu'ils vous orientent. » Il insiste également sur l'importance d'intégrer de la souplesse dans ces parcours, voyant dans la possibilité de passer d'un domaine à l'autre une forme de liberté fondamentale : « Le fait de pouvoir passer du montage à la mise en scène, c'est de la bonne politique, parce qu'il y a la liberté. »

Si l'on veut encourager ces pratiques autonomes et critiques, il est nécessaire de **repenser les modalités d'enseignement du cinéma**. Les écoles forment encore trop souvent à une division stricte des rôles : le réalisateur pense, le producteur exécute. Cette répartition ne reflète ni la réalité du cinéma indépendant, ni les besoins des jeunes auteurs contemporains. Former à la production ne devrait pas se limiter à apprendre à remplir un budget ou à monter un dossier CNC. Il faudrait aussi **transmettre une culture politique de la production** : qu'est-ce qu'un plateau juste ? Qu'est-ce qu'un rythme soutenable ? Comment organiser un film sans exploitation ni hiérarchie toxique ? Comment faire exister un projet avec peu de moyens ? Ces questions ne relèvent pas seulement du management, mais de **l'éthique du travail artistique**. Intégrer ces dimensions à la pédagogie, c'est faire de la production **une matière créative**, au même titre que le scénario, l'image ou le montage.

Cela permettrait à une nouvelle génération de cinéastes de concevoir dès le départ leur projet de manière globale, en lien avec leur vision, leurs valeurs, et leurs conditions réelles d'existence. En somme, la figure du producteur-cinéaste, loin d'être une exception, pourrait devenir **l'un des visages les plus vivants du cinéma de demain**. Non pas une norme, mais une **option élargie**, un outil critique, une manière de reprendre la main. Face à la concentration des moyens, à l'uniformisation des formes, à la précarisation des artistes, elle offre une réponse profondément politique : celle de faire autrement, ensemble, lentement, selon ses propres règles.

6. Restitution d'un parcours personnel de productrice-cinéaste à l'école

L'expérience de produire et réaliser dans le cadre de ma formation à la Fémis m'a personnellement permis d'établir un chemin à la croisée des rôles dans mon rapport à la production, qui, à l'échelle d'un court-métrage, à tout à voir avec le plateau. L'essence de la fabrication part des conditions de production qu'on n'admet pas assez comme un levier de création et trop souvent comme carcan de faisabilité, validé par un label de mise en production dont la rigidité empêche beaucoup d'audace et tend un écran de fumée. Cette mise à distance théorique voire dogmatique répond à un paradigme pédagogique déconnecté des réalités.

D'un point de vue empirique, un film se fabrique dans l'artisanat. Or, l'artisanat ne se conceptualise pas, il se conçoit. Pourtant, en matière cinématographique, tout le monde est artisan de métier. Dès lors, pourquoi ne pas admettre que l'envie de concevoir puisse être dynamisée par l'envie de conceptualiser, et l'envie de conceptualiser par celle de concevoir ?

Cette posture d'architecte de création, à la lisière de produire et réaliser m'a permis d'annihiler toute forme de déni sur la difficulté de fabriquer un film et de tisser une vision *responsable* de la pratique. La conscience permanente des enjeux de production affine sans cesse son mode d'existence, et c'est dans cet interstice de création que j'ai personnellement puisé ma formation.

J'ai ainsi souvent fait intervenir les questions de mise en scène très tôt dans la réflexion, afin que tout le mouvement qui tend à son exorcisation soit stimulé par l'affinage des moyens de production, non pas par besoin d'efficacité, mais dans une appréhension ludique de leur capital artistique.

« *Se donner les moyens de* » n'est pas juste un cadre propice permettant la création, c'est déjà un lieu de création. La conceptualisation continue d'avancer même lorsque la conception est lancée, cela drainant une vision active des enjeux formels, un ancrage dans le réel, de la justesse d'appréciation et une réflexion permanente sur la création. Il ne s'agit pas seulement de « *faire* » mais aussi de « *penser* » activement l'objet de création non pas seulement dans sa finalité mais au travers de sa conception. C'est imaginer un mouvement, semblable à *La vague* de Kanagawa. Ce constat part d'une triple initiation, en tant que productrice, assistante mise en scène et réalisatrice. J'ai trouvé la clarté de mon engagement auprès des autres dans cette double appétence production/mise en scène, qui, malgré la lourde responsabilité que cela représente dans le cumul des tâches et sa difficile transposabilité dans le secteur professionnel, m'a toujours permis de mieux affiner mon chemin. J'aime défendre la vision d'un projet en tant que productrice et m'associer fidèlement dans la fabrication concrète à la mise en scène. Consciente du collectif, je me sens d'ailleurs meilleure productrice au travers de ma pratique de la mise en scène. A la lisière du rôle de scripte, c'est dans une posture de productrice éditoriale augmentée que j'ai pu expérimenter l'accompagnement des autres. En tant que réalisatrice, c'est avec un principe très fort de responsabilité que j'ai inventé mon atelier de collaboration, comme « productrice de la mise en scène ». Cette posture atypique et peu commune m'a permis, à l'échelle de mes expériences d'école, de conscientiser des choix d'avenir :

Je crois que pour avoir le goût de produire, il faut d'abord avoir le goût des autres. L'envie de produire naît d'un désir de relation : elle exige une sociabilité instinctive, un plaisir réel à accompagner, à écouter, à faire exister ce qui, sans ce lien, resterait à l'état de l'idée. Là où je me sens à ma place, c'est dans l'art d'un compagnonnage souple et ajusté. J'aime bâtir dans le détail, dans la nuance, depuis le frisson initial d'un projet jusqu'à sa concrétisation sensible.

Produire et réaliser ne relèvent donc pas, pour moi, de postures contradictoires. Elles procèdent d'une même source : le goût du lien, de la vision partagée, de la mise en commun. L'une nourrit l'autre, sans paradoxe de l'œuf ou la poule.

Réaliser, c'est se tenir face à soi, à ce que l'on veut dire et ce qu'on ose proposer au monde. Mais ce geste ne prend pleinement sens qu'au sein d'un collectif solidaire, mobilisé, complice. Aucune œuvre ne naît seule — toute création est traversée par des présences, visibles ou non, qui la rendent possible.

Ma chambre à moi c'est la lisière, entre accueil et impulsion, entre cadre et mouvement. Entre produire et réaliser, non pas pour dominer, mais pour toujours œuvrer.

Conclusion

D'hier à aujourd'hui, des pionniers du muet aux auteurs contemporains en passant par les feux de la Nouvelle Vague et du Nouvel Hollywood, le producteur-cinéaste a été un **agent de changement**, apportant à la fois une liberté nouvelle pour l'artiste et un défi au fonctionnement établi de l'industrie.

Sa figure, longtemps périphérique, marginale ou méconnue, s'impose aujourd'hui comme un prisme fécond pour penser autrement le cinéma – dans sa fabrique, sa théorie, sa politique. À travers elle, se rejoue en permanence la tension entre *art* et *industrie*, entre *rêve* et *réalité*. Elle nous rappelle que faire un film n'est pas qu'un acte de création, c'est aussi un acte de production au sens littéral : produire, c'est mettre au monde une œuvre, avec tout l'effort que cela suppose. Ces cinéastes qui mettent les mains *dans le cambouis* de la production nous montrent que l'**apprentissage du cinéma** peut aussi passer par **l'apprentissage du réel**. Ils en retirent souvent une compréhension plus aigüe de leur art – et le cinéma, en retour, bénéficie de leurs audaces et de leurs expérimentations.

Dans ses réussites comme dans ses échecs, le producteur-cinéaste demeure un **acteur essentiel de la vitalité du cinéma**, à la source de certains **réseaux de solidarité**, se passant le flambeau et aidant les nouveaux venus – preuve que cette quête d'indépendance s'inscrit dans une histoire collective du cinéma.

En retraçant la généalogie de cette figure (Partie I), en observant ses pratiques concrètes à travers des trajectoires singulières et sa portée critique (Partie II), puis sa reconnaissance institutionnelle et ses devenir possibles (Partie III), ce mémoire a voulu montrer que produire ses propres films ne relève pas d'un simple choix logistique ou stratégique : c'est un **acte esthétique, politique et symbolique**.

Fruit d'une perspective fondée sur des témoignages vivants, nous avons pu plonger dans l'atelier du producteur-cinéaste.

Créer sa société, chercher des financements, endosser mille tâches – c’est le quotidien parfois rude de ces forçats de la passion. Les témoignages recueillis ont mis en lumière l’intelligence pragmatique que requiert ce métier bicéphale.

Savoir jusqu’où aller sans se brûler les ailes, apprendre à déléguer tout en gardant la vision, refuser un argent empoisonné pour sauver l’essentiel – ces choix éclairent les **compromis et ingéniosités** qui jalonnent le chemin du producteur-cinéaste.

Il ne s’agit pas ici d’ériger un modèle unique, ni de fétichiser la figure de l’auteur-tout-puissant, mais de souligner l’importance des conditions de fabrication dans la définition même de ce qu’est un film.

À travers les cas étudiés – de Pedro Costa aux Frères Dardenne – on voit que cette figure n’est ni homogène ni unifiée. Elle se décline en une pluralité de gestes, de structures, de tensions. Tantôt ascétique, tantôt stratégique, parfois solitaire, parfois coopérative, elle met en lumière les arbitrages permanents entre liberté et contrainte, création et gestion, vision et infrastructure. Elle fait apparaître ce que le discours critique a souvent effacé : **la matérialité du cinéma, ses outils, ses luttes silencieuses.**

Mais cette figure ne renvoie pas uniquement au passé ni à quelques exemples d’exception.

Elle éclaire aussi des dynamiques contemporaines plus larges : la volonté croissante de reprendre en main les moyens de production, de sortir des logiques verticales, d’inventer des espaces de travail plus justes, de filmer sans permission, de produire avec peu, de diffuser autrement. Elle dessine, en creux, une critique du modèle dominant et une hypothèse sur les formes à venir.

Produire ses propres images, c’est un acte qui dépasse la simple organisation : c’est souvent une déclaration d’intentions, un positionnement politique.

A l’heure où les inégalités se creusent et où les récits minoritaires peinent à exister, le producteur-cinéaste incarne **une figure de résistance et d’invention**. Il ou elle rappelle que le cinéma n’est pas seulement affaire de style, mais aussi affaire de conditions : conditions d’écoute, de travail, de justice, d’émancipation. Revaloriser cette figure, c’est donc revaloriser la puissance politique du cinéma – non comme simple discours sur le monde, mais comme **manière de l’habiter, de le fabriquer, de le redistribuer**. En ce sens, produire n’est pas un geste secondaire : c’est peut-être le lieu même d’où recommencer à penser le cinéma aujourd’hui.

Bibliographie

Ouvrages

ADORNO W. Theodor et HORKHEIMER Max, *La dialectique de la raison*, New York Institute of Social Research, New York, 1944.

CARNEY Ray et CASSAVETES John, *Cassavetes par Cassavetes*, Ed. Capricci, Paris, 2020.

CRÉTON Laurent et LAYERLE Sébastien, préface à *Les producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Nouveau monde éditions, Paris, 2011, p. 8.

COSTA-GAVRAS, *Vers là où il est impossible d'aller*, Mémoire, Seuil, Paris, 2018.

DA SILVA Eurydice, *Cinéma et dissidence : les ciné-clubs portugais pendant la dictature de Salazar*, Presse Universitaire de Paris Nanterre, 2023.

DE BAEQUE Antoine, *Marin Karmitz, une autre histoire du cinéma*, Editions Flammarion, Paris, 2024.

PIERRE Sylvie, *Glauber Rocha*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1987.

Code de la propriété intellectuelle, Dalloz, 2025.

Articles de revue

BOURDIEU Pierre « La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques », Actes de la recherche en Sciences Sociales, 1977, n°13, pp.3-43.

HURALT-PAUPE Anne et MURILLO Céline, « Et le cinéma indépendant ? / What about Independent Cinema ? » Revue française d'études américaines, N°136, pp.3-14.

PIERRE Sylvie, *Glauber Rocha*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1987.

RAYA Aurélie, « Comment les Karmitz ont réinventé Mk2 », Le Point, n°78, 2024.

RENAULT Enguérand, « Marin Karmitz : « j'arrête de produire car je ne me reconnais plus dans le cinéma », Le Figaro, 2014.

SAPIRO Gisèle, PACOURET Jérôme, PICAUD Myrtille, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », Revue Cairn, 2015, n°206-297, pp.4-13.

Sites internet

AFI American Film Institute, Orson Welles, <https://www.afi.com/>, consulté le 10 mai 2025.

BARSON Michael, Encyclopaedia Britannica, *Orson Welles, American actor, director and writer*, 2025, <https://www.britannica.com/>, consulté le 10 mai 2025.

BEAUCHAMP Cari, Marypickford, *The Creation of United Artists*, en ligne, <https://marypickford.org/> consulté le 10 mai 2025.

BUSNEL François, *Costa-Gavras, « Tous les films sont politiques »*, Le Grand Entretien, <https://www.radiofrance.fr/>, 2011, France Inter, consulté le 15 novembre 2024.

CNC, *Comment Costa-Gavras a réussi à faire son film phare « Z »*, 2019, Rubrique cinéma <https://www.cnc.fr/cinema>, consulté le 8 mai 2025

DELEU Christophe, « Producteur » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. <https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/producteur/>, mis en ligne le 20 septembre 2015, consulté le 9 mai 2025.

DÉRIVES.TV, Autour du cinéma de Pedro COSTA, *Entretien*, <https://derives.tv/autour-du-cinema-de-pedro-costa/>, consulté le 8 mai 2025.

GOODFELLOW Melanie, *Bouchareb receives ADFP Honour, talks career*, Screen Daily, <https://www.screendaily.com/>, 2014, consulté le 10 mai 2025.

LANCIALONGA Frederico, *Contre produire : films, formes et modes de production dans le cinéma collectif italien des années 1950-1970*, Arts plastiques et science de l'art, Paris, Thèse de doctorat sous la direction de Vincent Amiel, Sébastien Layerle, 2023, consulté le 8 mai 2025.

PETIT Samuel, La Cinémathèque française, *Germaine Dulac, entre classique, moderne et avant-garde*, 2020, en ligne <https://www.cinematheque.fr/>, consulté le 10 mai 2025.

PERE Olivier & VACHAUD Laurent, 12 films de Stanley Kubrick, Les Inrocks, <https://www.lesinrocks.com/cinema/douze-films-de-stanley-kubrick-36401-24-03-1999/> 1999, consulté le 10 mai 2025.

SALAMÉ Léa, *Rencontre avec Marin Karmitz*, L'interview de 9H20, <https://www.radiofrance.fr/> France Inter, octobre 2024.

Échantillon de films évoqués

DULAC Germaine, *La souriante Madame Beudet*, 1923

CHAPLIN Charlie, *La ruée vers l'or*, 1925

PAGNOL Marcel, *La femme du boulanger*, 1938

WELLES Orson, *Citizen Kane*, 1941

MINELLI Vincente, *Les Ensorcelés*, 1952

ZINNEMANN Fred, *Le Train sifflera trois fois*, 1952

CASSAVETES John, *Shadows*, 1959

KUBRICK Stanley, *Spartacus*, 1960

ROHMER Eric, *6 contes moraux*, 1962-1972

MORETTI Nanni, *Je suis un autarcique*, 1976

SOLANAS Ezequiel, *La Hora de los Hornos*, 1968

KARMITZ Marin, *Coup pour coup*, 1968

CASSAVETES John, *Faces*, 1968

COSTA-GAVRAS, Z, 1969

GODARD Jean-Luc, *Sauve qui peut (la vie)*, 1980

BERRY Claude, *Germinal*, 1993

ALMODOVAR Pedro, *Tout sur ma mère*, 1999

DARDENNE Luc et Jean-Pierre, *Rosetta*, 1999

KIAROSTAMI Abbas, *Close-up*, 1999

COSTA Pedro, *Dans la chambre de Vanda*, 2000

WONG Kar-wai, *In the mood for love*, 2000

PANAHI Jafar, *Ceci n'est pas un film*, 2011

RINALDI Léa, *Esto es lo que hay, chronique d'une poésie cubaine*, 2015

DEMOUSTIER Stéphane, *Allons enfants*, 2018

AUDIARD Jacques, *Les Olympiades*, 2021

DOUARD Alice, *L'attente*, 2022

HAMICH Saïd, *La mer au loin*, 2024

BAIER Lionel, *La cache*, 2025

Annexes

L'ossature de ce mémoire repose sur une enquête de terrain conduite auprès de **producteurs-cinéastes** aux trajectoires, pratiques et identités multiples, afin de refléter la diversité des expériences contemporaines.

La liste ci-dessous recense l'ensemble des personnes interrogées dans le cadre de cette recherche.

Entretiens réalisés :

- **Jacques AUDIARD** – *Page 114*
- **Lionel BAIER** – *Bande à part Films*
- **Nicolas BARY** – *Timpel Pictures*
- **Rémi BURAH** – *Direction Arte France Cinéma*
- **COSTA-GAVRAS** – *KG Productions*
- **Joyce DARDANNE** – *ARP (Auteurs Réalisateur Producteurs)*
- **Alice DOUARD** – *Les Films de June*
- **Jean DES FORETS** – *Petit Films*
- **Stéphane DEMOUSTIER** – *Année Zéro*
- **Rafaèle GARCIA** – *CNC, Direction du Cinéma*
- **Saïd HAMICH BENLARBI** – *Barney Production*
- **Marin KARMITZ** – *MK2*
- **Léa RINALDI** – *ALéa Films*

Entretiens à venir :

- **Luc DARDENNE & Delphine TOMSON** – *Les Films du Fleuve*

