

Actes 11

**RENCONTRES ART ET TECHNIQUE
L'INDUSTRIE DU RÊVE**

**MASTER CLASS 3D PINA BAUSCH
École Nationale Supérieure Louis Lumière**

Noisy-le-Grand - 31 mars 2011

OÙ VA LE CINÉMA : PART II

Techniciens, cinéastes, outils : ils font le cinéma d'aujourd'hui

Colloque

Forum des Images - Paris - 1^{er} avril 2011

FESTIVAL L'INDUSTRIE DU RÊVE

11^e édition

30 mars - 3 avril 2011

Première fois.

Où va le cinéma? Disions-nous en 2009, questionnant les conséquences des bouleversements technologiques de ces dix dernières années sur la chaîne de fabrication du cinéma. Où va le cinéma (Part II)? Avons nous encore été tentés de dire cette année en observant cette fois l'arrivée grandissante des nouveaux techniciens, dont le rapport aux métiers, aux filières de formation et surtout aux nouveaux outils, semble porteur de changements, mais dont nous ne pouvons encore savoir en quoi il influencera la création cinématographique.

La 11^e édition du festival *L'Industrie du Rêve* a donc braqué le projecteur sur les « premiers chefs de poste », ouvrant ainsi le débat sur ces enjeux et les nombreuses interrogations qui traversent l'ensemble des professions techniques à leur égard.

Lourde question, nous l'avons bien mesurée en préparant cette édition, dans une époque marquée par une dérégulation des conditions de travail, laquelle fragilise l'ensemble du « collectif » formé par les équipes des films et oblige à jeter un regard lucide sur une approche par trop économique parfois.

Voilà pourquoi, il y a bien eu lieu d'aborder cette problématique essentielle qui impacte la production, comme le révèle un état des lieux que nous avons réalisé sur les 261 films sortis en 2010 et dont les résultats ont été présentés au cours de cette 11^e édition lors des journées professionnelles qui se sont tenus au Forum des Images.

Occasion aussi de pointer cette contradiction dans notre pays qui n'arrête plus de célébrer les « premières fois » : premier film, premier court, premier long, premier rôle, premier premier rôle, etc., qui semble toujours lancé à la recherche d'une hypothétique nouvelle vague et qui, dans le même temps, n'a jamais été aussi exigeant à l'égard de sa jeunesse, posant un regard souvent inquiet et même méfiant sur les générations à venir.

« Nouvelle génération », aurions-nous pu dire, parlant des outils, des techniciens et des réalisateurs. Mais la réalité semble bien plus complexe dans des professions façonnées par un compagnonnage bien à elles et une transmission des savoirs incontournable, l'essence même de « l'humanité » qui habite les plateaux et les studios.

Le festival *L'Industrie du Rêve* est bien là dans son rôle, rapprochant point de vue technique et artistique, les confrontant aux mutations à l'œuvre dans une économie toujours aussi réactive.

En 2012, après « **Où va le cinéma, Part I : le cinéma en question** » consacrée aux mutations technologiques et « **Où va le cinéma, Part II : techniciens, cinéastes, outils, ils font le cinéma d'aujourd'hui** » consacrée à la nouvelle génération de techniciens et aux nouveaux chefs de poste liée aux évolutions techniques, *L'Industrie du rêve* propose un troisième cycle de réflexion consacré à la relation entre techniciens et producteurs : « **Où va le cinéma, Part III : Producteurs et techniciens, la nouvelle donne ?** ».

Cette 12^{ème} édition posera la question de l'évolution des rapports entre les producteurs - en déterminant à travers une enquête qui sont ces « nouveaux producteurs » - et les techniciens en abordant des problématiques liés à la création, aux conditions de travail et d'emploi.

Je souhaite remercier nos partenaires depuis maintenant douze ans, le CNC et son président Éric Garandeau, qui accompagne l'évolution du travail des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel, la Région Ile-de-France et son président Jean-Paul Huchon, son vice-président Julien Dray, fidèles à notre manifestation depuis sa création.

Stéphane PELLET

Président de *L'Industrie du Rêve*

L'Industrie du Rêve, lieu unique d'échanges de points de vue entre artistes et techniciens.

A l'occasion de sa 11^e édition, le festival de cinéma *L'Industrie du Rêve* ouvre un nouveau cycle consacré aux techniciens, cinéastes et à leurs outils, en s'intéressant particulièrement à la question de la relève des générations.

Une fois encore, le programme du festival témoigne de sa volonté de rêver le cinéma à l'aune des innovations technologiques, en s'affirmant comme un lieu unique d'échanges de points de vue entre artistes et techniciens. En favorisant la transmission des savoir-faire et l'utilisation des technologies innovantes au service de la création (Masterclass autour du relief), *L'Industrie du Rêve* rend hommage à l'ensemble des professions techniques impliquées, qui jouent un rôle essentiel dans le succès de notre industrie.

Dans ce contexte, le CNC, convaincu que les industries techniques contribuent au premier plan à la création, entend poursuivre son accompagnement et son soutien financier à ce maillon indispensable de la chaîne cinématographique.

Je tiens à remercier l'engagement du Président, Stéphane Pellet, et de toute son équipe, et je souhaite un vif succès à cette 11^e édition de *L'Industrie du Rêve*.

Éric GARANDEAU
Président du CNC

Nous aimons le cinéma. Nous soutenons tous ceux qui le font aimer.

Depuis *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière, le cinéma n'a eu de cesse de se réinventer. Muet ou numérique, le 7^e Art reste plus que jamais un média moderne. On doit cette permanence de la créativité à l'ensemble des techniciens de l'image, du son, du décor et du montage qui composent la grande famille du cinéma. Sans eux, jamais le cinéma n'aurait pu se transformer ainsi, passer des cartons et sous-titres au dolby stéréo, du noir et blanc à la couleur, de la pellicule au digital. Et le cinéma d'aujourd'hui n'échappe pas à ce passage de témoin avec l'avènement d'une nouvelle génération de professionnels rompue aux techniques de la 3D et de l'image numérique.

Il était donc tout naturel pour le festival *L'Industrie du Rêve* de mettre à l'honneur pour son édition 2011 cette nouvelle génération des métiers du cinéma. Il l'est tout autant pour la région Ile-de-France d'accompagner cette manifestation très innovante. Nous aimons le cinéma. Nous soutenons tous ceux qui le font aimer. Depuis 2001, date de la création du Fonds de soutien aux industries techniques cinématographiques et audiovisuelles de la région Ile-de-France, plus de 400 œuvres ont en effet été aidées. Des outils performants ont également été créés pour répondre aux exigences de tous les professionnels du cinéma. Toutes ces actions font ainsi de la région Ile-de-France la première collectivité territoriale à soutenir le cinéma et l'audiovisuel. Le pôle de compétitivité Cap Digital fait enfin de notre région un des territoires les plus innovants du monde dans le domaine de l'image, du son, du multimédia et de la vie numérique.

L'Ile-de-France est une région leader dans la production cinématographique. Elle compte plus que jamais le rester. Je suis donc très heureux que le Festival *L'Industrie du Rêve* dédie sa 11^e édition à la nouvelle génération de techniciens de cinéma.

Jean-Paul HUCHON

Président du Conseil régional d'Ile-de-France

LES RENCONTRES ART ET TECHNIQUE L'INDUSTRIE DU RÊVE.

- 2 | Les intervenants

- 6 | Masterclass avec François Garnier, superviseur 3D de Wim Wenders
« Autour de la 3D »

- 12 | Table ronde 1
« État des lieux de la production cinématographique en 2010 :
quel parcours pour les nouveaux chefs de poste ? »

- 32 | Table ronde 2
« Focus sur le montage »

- 46 | Table ronde 3
« Focus sur le décor »

- 59 | Table ronde 4
« Quelles formations pour quels métiers ? »

- 73 | Ils et elles sont venus depuis 2000...

- 76 | Remerciements

- 77 | L'équipe de L'Industrie du rêve

MASTERCLASS AUTOUR DE LA 3D

Jeudi 31 mars 2011 – École Nationale Supérieure Louis-Lumière, Noisy-le-Grand

INTERVENANT : **François GARNIER**, superviseur 3D du film *Pina* de Wim Wenders.

François GARNIER, superviseur 3D : Wim Wenders est venu me voir, m'expliquant que cela faisait très longtemps qu'il voulait faire un projet sur la danse avec Pina Bausch, et qu'il pensait que la stéréoscopie pourrait être une bonne approche. Je lui ai dit qu'effectivement, la danse et la stéréoscopie avaient une dynamique fondamentale commune. Il m'a demandé de l'accompagner dans cette expérience et cette tentative ; de l'aider à concevoir et à préparer son film en le conseillant, en partageant avec lui mon expérience de la stéréoscopie. Je vous propose de regarder une bande-annonce relativement courte. J'enchaînerai ensuite sur les problématiques qui se dégagent, et sur la manière dont nous avons approché ce film de danse. Voici donc *Pina*, un film de Wim Wenders, avec des chorégraphies de Pina Bausch, Alain Derobe à la stéréographie, François Garnier comme superviseur 3D.

BANDE-ANNONCE

François GARNIER : Je vais vous expliquer la genèse de ce projet sur ma partie, la stéréoscopie.

Première chose : quel peut être le rôle d'un superviseur 3D ? Aujourd'hui, dans les terminologies, ce type de travail n'est pas très clair ; on pourrait le qualifier de « conseiller à la mise en scène relief ». Cette terminologie ne convenait pas au niveau international. Je suis donc crédité au générique en tant que superviseur 3D, même si ça a été beaucoup plus que cela. Quel a été mon rôle ? Je devais discuter avec Wim, pour que ses objectifs artistiques soient possibles et réalisables. Je l'ai aidé à comprendre ce que l'on pouvait attendre de la 3D, à mettre en place l'équipe et les dispositifs de tournage. Je l'ai aidé à définir les positions de caméras, ce qui a été un énorme travail. Pendant le tournage, mon rôle premier était de valider le relief qu'on tournait, pour savoir si la prise était bonne ou pas. J'allais voir Wim pour qu'il intervienne éventuellement sur le cadre, sur la mise en scène s'il y avait des options plus intéressantes à prendre sur un plan. Je donnais aussi des conseils sur toutes les problématiques qui allaient suivre ; les problématiques de montage, l'étalonnage et le réglage 3D étant plutôt du ressort d'Alain Derobe.

Pourquoi *Pina* en 3D ? Cela a commencé d'abord par une envie de Wim Wenders de travailler avec Pina Bausch depuis plus de quinze ans, sans savoir comment aborder le film.

Pourquoi la danse de Pina Bausch ? Car c'est une des formes les plus expressives de la danse contemporaine, qui se prête très bien à une mise en scène cinématographique. Les danseurs sont des gens, des personnages avec des caractères très marqués, des types de danses très marqués. On est un peu loin du ballet classique, où tout le monde doit se ressembler dans le corps de ballet. Les danseurs de *Pina* sont avant tout des acteurs, et surtout des êtres humains très forts.

Wim a pensé que la stéréoscopie pouvait être un format pour lier la danse et le cinéma. En effet, la danse est du mouvement dans l'espace, et la stéréoscopie est de l'enregistrement spatial. Un danseur est un corps en action, un volume ; et ça aussi, la stéréoscopie sait très bien l'enregistrer. Tous ces facteurs ont donc poussé à aller vers la stéréoscopie sur ce projet.

Une des premières choses que j'ai proposée à Wim a été de travailler avec l'équipe que je connaissais en France, et avec qui j'avais déjà tourné plusieurs fois. Elle est composée, en gros, de sept ou huit personnes. Vous pouvez voir quelques vieilles images : ici, mon premier repérage avec Alain en 1986. Là, sur cette photo,

vous voyez ce qu'on appelle un « frigo », un des tout premiers modules d'Alain, qui permettait de tourner avec deux Arri. Ce sont les ancêtres des modules que l'on a utilisés.

Je vais vous parler maintenant un petit peu de la perception en relief. Qu'est-ce qui se passe en relief? Qu'est-ce qui fait que l'on réalise en relief quelque chose de différent?

Le premier point est plutôt une approche scientifique, voire même médicale: il y a une différence fondamentale entre voir une image plane, et voir une image en stéréoscopie. La perception d'une image plane est une perception cognitive, ce sont des indices graphiques qui sont traduits par le cerveau pour reconstituer une perspective. Il n'y a pas d'information de dimensionnalité dans l'image. Par contre, lorsque l'on regarde une image stéréoscopique, une de nos dimensionnalités corporelles est impliquée dans le processus de perception, qui est notre écart d'œil et le muscle de nos yeux. Il y a une dimension de notre corps qui est impliquée dans la perception, ce qui nous permet d'appréhender une taille de façon phénoménale, « absolue ». Ce ne sont pas les mêmes parties du cerveau qui sont activées. La partie cognitive est active dans les deux cas, mais en stéréoscopie, on s'aperçoit que des parties beaucoup plus primaires sont activées.

Ce sont les parties du cerveau qui permettent de reconstituer un espace, d'y projeter nos mouvements, et de simuler les futures actions musculaires à faire pour activer notre corps dans un espace. Quand on perçoit une image stéréoscopique, le cerveau, par réflexe, commence à envisager les trajectoires qu'on pourrait faire dans cet espace. Il y a une application directe du corps au programme de la perception de la stéréoscopie. Il y a des facteurs visuels directement connectés au mouvement. Cela veut dire que ce ne sont pas forcément les mêmes scénarios qu'il va falloir faire.

Si on se réfère à une réflexion purement cognitive, on est dans le récit, dans la fiction, dans la narration. Mais quand on est dans la stéréoscopie, il y a quelque chose de l'ordre de l'action, de l'appréhension de l'espace, de la découverte qui vient se greffer en plus. On pourrait dire qu'il y a quelque chose de l'ordre du ressenti physique, comme quand vous regardez une sculpture.

On retrouve deux choses dans les formes de cinéma stéréoscopique. En effet, la vision stéréoscopique a été faite pour se déplacer sur un territoire; l'homme voit avec deux yeux pour pouvoir appréhender un espace, se l'accaparer, et appréhender la distance des obstacles. Deuxièmement: il y a certainement quelque chose qui s'exprime de l'ordre de la plastique, de la forme, d'un volume. Il est intéressant de voir que dans beaucoup de films relief actuels, qui sont des films d'animation ou de science-fiction, la notion de poursuite, de chasse, de travelling avant est très présente. Mais l'autre aspect, plutôt lié à la forme et au rapport de la forme dans l'espace, a été très peu développé en stéréoscopie dans les films récents. Quand on s'interrogeait sur ce qui pouvait être intéressant en stéréoscopie sur le film *Pina*, il y a en effet la perception d'un espace, de l'espace chorégraphique; et la perception des corps, le corps des danseurs. On a laissé deux facettes de la stéréoscopie à explorer, qui semblaient en phase avec le sujet.

Comme vous pouvez le voir sur le document PowerPoint, c'est l'ensemble des facteurs oculaires et binoculaires qui intervient dans la perception visuelle. On verra notamment que les deux, en marron, sont des facteurs que l'on peut estimer comme absolus: la convergence et l'accommodation.

Il faut savoir que l'accommodation sur un film de cinéma ne joue pas, puisqu'on accommode toujours à la distance de l'écran. Le seul vrai facteur phénoménal est la convergence: la distance entre nos yeux, et la tension musculaire qui va nous permettre de pointer un point dans l'espace. C'est cette tension musculaire qui est analysée par le cerveau pour détecter une distance.

Quels étaient les spécificités premières et les conseils que j'ai donnés à Wim par rapport à un tournage

relief? La première chose qui me paraissait cruciale était de préserver la cohérence de l'espace scénographique de Pina Bausch. Je ne sais pas si vous avez vu le film relief de U2, mais il a été filmé avec des moyens et des focales très différents. Par moments, on a du mal à appréhender la distance entre le chanteur et l'arrière-plan. La focale est une chose cruciale en cinéma relief : il faut éviter de trop jouer avec les longueurs de focale si l'on veut préserver une cohérence à l'espace qu'on va montrer.

La première chose était donc de garder cette cohérence de l'espace scénographique. Pour cela, il fallait mettre une attention toute particulière à la focale, et au montage aussi. Pourquoi la focale est-elle si importante? Je vous l'ai dit, une partie de notre corps est impliquée pour qu'il y ait une notion de l'échelle. L'espace que l'on va vous diffuser se trouve inclus dans l'espace qu'il y a entre vos yeux et l'écran. C'est une grande pyramide. Cet espace est relativement stable dans les salles de cinéma, l'angle de perception que vous avez est de l'ordre de 50 degrés. Si je filme en stéréoscopie avec une focale très longue, c'est-à-dire avec un angle d'ouverture de 20 degrés, il faut imaginer que la pyramide très allongée va être recompressée, au moment de la diffusion, dans votre pyramide de perception. C'est-à-dire que si j'ai une très longue pyramide, avec des gens un peu partout, ils vont se retrouver complètement compressés. Tout à coup, vos danseurs vont devenir des éléments plats! Évidemment, si je tourne avec des focales beaucoup plus larges que la focale de diffusion, cela va être le contraire: je vais tirer sur les distances.

Mon premier conseil à Wim a été de lui dire: « Il faut tourner avec des focales fixes. Et il faut tourner avec des focales autour de 50 degrés. » On a donc filmé avec deux objectifs: un 10 et un 14. Wim avait un peu peur, à juste titre, car il aime bien les focales un peu plus longues, des focales traditionnelles de cinéma. C'est aussi quelqu'un qui aime beaucoup jouer sur les cadres, sur les horizontales, les verticales. Il se retrouvait là avec un support un peu différent, à devoir travailler avec des focales larges.

Il faut savoir aussi que les indices graphiques visuels qui forment une image plane n'ont pas du tout cette esthétique-là en relief; il n'y a pas de belle diagonale qui va structurer l'image. En relief, il y a simplement une grosse profondeur. Parce que le mode de perception est différent, toute la notion de cadre est changée. Ensuite, Wim me disait que les acteurs qu'on allait filmer de près avec un 10 ou un 14 allaient être complètement déformés. Là encore intervient une chose très particulière au relief, que l'on peut expliquer très simplement: si je vous regarde à un mètre, avec mes yeux qui ont pourtant une ouverture assez grande, je ne vous vois pas déformés. Je vous vois de façon normale: le premier n'est pas déformé à la manière d'un fisheye. Pourquoi? Puisque l'œil reçoit deux informations, le cerveau corrige. Il a les informations gauche-droite, qui lui permettent de corriger la perspective. Effectivement, en 2D, ce ne sera pas forcément très joli de faire des interviews au 14; mais en 3D, cela ne sera pas un problème.

Je vais revenir un petit peu en arrière. Ceci était la première chose, et impliquait un choix de focales très précis et aussi une réflexion au montage, puisqu'on sait par expérience que le montage relief aime bien la durée. Il faut plus de temps pour appréhender l'espace, il y a un *cut* relief plus long à appréhender qu'un cut 2D. Il y a aussi des formes de mouvement plus ou moins intéressantes, et plus ou moins efficaces en relief. Ressentir la présence et le volume des danseurs était la deuxième chose. Il fallait vraiment donner la possibilité aux spectateurs de venir au contact des danseurs. Cela imposait un relief. Si l'on veut avoir un gros plan de danseur, alors il faut se rapprocher du danseur. Mais un danseur est quelque chose de très mobile; il faut pouvoir le suivre avec une caméra, qui est énorme. Tout le pari était donc de pouvoir suivre les danseurs et être proche d'eux, en réussissant à promener une caméra sur scène pendant les plans séquences, qui étaient des demi-spectacles. Il a fallu tourner des séquences de danses de 45 minutes non-stop, au milieu des danseurs, avec une grue, en ayant toujours la caméra au meilleur endroit possible, et sans toucher un danseur. Cela n'était pas très facile, puisqu'ils étaient vingt à trente à courir sur scène!

Il y avait aussi un vrai pari sur comment trouver la possibilité d'être avec les danseurs sans les obliger à

répéter la danse, puisqu'un danseur n'a pas du tout la même qualité de danse ni la même présence si on lui demande de faire des *special shots*. La plus grosse partie des images de danse que vous allez voir sont des séances publiques, avec la caméra sur grue. Le public était prévenu que Wim Wenders tournait. Nous, nous dirigions la grue en direct, en essayant de ne pas blesser un danseur et d'être toujours au bon endroit avec le meilleur réglage relief, pour saisir sur le vif les actions des danseurs.

Le cadre n'est pas tout à fait le même, puisqu'on ne va pas cadrer comme en 2D. Le temps et le montage seront différents. Les histoires changent certainement. Je vous l'ai dit, on va plutôt être dans l'application et dans l'émotion, plutôt que dans la narration. On va voir comment cette technique va être prise en charge par les différents auteurs, mais on sera certainement dans quelque chose qui est plus de l'ordre du ressenti que du narratif. Le public est physiquement impliqué.

Je vous propose maintenant de regarder un court extrait du *making-of*, plutôt orienté sur les danseurs eux-mêmes.

MAKING-OF

François GARNIER : Ce qui est intéressant est d'avoir une phase de répétition. Vous l'avez vu : nous avons structuré la grille de façon à ce que les gens de la grue se calent. Il nous fallait une précision de 20 voire 25 centimètres. Il faut savoir qu'une grue de ce type-là est manipulée par trois personnes-clés pour faire le cadre : le machiniste qui fait la distance de la grue, le machiniste qui fait l'orientation et la hauteur de la grue, et la chef opératrice et cadreuse qui fait l'orientation de la tête. Il y a plein de raisons d'avoir des flottements, et cela demande un entraînement très précis.

Le gros du travail a été de roder la mécanique humaine, qui allait des danseurs, à Wim qui regardait les danseurs, la musique, Wim qui donnait des ordres qu'on avait établis la veille, l'ensemble de la grue qui était manipulée par trois personnes, etc. On a filmé quatre pièces dans leur intégralité. Le pari était de couvrir entièrement ces scènes sous différents axes. On a filmé chaque scène quatre fois, avec deux modules : un module fixe et le module sur grue. Cela nous permettait de filmer deux fois à gauche, et deux fois à droite. On filmait une première fois la pièce complète à droite ; on dépouillait, on faisait une correction d'ordre, et on filmait une deuxième journée en passant à gauche pour faire les plans de coupe. En gros, avec Wim, on a passé les nuits à écrire les feuilles d'ordre, et les journées à tourner, pendant un bon mois.

Je vous parle du scénario maintenant. J'ignore si vous savez, mais Pina Bausch est morte trois mois avant le début du tournage. Wim avait travaillé avec elle, et elle avait travaillé avec ses danseurs. Wim voulait enregistrer ses pièces, et partir ensuite avec elle sur tous les sites qui l'avaient influencée. On a croisé Pina plusieurs fois au mois de juin, et elle est morte le 8 juillet.

Il y a eu un gros choc au début ; le film s'est arrêté brutalement. Mais au mois d'août, plusieurs danseurs, et puis tous les danseurs, sont venus vers Wim à plusieurs reprises, en insistant sur le fait qu'ils voulaient faire le film, qu'ils voulaient jouer cette pièce, qu'ils voulaient que Wim les enregistre. Pina les avait préparés à ce tournage, ils avaient répété les pièces. Cela leur semblait trahir Pina de ne pas le faire. Ils voulaient lui offrir ça, c'était un besoin. Ils avaient besoin de ce film pour se former, pour gérer cette perte, et pour se sauver. Wim a finalement décidé de tourner quand même. Et tout cela a donné au tournage un caractère émotionnel très fort. Au lieu de partir avec Pina à l'autre bout du monde, chaque danseur a proposé de faire un solo pour représenter le plus ce que Pina lui avait apporté. Le film est structuré comme cela : des éléments tirés de quatre spectacles, et entre deux, des interviews en voix off sur des solos offerts par les danseurs.

Je vais vous remonter un petit clip, plus axé sur la stéréoscopie. Vous avez le noyau de la stéréoscopie sur

Où va le cinéma : part II ► masterclass avec François Garnier

le film avec Alain Derobe, sa fille Joséphine Derobe, qui est la pointeuse relief, et moi-même. Nous sommes en train de discuter sur les écarts.

EXTRAIT

François GARNIER : Je vais maintenant vous parler des outils. Pour tout ce qui était tournage *live* sur scène, l'outil a été la grue. Elle était placée au bord, juste devant la scène, et pouvait être déplacée à gauche ou à droite. C'est un objet assez encombrant, mais très mobile quand on la contrôle bien.

Je vais vous expliquer un peu la façon dont on a contrôlé cette grille. Voici deux socles sur lesquels étaient posées les grues : le premier cercle, c'est là où la grue ne pouvait pas aller, car elle était trop proche du pied ; le deuxième cercle bleu, c'est là où elle pouvait aller au maximum. Les deux colonnes sur le côté sont les ordres des caméras gauches et les ordres des caméras droites. Il y avait une version pour le premier tournage, et après on réadaptait ça. On avait des repères de *time code* re-référencés par rapport à la musique. En gros, Wim regardait ce qu'il se passait et lisait son texte d'ordre de caméras. Il fallait qu'il synchronise par rapport à ce qu'il voyait, et la grue devait suivre au mieux. Wim était sur le texte, et moi je regardais le cadre et la stéréoscopie. Je redonnais à Wim des ordres de correction, et en même temps je pilotais la stéréographe, car il n'y avait que moi qui avais un retour correct. Cela a été assez intéressant, et à notre grande surprise, alors qu'il y avait beaucoup de risques, cela a très bien marché. À la fin, on pouvait regarder des plans de 45 minutes qui étaient presque parfaits.

Sur les photos, vous pouvez voir la grue, avec toutes les personnes autour. Vous voyez une première personne à la grue qui fait la longueur de la grue. Derrière, des gens font la position. Ici, le pointeur qui fait le point optique, le focus. Derrière, il y a Joséphine avec son *remote*, qui fait des quarts d'œil. Ici, la chef opératrice qui contrôle la position de la tête. Là, le régisseur du théâtre qui contrôle les lumières à la demande de la chef opératrice. En cabine, vous pouvez voir Wim avec sa feuille d'ordre ; la première assistante prête à aller prévenir qui il faut ; le conseiller du théâtre : c'est le dramaturge qui fait répéter les danseurs, et qui est capable de nous dire s'il y a un problème ou si un danseur n'est pas à la bonne place. Il pouvait nous dire ce qui allait se passer pour qu'on puisse anticiper. Vous pouvez aussi me voir en train de regarder mon écran relief, et je contrôle la stéréoscopie en même temps par un microphone.

Des plans séquences aussi proches, cela n'avait pas beaucoup été fait. On a cherché la technique, et cela a bien marché ! Pour les solos et les extérieurs, on voulait être très près et très mobiles. Alain et plusieurs *steadycamers* ont mis au point des mobiles reliefs suffisamment légers, et on a opté pour le *steadycam*, qui est un outil très efficace pour la stéréoscopie.

Voici une image de retour : vous pouvez voir un retour vidéo pour Wim, et un pour le danseur. C'est lui qui validait la qualité de danse que pouvait exiger la compagnie.

Ce film a été une très belle expérience humaine. On s'est très bien entendu avec la troupe de danse. Que dire du film, au vu du résultat ? Personnellement, c'est un film que j'aime beaucoup. Quand je le vois, je vois aussi une expérience humaine. Je pense qu'il a de vraies qualités, une beauté de regard sur les gens qui me touche beaucoup.

En termes d'image relief, je pense que ce film a l'avantage d'avoir démontré que lorsqu'un auteur prend en main ce système, on peut faire des films, et que cette technique n'est pas uniquement une technique de parc d'attractions ou de gros films. Tout dépend de ce que l'on va en faire, et de ce que l'on veut raconter avec. Il

faut avoir l'intelligence de le manipuler comme il faut.

Il fut un temps, cela était relativement facile de dire que d'un côté, il y avait le cinéma d'action américain en relief, et de l'autre, le film d'auteur européen plat. Je pense que c'est une approche un peu basique des choses.

Aujourd'hui, il y a un vrai débat. Ce ne sont pas les mêmes supports, on ne va pas raconter la même chose, de la même façon. Il y a certainement des choses intéressantes, quel que soit le support, pour peu que le réalisateur ait quelque chose à dire. C'est cela qui me paraît primordial dans *Pina*, et c'est aussi ce que l'on entend un peu dans la presse avec la sortie du film.

Il y a eu *Avatar*, qui a montré que le relief pouvait être très efficace et donner quelque chose d'assez énorme au cinéma. Et puis Wim Wenders sort un film, et montre que cette technique a sans doute un registre d'expression beaucoup plus large qu'on imaginait, et qu'on peut certainement faire des choses très touchantes avec cette technologie, et certainement pas le même type de choses qu'on aurait envie de faire en 2D. Pour moi, les médias sont complémentaires et vont exister l'un à côté de l'autre sans trop de problèmes. Il y aura sans doute des problèmes au niveau du marché, mais au niveau artistique, c'est aux auteurs de prendre en main ce support.

Que dire, d'une façon générale, sur le devenir du relief? Je ne pense pas que tout le cinéma va devenir en relief, à l'image du cinéma qui est devenu en couleur ou sonore. Je ne le souhaite pas, en tout cas. Si cela arrive, ce n'est certainement pas parce que l'un est mieux que l'autre, ce sera certainement à cause de problèmes de marché.

En ce moment, la grande tendance est de faire remplacer son téléviseur HD par un téléviseur HD Relief. Mais pour que cela soit rentable, il va falloir du programme. Et comme c'est la télévision qui finance le cinéma, je vois passer des producteurs qui essaient d'avoir des financements pour des films en 2D mais n'y arrivent pas, et qui décident de passer le film en relief pour en obtenir. Et généralement, ce n'est pas le genre de film que j'ai envie de superviser.

Comme toujours, c'est le marché qui va imposer les formes. Il y aura des résistances, mais on ne peut pas parier complètement que l'un ne devrait pas déranger l'autre.

Je crois personnellement que le cinéma relief est une forme très intéressante, mais aussi une forme transitoire. Je pense que ce qu'on est en train de voir arriver avec le cinéma relief, mais avec aussi d'autres formes de communication spatiale, comme le jeu, est l'apparition d'un nouveau médium, un nouveau support de création. Et cela va être une petite révolution. La dernière de cet ordre-là était l'arrivée du cinéma, et je pense que l'on est en train de voir apparaître un support qui a une dimensionnalité temporelle dont la forme n'est pas tout à fait en place, mais qui aura une forme intermédiaire entre la perception stéréoscopique, cette sensation de présence et du dispositif immersif. Ce support sera fondamentalement différent des autres; il aura un contenu et une grammaire différents. Nous sommes en train d'assister à son émergence, et le cinéma relief en est peut-être une des formes transitoires.

TABLE RONDE 1

ÉTAT DES LIEUX DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE EN 2010 :
QUEL PARCOURS POUR LES NOUVEAUX CHEFS DE POSTE ?

Vendredi 1^{er} avril 2011 – Forum des Images, Paris

MODÉRATEUR : **Alex MASSON**, journaliste.

INTERVENANTS : **Caroline CHAMPETIER**, directrice de la photographie et présidente de l'AFC, **Axelle MALAVIEILLE**, monteuse et présidente des Monteurs Associés, **Yves-Marie OMNÈS**, chef opérateur son et membre de l'AFSI, **Anne SEIBEL**, chef décoratrice et membre de l'ADC.

Anne BOURGEOIS, directrice artistique de l'Industrie du Rêve: Bienvenue à la 11^e édition du festival *L'Industrie du Rêve* et ses Rencontres professionnelles Art et Technique. Je tiens à remercier tout d'abord le Forum des Images et sa directrice Laurence Herszberg de nous accueillir toute la journée dans ce lieu dédié au cinéma et à l'audiovisuel.

Je voudrais vous rappeler la vocation du festival en quelques mots : ce festival existe depuis maintenant onze ans. Je vois des fidèles dans la salle... Comme vous le savez, nous rendons hommage à tous ceux qui fabriquent le cinéma, et notamment les techniciens, avec des soirées ou des hommages où ils viennent à la rencontre du public francilien parler de leur métier. Nous avons organisé notre ouverture à Ris-Orangis, avec trois cents personnes pour le magnifique film *Pina* de Wim Wenders, tourné en relief. À cette occasion, François Garnier, le superviseur 3D du film, qui a aussi fait une Masterclass hier soir à l'ENS Louis-Lumière, est venu nous parler de l'envers du décor et du tournage. C'est toujours notre souci de valoriser ces techniciens, sans lesquels le film ne pourrait pas exister. Notre vocation est donc de mettre en lumière les hommes et les femmes « de l'ombre ». Depuis onze ans, nous organisons ces Rencontres professionnelles qui font l'état des lieux de la profession, en traitant de l'actualité des métiers et des industries techniques. Nous venons d'ailleurs de sortir l'intégrale de nos colloques, deux volumes de 650 pages qui regroupent dix années de paroles avec sept cents techniciens, grands noms de tous les métiers, dont vous retrouverez le témoignage dans ces actes. Cet ouvrage, selon le président du CNC, est une référence, car il est unique. Je vous invite à le consulter et à l'acheter.

Quelques mots sur la journée d'aujourd'hui : l'année dernière, nous avons organisé notre thématique « Où va le cinéma ? » avec de grands techniciens le matin, des réalisateurs l'après-midi, et dix questions un peu provocatrices autour de cette thématique. Cette année, nous avons voulu continuer à nous interroger : c'est la raison pour laquelle nous avons travaillé sur la thématique des « nouveaux chefs de poste ». *L'Industrie du Rêve* a donc décidé d'apporter sa contribution en traitant cette question de façon transversale et en menant une enquête, que va vous présenter Brigitte Aknin, que je salue pour le travail remarquable qu'elle a effectué pour la préparation de cette journée.

Avant de lancer ce débat qui va se révéler passionnant, je voulais remercier, au nom du président du festival *L'Industrie du Rêve*, Stéphane Pellet : les fondateurs Michel Gast, Emmanuel Schlumberger ; l'ensemble de nos partenaires : le CNC, la région Ile-de-France qui nous soutient depuis notre création, les départements du Val-de-Marne, de l'Essonne et de la Seine-Saint-Denis, le Pôle Audiovisuel Nord Parisien, ainsi que nos partenaires Éclair, toujours fidèle, Transpamédia, Volfoni, et *Écran Total*, notre partenaire depuis maintenant

deux ans. Je salue aussi toute mon équipe, qui a fait un travail formidable : Christian Conil, Laura, Kévin, Christine, Géraldine, et un merci tout spécial à Lucie Giros, étudiante en cinéma, qui a mené cette enquête pendant trois mois. Je vous souhaite une très bonne journée, et je passe la parole à Brigitte.

Brigitte AKNIN, chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Techniques : Bonjour à tous. Je voudrais d'abord vous dire que c'est une drogue, cette histoire ! J'aurais voulu continuer, mais on a arrêté il y a quatre jours. J'aurais aimé que ce colloque ait lieu dans un mois, car cela donne envie de tirer des fils, de se demander : que se passait-il y a trois ans ? Que se passera dans deux ans ? C'est pour cela que nous l'avons modestement appelé « enquête » plutôt qu'« étude ». Ce n'est qu'un parfum, ce ne sont que des chiffres ; cela donne de petites indications. Une étude a un autre intérêt. Et toute cette histoire est une invitation à en conduire une ! Une étude amène des conclusions, donne parfois des actes, permet d'étayer des revendications, des constatations, etc. Nous, l'*Industrie du Rêve*, apportons une contribution, que je pense pertinente. Nous allons vous la soumettre sous forme de synthèse, qui est une moyenne autour de la question qui suit. Tous les ans, les Rencontres professionnelles sont vraiment liées à l'esprit du festival. Cette année, contrairement à ce que l'on a fait depuis dix ans, nous nous sommes penchés sur les « premières fois » : première fois des techniciens, donc première fois où ils sont devenus chefs de poste. Et puis, en allant chercher un peu plus loin, nous sommes partis du postulat suivant : 261 films français sortis sur les écrans, combien de nouveaux chefs de poste apparus ? 135 personnes focalisées sur les quatre filières son, montage, décor et lumière. Ensuite, nous nous sommes demandé : qui sont-ils ? Quels parcours ont-ils eus ? D'où viennent-ils ? Comment sont-ils devenus chefs de poste ?

À partir de là, pour retracer leurs parcours, nous avons distingué : les grandes écoles, c'est-à-dire les écoles accessibles par concours (ENS Louis-Lumière, FEMIS) ; ensuite les cursus universitaires et BTS ; puis les écoles privées (type ESRA) ; la formation en assistantat hors écoles ; et enfin, ce que nous avons appelé la formation atypique ou hors cadre. C'est un qualitatif qui veut dire beaucoup de choses, et qui est à l'image de ce que l'on a découvert : des parcours extrêmement variés, des gens qui étaient photographes de plateau et deviennent chefs de poste, des gens qui n'ont pas suivi de formation. Il y a vraiment de tout. À partir de cette liste, nous avons cherché à contacter les 135 chefs de poste par e-mail, par téléphone, afin d'avoir le plus de précisions possible. Nous avons réussi à en joindre 94.

Plusieurs questions, qui nous intéressent tous lorsque l'on s'interroge sur le cinéma et sur ses métiers, seront le fil conducteur de cette journée : comment s'exerce la transmission du savoir aujourd'hui ? On sait que quelles que soient les pédagogies dans les écoles, c'est un métier qui s'apprend sur le terrain, et en particulier grâce à l'expérience de ses pairs. Comment cela se passe-t-il aujourd'hui ? Comment évaluer les compétences depuis la disparition de la carte professionnelle ? On a aussi pu voir comment, de tout temps, cette carte a été contournée, mais restait quand même un repère. La généralisation de l'outil numérique influence-t-elle une nouvelle organisation du travail ? Donne-t-elle l'illusion que l'on peut se professionnaliser à la maison ? Où en est la collaboration avec les autres chefs de poste sur le tournage ? On arrive plutôt à quelque chose qui dépasse l'*Industrie du Rêve*. À l'heure où l'on constate dans tous les secteurs une grande dérégulation du travail ainsi que le passage de tout ce qui peut être « outils collectifs », il est clair que l'Industrie du Rêve et ses métiers sont obligatoirement touchés et concernés. À cela s'ajoute peut-être l'arrivée des nouveaux supports de diffusion et de fabrication. Enfin, pour finir : quelles formations ? Les formations sont-elles adaptées à la réalité de ce marché du travail et de cette nouvelle organisation ? C'est tout au long de la journée, autour de ces questions et grâce à nos intervenants, que nous pourrons répondre au mieux à ces interrogations et échanger des points de vue.

Où va le cinéma : part II ► table ronde 1

Je vais à présent vous énumérer les chiffres de cette enquête, basés sur nos sources (Cinéfinances, CNC, IMDb et Unifrance). 94 personnes sont concernées.

Commençons par l'image : 25 nouveaux chefs de poste ont été identifiés, nous avons réussi à en contacter 19. 21 % sortent de grandes écoles (FEMIS, ENS Louis-Lumière), 21 % de formations universitaires et BTS, 0 % d'autres écoles, 5,5 % de formations en assistantat, 58 % ont eu un parcours atypique ou hors cadre. On précise que, dans ces chiffres, 2/3 sont des chefs de poste sur des documentaires, où le réalisateur est bien souvent aussi le directeur de la photographie.

En ce qui concerne le son : 37 nouveaux chefs de poste, 23 contactés. 39,1 % sortent de grandes écoles, 17,3 % de formations universitaires et BTS, 17,3 % d'autres écoles, 4,3 % de formations en assistantat, 21,7 % ont eu un parcours atypique ou hors cadre.

Concernant le montage : 42 nouveaux chefs de poste, 34 contactés. 11,70 % sortent de grandes écoles, 29,41 % de formations universitaires et BTS, 8,8 % d'autres écoles, 14,7 % de formations en assistantat et 35,29 % ont eu parcours atypique ou hors cadre.

Pour la décoration : 31 nouveaux chefs de poste, 18 contactés. 5,5 % sortent de grandes écoles, 16,6 % de formations universitaires et BTS, 50 % d'autres écoles, 27,7 % de formations en assistantat et 0 % ont eu un parcours atypique ou hors cadre.

Ensuite, nous avons regroupé ces chiffres par formation. En ce qui concerne les grandes écoles, nous avons 39,1 % en son, 21 % en image, 11,7 % en montage, 5,5 % en décoration. Peut-être que là, sous le contrôle d'Anne Seibel, on peut dire que la FEMIS a un département décoration, avec deux étudiants.

Formations universitaires et BTS : 29,41 % en montage, 21,1 % en image, 17,3 % en son, 16,6 % en décoration.

Autres écoles : 50 % en décor, 17 % en son, 8,8 % en montage, 0 % en image.

Formations en assistantat : 27,7 % en décor, 14,7 % en montage, 5,5 % en image, 4,3 % en son.

Formations atypiques ou hors cadre : 58 % en image, 35,29 % en montage, 21,7 % en son et 0 % en décor.

Ces chiffres sont radicaux, mais je précise à nouveau qu'ils ne concernent que 94 personnes sur 135. Il faut les prendre pour ce qu'ils sont, mais en même temps, ils existent ! Ces 135 nouveaux chefs de poste ont travaillé en tout sur 82 films.

Nous avons essayé de savoir de quel ordre était le budget des films, et en cherchant véritablement, il y a quand même 25 films sur 82 pour lesquels on n'a pas réussi à avoir les budgets, ou les chiffres étaient tellement contradictoires entre deux sources qu'on a préféré ne pas les prendre en considération. Sur les budgets dont on disposait, on a essayé de voir la part technique, c'est-à-dire : moyens techniques + pellicules et laboratoires + décors et costumes. Nous avons aussi isolé la rémunération du personnel, qui est hors rémunération artistique, hors rémunération producteur et réalisateur.

Il y a donc 23 films entre 0 et 1 million d'euros. La moyenne du budget total des films est de 483575 € ; la moyenne de la part technique équivaut à 29 % du budget total, et la moyenne de la rémunération du personnel est de 16,29 % du budget total.

On a 28 films entre un et 4 millions d'euros. La moyenne du budget total est de 2200618 € ; la moyenne de la part technique équivaut à 24 % du budget total des films, et la moyenne de la rémunération du personnel est de 17,61 % du budget total.

On a 3 films entre 4 et 7 millions d'euros. La moyenne du budget total est de 4612305 € ; la moyenne de la part technique équivaut à 21 % du budget total, et la moyenne de la rémunération du personnel est de 16,36 % du budget total.

On a 3 films entre 7 et 10 millions d'euros. La moyenne du budget total est de 8342191 € ; la moyenne de la part technique équivaut à 22 % du budget total, et la moyenne de la rémunération du personnel équivaut à 16,37 % du budget total.

Nous nous sommes aussi posé la question de l'âge de ces nouveaux chefs de poste. Il est facile de dire : « nouveaux chefs de poste = nouvelle génération ». On a réussi à connaître l'âge de 79 techniciens sur les 94 concernés. En image, la moyenne d'âge des nouveaux chefs de poste est de 44,4 ans. Elle est de 37,9 en son, 39,8 en montage et 37,4 en décoration. La moyenne d'âge totale pour ces nouveaux chefs de poste est donc de 39,8 ans. Je vous avoue que cela nous a étonnés : on ne devient pas chefs de poste si jeune ! Nous avons ensuite classé les techniciens par tranches d'âge : on a donc une personne entre 20 et 25 ans, 29 personnes entre 25 et 35 ans, 37 personnes entre 35 et 45 ans, et 12 personnes de plus de 45 ans.

Notre petite synthèse est terminée, nous allons passer maintenant au réel. Tout cela relève d'abord de vraies expériences, de vraies histoires : sans le verbe, l'échange et l'expérience, ce métier n'existerait pas. Je rappelle que cette présentation n'est qu'une contribution...

Maintenant, le colloque peut vraiment commencer. Je voudrais remercier les gens qui sont à notre écoute depuis près d'un an. Nous sommes heureux de les avoir avec nous aujourd'hui, en particulier pour ouvrir cette journée. Je pense aux associations professionnelles qui, tout au long de l'année, sont confrontées à ces problèmes dans de vrais désarrois, une vraie énergie. Certaines associations regroupent de jeunes chefs de poste : on est loin d'un conflit de générations, mais on trouve plutôt une profession concernée par des problématiques communes. Quelle que soit notre envie d'entrer dans le cinéma, quelle que soit notre expérience passée, il y a quelque chose de sûr, et depuis dix ans que ce colloque existe on en a toujours la preuve : on a tous envie et besoin d'apprendre de ses pairs, et on a tous envie de transmettre. Cette journée vous est dédiée.

Je voudrais demander à Alex Masson de me rejoindre ; c'est lui qui va être le modérateur, le facilitateur de paroles auprès de nos intervenants, et auprès de vous. Alex est journaliste en particulier à Première et Nova, il est aussi sélectionneur de la semaine de la critique et de San Sebastian.

Avant de rejoindre la salle, je voudrais vous donner encore deux petites indications sur le déroulement des colloques. Je m'engage d'abord à respecter les horaires qui ont été indiqués. Je voulais vous dire aussi qu'une petite surprise, qui n'est pas annoncée dans le programme, aura lieu à 14h30 : Christine Masson — qui n'a rien à voir avec Alex Masson ! — ancienne journaliste Canal+, et qu'on retrouve toutes les semaines sur France Inter dans l'émission *On aura tout vu*, aime beaucoup les techniciens. Quand je lui ai parlé il y a quelques mois de notre projet de colloque, elle a retrouvé dans ses archives un petit cadeau, une petite vidéo de dix minutes, qu'elle nous présentera elle-même. Je vous avoue qu'on était un peu ennuyés de passer toute la journée à parler de cinéma, sans avoir une image sur l'écran... Et comme on va parler de beaucoup de films, c'était très difficile d'en choisir un. Christine nous a sauvé la mise : on a Benoit Poelvoorde en images, qui rend hommage à une équipe technique sur un tournage. C'est à mourir de rire, c'est sympa ! Dix minutes d'humour présentées par Christine à 14h30. Tout ça ne prendra aucune minute sur la table ronde « montage ». Je vous souhaite une très bonne journée !

Alex MASSON, modérateur : Nous allons éviter de perdre du temps, car il nous reste une petite heure et demie, sachant qu'il y aura une intervention de la salle après 1 h 15 de débat. Je vais inviter Axelle Malavielle à me rejoindre, monteuse et double représentante de l'association Les Monteurs Associés, puisqu'elle en est la présidente. Elle est suivie d'Anne Seibel, chef décoratrice à la carrière fournie, qui travaille tant sur des projets français que sur des projets internationaux, dont récemment le dernier Woody Allen et le dernier Clint Eastwood. Anne représentera l'ADC, qui est l'Association des Décorateurs. Ensuite, Caroline Champetier nous rejoint, chef opératrice extrêmement réputée dans notre métier, récemment césarisée pour son travail sur *Des Hommes et des Dieux*. Elle représentera l'AFC. Enfin, Yves-Marie Omnès, ingénieur du son qui représentera l'AFS, qui a travaillé comme assistant avec Oliver Stone sur *Alexandre* ou sur *Caché* avec Mickael Haneke, et comme chef de poste sur *Versailles* de Pierre Schoeller.

Histoire d'entrer dans le vif du sujet, maintenant que vous avez pris connaissance de ces chiffres-là, j'aimerais savoir si cela vous paraît correspondre à la réalité de ce que vous vivez dans votre métier. Comme il y a des chiffres qui présentent un écart assez important, je voudrais que l'on commence par le chiffre qui me fascine : 58 % des chefs de poste opérateurs sont arrivés avec un parcours qui n'est pas officiel, alors que dans la décoration, on serait à 0 %. Avec toute la prudence qui a été demandée de prendre sur ces chiffres, j'aimerais que vous m'expliquiez si, effectivement, cela vous paraît refléter la réalité des choses.

Caroline CHAMPETIER, directrice de la photographie et présidente de l'AFC : La réalité, c'est une illusion. Mais évidemment, maintenant qu'il y a des téléphones portables qui filment et toutes sortes de caméras, et que le geste de filmer est totalement désacralisé, cela ne m'étonne pas du tout. Cela reflète quelque chose de ce qu'on pense communément aujourd'hui comme un geste de filmer. Alors que ce geste est beaucoup plus compliqué, puisqu'il fait appel à des collaborations, à un rapport aux autres qui est le cinéma, qui fait le cinéma. Pour les décorateurs, il y a encore un compagnonnage, à mon avis très fort, du côté de la construction, et cette idée me plaît. La question du compagnonnage est une immense question pour nous tous. C'est très intéressant.

Alex MASSON : Anne, est-ce que paradoxalement, cela irait mieux dans le milieu du décor que dans les autres corporations ?

Anne SEIBEL, chef décoratrice : J'ai l'impression que nous sommes les mieux lotis. Le chiffre de 0 % m'étonne un tout petit peu, car je vois quand même des gens qui viennent de nulle part. Dans les CV que je reçois, il y a souvent des personnes qui viennent soit de la réalisation, soit de choses où ils ont fait deux, trois trucs de bricolage, et ils veulent maintenant faire de la décoration. Je pense donc que dans les personnes qui n'ont pas répondu, il y a quand même des gens qui viennent de nulle part. Sinon, cela me paraît assez juste. D'autant qu'à la décoration, il faut quand même avoir un certain bagage technique, une boîte à outils ; et c'est l'apprentissage qui nous permet de les acquérir. On peut rester assistant pendant des années. Comme le disait Caroline, c'est vraiment du compagnonnage à tous les postes de la déco, du stagiaire jusqu'au chef décorateur. Si on ne le fait pas, je pense que cela pose des problèmes sur un film. Pour ma part, je crois vraiment à la transmission du savoir. Sans ça, je pense qu'il est difficile d'accéder à la décoration.

Alex MASSON : Axelle ? Yves-Marie ? Qu'avez-vous à dire par rapport à vos propres secteurs ?

Yves-Marie OMNÈS, ingénieur du son : Je m'étonne un peu que la formation en assistantat soit opposée aux formations scolaires, alors que finalement, même quand on sort d'une formation scolaire, on devrait passer par l'assistantat. C'est une source de formation absolument formidable, et les chiffres ont l'air de vouloir dire que quand on sort d'une grande école, on n'a pas forcément été assistant, ce qui me paraît assez bizarre.

Brigitte AKNIN : Quand on parle de formation en assistantat, c'est hors école, c'est une formation directe. Évidemment que ceux qui ont fait des écoles ont aussi fait de l'assistantat... ou pas, et on peut le voir dans les parcours. Pourquoi a-t-on mis la formation en assistantat à part ? C'est parce qu'ils se sont formés par l'assistantat, sans passer par le parcours d'école.

Axelle MALAVIELLE, chef monteuse et présidente des Monteurs Associés : Je vais aussi parler de ça, puisqu'on a l'impression dans les chiffres que 15 % des gens sont formés en assistantat. J'avais aussi travaillé les chiffres d'une autre manière, en voyant ceux qui avaient fait des écoles et de l'assistantat : j'arrive

à plus de 50 % des gens qui ont fait de l'assistantat. C'est indispensable d'avoir les deux données pour avoir quelque chose de complet : on arrive à 50 %, non plus 15 %. Je me souviens que l'on a parlé de formations il n'y pas longtemps aux Monteurs Associés. On était une trentaine, et on a demandé qui avait été formé sur le tas : on a été plus de la moitié à lever le doigt. J'aime bien l'expression « sur le tas ». Ce n'est pas extrêmement élégant, mais cela nous a fait plaisir de lever le doigt, et de dire qu'on était en tas, qu'on était ensemble ; c'était chaleureux. C'est un métier où l'on apprend surtout à collaborer, à travailler ensemble ; toutes ces choses-là qu'on n'apprend pas tout seul.

Yves-Marie OMNÈS : Pour moi, il est beaucoup moins étrange de ne pas avoir fait d'école et de s'être formé pendant des années comme assistant, que de sortir d'une école et d'attaquer comme chef de poste. C'est vraiment la chose la plus importante à mon sens.

Anne SEIBEL : À la décoration, je pense qu'on ne peut pas passer d'une école à chef décorateur d'un seul coup. Il y a tout un apprentissage. Mon expérience personnelle : je suis architecte, et je ne suis pas passée directement d'architecte à chef décorateur. J'ai passé plus d'une vingtaine d'années à me former auprès de décorateurs confirmés ; c'est indispensable à mon avis.

Alex MASSON : Tout cela pose quand même la question de l'expérience, de la manière dont on en acquiert. Vous travaillez tous depuis quelques années : avez-vous l'impression aujourd'hui que votre expérience n'est pas menacée, mais moins valorisée que ce qu'elle était quand vous êtes entrés dans ce métier ?

Caroline CHAMPETIER : Juste avant, il y a un chiffre qui n'est pas passé sous silence, car je ne pense pas que Brigitte tienne à le taire, mais qui m'a passionnée quand j'ai suivi le travail d'Anne et Brigitte : c'est que sur ces 261 films, on a 200 nouveaux chefs de poste, 135 nouveaux chefs de poste techniciens, 64 nouveaux directeurs de production. C'est le seul chiffre que je trouve absolument renversant. Il y a une alerte, il y a quelque chose à dire, dans le sens où le travail sur un film est un travail « pyramide », organisé à partir du désir de personnes, un réalisateur et un producteur, qui se construit pierre par pierre et dans lequel le directeur de production a un rôle essentiel. C'est lui qui nous met ensemble, c'est lui qui choisit les outils avec nous. Le fait que ces gens-là soient d'une certaine manière les plus nouveaux, les plus différents et les plus nombreux pose la question de la cohésion de nos équipes. C'est étonnant que l'on n'en ait pas parlé. Vous pouvez vous dire qu'il y a 64 nouveaux directeurs de production cette année en France.

Alex MASSON : Je vais rebondir là-dessus par rapport à un détail qui m'a surpris dans la conception de cette enquête, qui est la difficulté à avoir eu des informations, quelque part liée au point névralgique de la production. D'après vous, qu'est-ce qui fait qu'il y a une opacité sur ces informations ?

Yves-Marie OMNÈS : Il y a quantité de productions qui sont en dehors des coûts et qui ne veulent pas le dire, ou qui n'assument pas de faire un long-métrage au SMIC. Cela existe, mais vous n'allez pas trouver beaucoup de productions qui vont vous le dire.

Alex MASSON : Ce qui amène donc à la question sur la différence entre un budget officiel et un budget concret. On sait très bien que la majorité des techniciens aujourd'hui sont souvent employés sur des postes à des taux en dessous des salaires de base. Qu'est-ce qui a amené ça ? Pourquoi y a-t-il une telle dégradation ?

Caroline CHAMPETIER : C'est la contradiction française. C'est un chaos régulé : d'un côté une tutelle qui est sensée réguler, et d'une certaine manière qui régule, mais qui n'y arrive pas vraiment ; de l'autre côté une sorte d'explosion due à la libéralisation des outils, etc. qui fait que les choses n'arrivent pas à correspondre. Je ne pense pas qu'il y ait d'omerta ; je pense qu'il y a un chaos. Ce sont ces contradictions-là qui ne sont pas pensées au niveau de la tutelle et des points de vue de chacun. Je remercie vraiment Brigitte et Anne d'avoir fait ce travail, car elles ont raison : c'est l'amorce de quelque chose qui devrait quand même alerter sérieusement sur ce qu'est la constitution d'une chaîne professionnelle.

Alex MASSON : Ce qui pose effectivement aussi le souci du respect de conventions collectives ou de chartes.

Yves-Marie OMNÈS : Tant que ces conventions collectives ne seront pas étendues, on restera dans ce statu quo. Cela fait maintenant presque cinq ans que l'on est dans un flou artistique au sujet de cette convention collective, et cela n'a pas l'air de se régler pour l'instant.

Caroline CHAMPETIER : On peut dire qu'elle bloque à cause de l'un des syndicats de producteurs, qui est le SPI. Il va falloir qu'il y ait un affrontement.

Yves-Marie OMNÈS : Les enjeux sont d'avoir une convention collective qui soit reconnue.

Caroline CHAMPETIER : Le blocage est sur les niveaux de salaires pour les films en dessous de 3 ou 4 millions d'euros.

Yves-Marie OMNÈS : Il faut savoir qu'il y a une catégorie de producteurs, je ne sais pas s'ils font partie de ce syndicat-là, qui nous demandent pour certains films des efforts financiers, car il y a des difficultés à financer. Il y a aussi des producteurs qui considèrent que nous sommes trop chers, que nous ne valons pas et que nous ne méritons pas les salaires dits « minimaux », que nous n'avons pas à faire des films au tarif, et qui nous proposent à moins 50 %, car c'est comme ça et pas autrement. Ce ne sont pas forcément des problèmes de financement.

Alex MASSON : Dans quelle mesure la situation globale économique, en dehors du métier, a-t-elle un lien avec cela ? Dans quelle mesure la précarité, que tous les milieux connaissent, amène-t-elle les techniciens à accepter de travailler à des tarifs baissés, car sinon ils ne travaillent pas ?

Yves-Marie OMNÈS : C'est une réalité. Et c'est là-dessus que les producteurs jouent. Je me suis entendu dire, car je n'acceptais pas un tarif, que si je ne voulais pas le faire, ce n'était pas grave, ils trouveraient quelqu'un qui acceptera. C'est effectivement ce qu'il s'est passé. Ils jouent sur la précarité. Nos métiers sont devenus extrêmement précaires : il y a dix ans, je ne finissais pas un film sans savoir ce que j'allais faire après. Aujourd'hui, je finis un film sans savoir dans combien de temps je vais retravailler. Pour moi c'est extrêmement nouveau, et cela précarise énormément plus : forcément, lorsqu'on est un peu pris à la gorge, on est une proie facile pour un producteur qui décide que vous ne valez pas le salaire minimal que les syndicats proposent.

Axelle MALAVIEILLE : Je voudrais repartir de l'enquête pour retomber sur ces histoires de budget. On a vu que la moyenne d'âge des chefs monteurs accédant pour la première fois à ce poste était d'environ 39 ans. En analysant d'un peu plus près, je ne suis pas d'accord avec ces chiffres, puisque je trouve que plus de 75 % des chefs monteurs accèdent à ce poste entre 30 et 40 ans. Cela fait quelque chose de beaucoup plus bas.

La moyenne est réelle aussi, mais elle vient sur les 38 films ayant un chef monteur comme nouveau chef de poste. Et certains de ces films, principalement des documentaires, sont montés par le réalisateur ou la réalisatrice du film. Il y a une personne qui a 71 ans, plusieurs personnes qui ont plus de 60 ans. Vous voyez comment cela peut tirer la moyenne vers le haut.

Mais ces cas ne sont pas des gens du montage, l'enquête a été très précise là-dessus : certains montent, car c'est leur film et qu'ils veulent le garder, d'autres car ils n'ont pas le budget pour payer un monteur. Ce sont des réalisateurs qui ont rempli le poste de montage, mais qui, je pense, ne se considèrent pas eux-mêmes comme de nouveaux monteurs, comme des gens qui vont faire du montage leur profession. Ce sont des gens qui se sont trouvés monteurs de façon occasionnelle ou ponctuelle. Ce qui fait que ces chiffres-là sont justes mathématiquement, mais pas tout à fait justes dans l'idée. Pourquoi les réalisateurs font-ils du montage ? Car la production n'a pas d'argent pour payer le montage, par exemple. On rejoint ces histoires de budget. C'est formidable que plein de gens fassent du montage, il n'y a pas a priori contre cela. En revanche, pour quelles raisons ces nouveaux chefs de poste ont-ils occupé ce poste-là ? Si c'est pour des raisons financières, on peut considérer que c'est une mauvaise raison.

De la même manière, la personne qui avait 25 ans, c'est-à-dire la plus jeune des techniciennes, est effectivement quelqu'un qui était au montage. Mais au montage, il y a plusieurs noms ; et là un ou deux réalisateurs avaient monté en même temps que cette personne qui, à mon avis, était plutôt une assistante qui ne souhaitait pas forcément passer tout de suite chef de poste. Elle a du faire un travail plus complet que celui de l'assistant, elle est donc notée au montage. Les extrêmes viennent en partie du montage, mais ne sont pas réellement de nouveaux techniciens. Si la convention collective était étendue et existait, c'est-à-dire si l'on payait un chef monteur au tarif minimum syndical négocié chaque année, on peut penser que toute une partie de ces nouveaux techniciens, qui ne sont là que pour des raisons financières, n'existerait pas.

Alex MASSON : À ce niveau-là, j'aimerais qu'Anne intervienne, puisque vous avez aussi une expérience américaine, qui est un modèle totalement différent. Le poids des syndicats est différent, le poids des conventions est différent. En ayant travaillé sur les deux modèles, quel comparatif feriez-vous ? Au niveau des équipes, des salaires, du mode de travail en soi ?

Anne SEIBEL : Sur les équipes anglo-saxonnes avec lesquelles j'ai travaillé, il ne s'est jamais posé la question de nous payer en dessous du minimum syndical. J'ai plusieurs amis dans des guildes anglaises : ils ont un système assez sérieux semblable à notre carte professionnelle, ils ont toujours gardé cette chose-là qui fait que je n'ai pas eu cette expérience de films où j'ai du baisser mon tarif. Une fois cependant, sur un long-métrage en Inde, les tarifs étaient tellement bas qu'ils m'ont demandé de faire un petit effort de ce côté-là. Ce qui m'inquiète en France, et que j'ai découvert à l'ADC l'autre jour, c'est qu'un collègue décorateur nous a dit : « J'ai fait un film où toute l'équipe déco et toute l'équipe du film étaient payées 500 euros par semaine, du stagiaire au chef décorateur, des comédiens au réalisateur. » Et il était tout naïf et tout content de nous dire ça. Non seulement c'est incroyable, mais surtout, au niveau du département de la décoration, il y avait le stagiaire payé 500 euros, et lui-même payé 500 euros également. On se demande après à quoi sert notre expérience, et cela tire toute la profession vers le bas. Cela m'a profondément choquée, et c'est sans doute lié aux producteurs qui en profitent. Quand on lui a demandé pourquoi il avait accepté, il a répondu qu'il avait besoin de travailler et que sinon, quelqu'un d'autre l'aurait fait. On peut comprendre, mais c'est quand même grave par rapport à la qualité de nos équipes de techniciens.

Alex MASSON : Je voudrais rebondir sur ce que vous disiez par rapport à l'âge. L'étude a été présentée tout à l'heure et il y a eu une espèce de blocage sur le fait qu'on devient chef de poste dans cette profession à

un âge relativement « élevé ». N'est-ce pas normal ? Ne faut-il pas le temps d'acquérir un savoir-faire, une expérience ? Et l'âge indiqué ici est finalement peut-être tout à fait « sain » ?

Axelle MALAVIEILLE : Absolument. Dans les chiffres, plus de 2/3 des personnes occupent leur premier poste de chef de poste monteur entre 30 et 40 ans. Ce qui est absolument normal si l'on considère qu'il faut entre dix et quinze ans d'expérience, de relations, de réseaux, pour accéder au poste de chef monteur. Cela dépend aussi de la durée des formations que l'on a suivies, et de l'âge auquel on a commencé. J'ai monté mon premier long-métrage à 30 ans, et j'ai commencé à 20 ans ; j'ai fait juste une petite école technique avant. Quand on a fait un BTS puis la FEMIS, ou l'université, on commence à 28 ans et, après dix ans de formation, on est chef de poste à 38 ans. C'est un chiffre qui ne me semble pas très différent de ce qu'il a pu être avant, de ce qu'on me racontait quand j'ai pu être stagiaire et assistante. C'était peut-être entre 28 et 35 ans dans les années 70, mais sinon cela ne me semble pas une grosse différence pour l'âge. On pourrait parler d'autres choses qui ont changé, mais l'âge d'accession à cette responsabilité me semble à la fois correct, respectable, responsable, et dans une logique d'évolution.

Yves-Marie OMNÈS : Je voudrais ajouter que 35, 40 ans paraît être un âge totalement raisonnable pour avoir fait suffisamment de tournages et de post-productions en assistant, quel que soit le métier, et pour avoir la maturité suffisante pour assurer ce rôle avec les responsabilités qui vont avec. Je connais mal la post-production, mais en tournage, arriver à se mouvoir dans une équipe, à trouver sa place, à avoir les bonnes réponses au bon moment, les bonnes attitudes... on ne peut pas l'avoir appris en sortant d'une école. On ne peut l'apprendre qu'en ayant regardé ses pairs le faire, et on voit comment chacun réagit à chacun des problèmes qui nous sont posés. À l'école, on va apprendre des solutions ; sur les tournages, on va apprendre à appréhender les problèmes.

Anne SEIBEL : Par rapport à la décoration, je pense que l'âge est raisonnable. Mais j'ai noté qu'il y a deux parcours. Il y a des films qui ne nécessitent pas de construction, et il y a quand même de la décoration. Je pense que le parcours de quelqu'un qui veut faire des films en studio où il y a beaucoup de construction est un peu plus long : il faut apprendre à construire, apprendre beaucoup de choses pour ne pas mettre en péril le film et le décor. Alors qu'il y a des petits films, à budget plus limité, où l'on peut faire un très beau décor en étant ensemblier décorateur : c'est-à-dire que l'on n'est pas forcément un architecte, mais on a cette expérience qui permet de faire un décor réussi. Donc je pense qu'il y a deux vitesses dans la décoration : les gros films qui nécessitent tout cet apprentissage sérieux et long, ce qui est mon cas et j'ai attendu assez longtemps pour passer chef décorateur ; et il y a d'autres décors qui nécessitent un peu moins de temps pour pouvoir passer chef décorateur.

Alex MASSON : Caroline, vous avez commencé votre intervention au tout début en précisant l'arrivée des téléphones portables. Ça ne me paraît pas anodin, car cela pointe quand même le problème des nouveaux outils de travail, et quelque part une démocratisation de ces outils à des gens qui ne sont pas forcément formés pour ça. Comment, dans vos métiers respectifs, avez-vous appréhendé ces modifications, que ce soit les nouveaux matériels de montage, l'informatique dans la décoration, les téléphones portables ou même les appareils photo à l'image, les nouveaux systèmes de son, etc. ? Est-ce un « plus » ? Un « moins » ? Cela met-il un clivage entre votre travail et celui des nouveaux arrivants ?

Caroline CHAMPETIER : Il y a une chose qui est quand même confuse : quel métier faisons-nous exactement ? En ce qui me concerne, j'ai l'impression que mon métier, c'est de collaborer avec des metteurs en

scène. Et c'est ce qui m'intéresse le plus. Après, il y a des gestes techniques : je fais de l'image, je fais de la lumière. Mais cette chose qui est assez indéfinissable et qui est en même temps, je pense, la part la plus importante de mon travail, c'est d'être à l'écoute d'un metteur en scène, de comprendre son geste, de comprendre le trajet d'un film, de le comprendre intellectuellement, humainement, financièrement. On a une vraie responsabilité à se lancer dans ce travail, surtout en tournage, car un tournage, c'est beaucoup d'argent. Donc, j'ai l'impression que le cinéma de long-métrage ce n'est pas le cinéma documentaire.

Quand vous parliez de documentaires tout à l'heure, du fait que beaucoup de réalisateurs les montent eux-mêmes, je crois que quelque chose se modifie de ce côté-là. Est-ce que le documentaire fait encore partie intégrante du cinéma ? J'ai l'impression que les frontières explosent, qu'on dit « cinéma » alors que ce n'est plus du tout du cinéma. Du cinéma tel que je l'entends, c'est-à-dire un travail de collaboration avec un metteur en scène, une équipe. Du coup, on n'arrive pas à envisager tous ces différents secteurs : les secteurs d'image de petits films, de films sur le net, de longs-métrages... Finalement, plus personne ne sait ce qu'il fait. Je me demande : de quoi parle-t-on ? Est-ce qu'on parle bien du cinéma de long-métrage ? Je voulais préciser cela.

Yves-Marie OMNÈS : Pour moi, c'est clair, on parle du cinéma de long-métrage. J'ai fait le distinguo dès le départ dans la présentation entre le documentaire et le long-métrage. Très souvent, le documentaire aujourd'hui, c'est quelqu'un avec sa caméra qui fait l'image, le son et le montage après. Bien sûr, ce sont les nouveaux outils qui ont rendu cela possible. Je suis d'accord que cela se différencie totalement du travail que l'on fait nous, sur une fiction.

Caroline CHAMPETIER : Ce sont les nouveaux outils, et c'est la volonté des chaînes et des producteurs de laisser finalement quelque chose exploser, et aller l'acheter après comme au marché. La production, la pensée du documentaire en France sont vraiment en train d'exploser. D'une certaine manière, c'est extrêmement grave que cette partie essentielle du cinéma ne fasse plus partie du cinéma.

Alex MASSON : Pour revenir à l'idée de chaos et de dérégulation, comment prenez-vous le fait qu'en termes de formation et de scolarisation, on commence à initier et à enseigner dans certaines écoles de cinéma l'art d'utiliser de nouveaux outils ? Si j'ai bien suivi, il me semble qu'il va y avoir à la FEMIS une section où l'on apprend à travailler avec un téléphone portable, par exemple. Qu'est-ce que cela peut amener, en avantage ou en inconvénient ?

Yves-Marie OMNÈS : Caroline l'a dit : qu'importe l'outil, ce qui compte c'est ce que l'on fait. Que l'on fasse un long-métrage avec un téléphone portable, si on est avec une équipe et qu'on fait un travail de collaboration... qu'importe l'outil. Fabrique-t-on quelque chose ensemble ? Ou est-ce qu'on part tout seul dans son coin ?

Caroline CHAMPETIER : Ce n'est même pas le scénario. Au bout du compte, à force d'en lire, ce que je vois, ce sont des continuités dialoguées. C'est plus une pensée, un regard sur le monde, quelque chose qui va se développer à plusieurs. Cette idée du cinéma, la critique n'en parle pas, les gens du cinéma eux-mêmes en parlent mal, et on va arriver à un point où on va vraiment se demander ce que l'on a devant les yeux.

Yves-Marie OMNÈS : Peut-être que ces nouveaux outils ont amené à laisser croire que, parce qu'ils sont accessibles, n'importe qui peut faire du cinéma. Or on retrouve aujourd'hui, dans le long-métrage français, quantité de réalisateurs qui se déclarent réalisateurs, et j'en vois beaucoup qui n'en sont pas. Ce sont certainement les nouveaux outils et l'environnement qui ont laissé croire qu'il suffit de prendre une caméra pour être réalisateur. Et ce n'est pas vrai.

Caroline CHAMPETIER : Si on va au bout de ce constat, qui est terrible : qui a finalement intérêt à ce qu'un réalisateur n'en soit pas un ? Ce sont les financiers, qui préfèrent la continuité dialoguée, qui sont très tranquilles avec des réalisateurs qui n'en sont pas, avec des équipes techniques solides qui savent découper, monter, etc.

Alex MASSON : Je vais me faire l'avocat du diable, mais on assiste depuis quelque temps à ce qu'on appelle des « films sauvages », des films qui sont fait hors circuit, hors réseau, par des gens qui n'ont effectivement pas de formation ni de matériel, mais qui proposent des formes narratives et visuelles différentes. Est-ce que cela va dans votre sens ?

Caroline CHAMPETIER : Non. Cela va dans le sens continu d'être une nécessité, qui est passionnant, mais pas dans le sens que je me suis proposé, qui est d'accompagner un metteur en scène de façon récurrente le long d'une carrière. Il n'y a rien de plus passionnant que de faire plusieurs films avec un metteur en scène. Je pense que ce sont les grandes carrières qui nous font tous rêver. Ce que vous dites, ce sont des gestes sauvages, très intéressants par ailleurs.

Alex MASSON : Ils sont amenés par une sorte de nécessité ?

Caroline CHAMPETIER : Non, c'est très générationnel. Toute cette façon de travailler est générationnelle et passionnante, et produit quelques fois des choses passionnantes, mais sur lesquelles on ne peut avoir qu'un regard à la fin du geste. On voit si ça fonctionne ou pas.

Yves-Marie OMNÈS : Ce n'est pas à ça que je pensais. J'ai l'exemple d'un film que j'ai fait cet hiver, où un scénariste apporte un scénario à un producteur. Il n'a pas du tout envie de faire le film, mais la production le pousse. Il en est strictement incapable, mais il le fait, car c'est la seule solution pour que son film existe. On se trouve donc avec un réalisateur qui n'a pas envie de réaliser, et c'est souvent décevant pour nous, qui voulons collaborer avec des réalisateurs, avec des gens qui savent faire des films, qui ont envie de faire des films. Et pas des gens qui s'inventent réalisateurs.

Axelle MALAVIEILLE : Par rapport à la technique et aux téléphones portables, l'avantage dans le montage est qu'il y a en gros deux systèmes de montage numérique. Que le film soit tourné avec un téléphone portable, une caméra HD, une 35 mm ou avec tous les nouveaux formats sur carte, il passera de toute façon toujours à travers la même fenêtre de montage.

L'évolution numérique a été très importante pour nous il y a une quinzaine d'années. Mais en même temps, quelque part, elle est stabilisée : pour la position du chef monteur, quel que soit le support d'origine, on passe à travers les mêmes grilles, les mêmes fenêtres, les mêmes ordinateurs. Ces différences sont donc minimales pour nous. Je vais essayer de ne parler que du long-métrage et pas du documentaire. L'évolution technique est déjà un peu passée pour nous, elle n'a plus un rôle dans la position du monteur.

Mais il ne faut pas oublier qu'un monteur, c'est aussi quelqu'un qui travaille avec le réalisateur au niveau du scénario ; quelqu'un qui va regarder des rushes pendant le tournage, commencer à monter des séquences et envoyer un retour sur le plateau pour le réalisateur, l'ingénieur du son, la scripte, etc. ; quelqu'un qui suit tout le long du film. C'est ça, le travail de monteur, c'est de cela dont on parle aujourd'hui.

Alors effectivement, le réalisateur qui va monter son film, car il n'a pas assez de budget, c'est très intéressant, mais ce n'est peut-être pas ce dont on va parler là, qui est le long-métrage cinématographique. D'autre part, pour les réalisateurs qui ont monté leur film, la moitié sont des films de fiction où le réalisateur a

aussi parfois occupé plusieurs postes ; et là, c'est grâce aux nouvelles technologies qu'il a pris une position d'artiste autonome. C'est une voie différente du cinéma auquel nous, techniciens, collaborons. Les nouveaux outils ont permis cette possibilité, qui existait un petit peu déjà dans le cinéma expérimental. On peut filmer avec du matériel professionnel, monter avec du matériel professionnel ; une seule personne peut réaliser toutes ces étapes et arriver à la fin à un long-métrage qui sera maîtrisé comme un peintre maîtrise sa toile. C'est pour ça que je parle d'« artiste autonome », alors que le cinéma est un art de la collaboration, auquel nous participons. Cette nouvelle voie existante n'est cependant pas la majorité de la production actuelle.

Anne SEIBEL : Je voulais juste parler des nouvelles technologies au niveau de la décoration. En ce qui concerne notre travail proprement dit, les outils modernes (ordinateurs, etc.) sont nouveaux pour dessiner et construire, sans la main et le geste du décorateur qui naît sur le papier avec une réflexion préalable, des discussions avec le réalisateur et le directeur de la photo. J'ai fait des films américains assez gros, où j'ai vu arriver un nouveau poste avec lequel j'avais à discuter, à partager : celui des personnes qui font les images numériques. C'est un autre poste qui collabore avec nous, de la même manière que le directeur de la photo, le metteur en scène. Comme le disait Caroline, c'est vraiment un travail de collaboration. Les nouvelles technologies nous obligent, nous, décorateurs, à nous former encore nous-mêmes si on veut être dans l'air du temps et faire des films. C'est encore un sujet de transmission. Il faut qu'à notre niveau, on aille aussi chercher plus haut, dans ces nouvelles technologies, les spécialistes qui vont nous former, pour qu'on puisse nous insérer dans la chaîne.

Alex MASSON : Mais à partir de là, si je reviens sur ce que disait Axelle sur l'autonomie parfois demandée à certains postes, particulièrement en décoration où vous avez affaire à une équipe, sentez-vous parfois que, pour des raisons économiques, on vous demande de devenir plus autonome, de cumuler les différents postes, ou les réduire, ou avoir plusieurs fonctions, plusieurs capacités ?

Anne SEIBEL : Personnellement, je n'ai pas fait beaucoup de films français à petits budgets. Ça a été le cas uniquement sur mon film indien où, comme je vous disais, j'avais le poste de chef décoratrice et d'ensemblière. Il n'y avait pas les moyens pour avoir deux postes, mais c'est la seule fois. Par contre, on va peut-être me demander de réduire mon équipe, ou de la gérer d'une autre manière. Sur le dernier film que j'ai fait par exemple, celui de Woody Allen, on avait un budget réduit. Tout le monde pense que c'est un film américain, mais c'est l'équivalent d'un film français moyen. Le producteur français m'a demandé de gérer mon équipe le mieux possible, et donc j'ai pris des gens extrêmement compétents, qui avaient peut-être un salaire au-dessus du minimum syndical. Mais cela nous a permis d'aller plus vite, car il y avait ce savoir-faire qui a fait qu'on a gagné du temps et de l'argent. Au final, tout le monde a été payé normalement, on a réussi à faire entrer tout le film dans le budget alloué, qui n'était pas énorme. Le travail d'équipe avec le metteur en scène, le directeur de la photo et mon équipe, a rendu cela possible. C'est aussi une énergie : c'est le désir.

Alex MASSON : Ressentez-vous aussi une énergie dans votre travail ? Le fait qu'il y a effectivement peut-être une créativité, qu'il faut reprendre de par la contrainte nouvelle liée à la technique ?

Yves-Marie OMNÈS : Pour parler strictement du son, c'est vrai que l'arrivée des enregistreurs multipistes a enlevé la contrainte de gérer différents micros sur un enregistreur deux pistes, où le geste qui était fait au tournage était de manière définitive. Le multipiste laisse croire qu'on peut tout laisser ouvert, et que tous les micros arrivent sur chacune des pistes. Et c'est la post-production derrière qui se chargera du travail d'interprétation artistique, alors que cela n'aurait jamais dû changer. Le travail de l'ingénieur du son est quand même de proposer une interprétation sonore d'une scène, qui sera différente pour chaque ingénieur.

Pour une même scène, je ne vais pas mixer la même chose que mon voisin d'à côté. Or, le multipiste a laissé croire, et un certain nombre de gens travaillent comme ça, qu'il suffit d'ouvrir les micros et qu'advienne que pourra, et que ce sont les monteurs qui choisiront quels sons garder. Je trouve cela insupportable. Cela rajoute un boulot énorme aux monteurs, et ils n'ont pas le temps de le faire.

Axelle MALAVIEILLE : C'est non seulement pénalisant, mais c'est surtout que le travail de l'ingénieur du son est la trace de ce qu'il se passe au tournage. Si l'ingénieur du son laisse tout ouvert, il n'y a plus de trace.

Yves-Marie OMNÈS : Et ils ne font plus leur travail d'ingénieur du son. Ils deviennent des « pousse-bouton » et de fait, par cette pratique, dévalorisent complètement notre travail, qui est de donner une interprétation artistique sonore d'une scène. C'est comme si un chef opérateur disait : « On éclaire tout, on ouvre le diaphragme, car on sait qu'on peut récupérer avec le numérique derrière, et on verra bien ce qu'on fait de l'image en post-production. » Ce serait aberrant ! Et c'est ce qui se passe un peu en son parfois.

Caroline CHAMPETIER : Et en image aussi. Je pense que la critique est éminemment constructive : si on pouvait critiquer les films avec un regard bienveillant et intelligent, si la critique arrivait à regarder les films en les analysant sans les descendre, à la fois techniquement et du point de vue du projet artistique, alors elle nous apprendrait beaucoup. En ce qui concerne l'image, je pense que, beaucoup plus que pour le montage, le terrain est miné. Les objets sont éphémères. On a une nouvelle caméra tous les six mois, donc des nouveaux process de travail, donc pour des assistants, une façon de devoir se former indéfiniment. Nos loueurs ont une vie absolument impossible, ils doivent se procurer ces nouveaux outils, et ce sont souvent eux qui font la formation des assistants, et même parfois des directeurs photo. C'est une dérégulation complète due au marketing.

Vous, vous êtes protégés au niveau du montage. Vous avez été protégés aussi au niveau du son par l'invention géniale du Cantar. Nous, aujourd'hui, une caméra comme l'Alexa d'Arriflex, qui est une très bonne caméra HD de télévision dont beaucoup de gens de longs-métrages se sont emparé, a une fenêtre d'existence de onze ou douze mois. Vous imaginez la puissance du marketing pour les outils de l'image ! Mais c'est vraiment un phénomène de société, une société qui ne fait que s'entra-percevoir. Il est vrai que tout ça va verser, à un moment donné, vers quelque chose qui va obliger les gens du cinéma à se poser des questions différemment. Mais pour l'instant, on gère ce chaos.

Alex MASSON : Faisons un dernier tour de table avant de donner la parole au public. Il y a une récurrence, dans ce que vous avez dit, qui touche la notion du compagnonnage, de la collaboration, de la transmission. À partir de là, quel regard portez-vous sur les nouveaux entrants ? Êtes-vous dans une méfiance ? Une bienveillance ?

Yves-Marie OMNÈS : Si les nouveaux entrants sont des gens qui viennent pour du compagnonnage, on a évidemment une bienveillance formidable. J'adore recevoir comme stagiaire ou comme second assistant des jeunes qui ont envie, qui veulent être perchman pendant plusieurs années pour apprendre leur métier. Je suis un peu plus méfiant des jeunes qui veulent me voir en voulant directement être chef, alors qu'ils n'ont rien. J'ai envie de leur dire : « Ne te prive pas de la formidable formation du compagnonnage. »

Je suis moi-même un très bon exemple : je sors d'une école de beaux-arts, autant dire que cela n'a rien à voir avec une école de cinéma. J'ai commencé jeune, le hasard a fait que j'ai pu faire un long-métrage et un téléfilm comme chef. J'étais très content, c'était super. Le hasard de la vie a fait que j'ai rencontré Jean-Paul Mugel, qui a accepté de me prendre un jour comme assistant, et j'ai eu cette chance de revenir en arrière.

Je l'ai fait sans hésiter : je suis redevenu assistant, et je le suis resté dix ans, avec lui et d'autres chefs. J'ai appris mon métier à ce moment-là, et certainement pas en ayant fait ce téléfilm et ce long-métrage. L'école, c'est formidable, mais on apprend le métier sur le terrain avec ses pairs. Et ça, c'est vraiment important.

Caroline CHAMPETIER : Je pourrais dire la même chose, et en même temps, moi, ce qui m'intéresse, c'est le cinéma. C'est quelqu'un qui vienne me dire : « J'aime ce film. » « J'aime ce cinéma. » « Je n'aime pas ce film. » Qui m'entraîne vers un cinéma que je ne connais pas, car il y a sûrement certaines formes cinématographiques que je ne connais pas, ou que je n'appréhende pas avec l'ouverture qu'il faudrait. C'est la seule chose. C'est cette vie des images et des sons, que je vis en tant que spectatrice comme n'importe quel autre être humain. Ce n'est pas important que je sois technicienne. Je serais plus attirée vers quelqu'un qui aura une tendance intellectuelle et humaine vers un film, que quelque chose de technique. Après, évidemment, tout se construit. L'affection crée l'organe, et l'outil crée le technicien. C'est plus l'âme des choses qu'il faudrait arriver à cerner.

Anne SEIBEL : Je reçois beaucoup de demandes de jeunes qui voudraient faire de la décoration. Ils viennent d'un peu partout. Pour prendre des stagiaires sur des films, je regarde d'abord ce qu'ils ont fait comme école. Pour commencer à la décoration, j'estime qu'ils auront beaucoup plus de facilités à avoir un petit bagage derrière eux. Je prends régulièrement sur chaque film deux ou trois stagiaires que j'essaie de former, et à qui j'essaie de transmettre ce qu'on m'a transmis quand j'ai démarré. Quant aux autres, je réponds à tous, et j'essaie de leur dire que c'est bien de venir de la mise en scène et d'avoir envie de faire de la décoration par exemple, qu'ils s'imaginent que c'est facile, mais que ça serait bien s'ils pouvaient faire une petite formation, apprendre à dessiner, etc. J'essaie de les guider vers des pistes qui leur faciliteraient l'entrée à la décoration, car il y a tellement de monde que c'est assez difficile d'arriver à travailler. Il faut qu'ils aient au moins tous les outils nécessaires pour y arriver. Je leur dis aussi qu'il faut apprendre à parler anglais, cela ouvre de grandes portes.

Axelle MALAVIEILLE : Chacun a parlé des gens qu'il prendrait comme stagiaire assistant, alors que je pensais que la question était plutôt sur notre réaction face à ces nouveaux chefs de poste.

Alex MASSON : La question est double !

Axelle MALAVIEILLE : Le montage est un métier assez ouvert depuis longtemps, puisque les a priori techniques ne sont pas énormes. On peut faire beaucoup d'écoles, apprendre sur le tas ; c'est un métier qui a toujours eu un entonnoir d'entrée très large. Les gens viennent de partout : de la littérature, de la structure, de la psychologie, etc. Il n'y a pas de grosse différence avec le fait qu'aujourd'hui, il y a beaucoup de gens avec des parcours différents. On a un peu abordé ces nouvelles technologies qui changent tout le temps, et j'ai dit que nous étions protégés, car nos machines avaient déjà changé. Il n'empêche que tout ce qui se passe sur le tournage a des répercussions au montage. On a donc besoin d'un monteur adjoint, d'un assistant monteur adjoint, de stagiaires qui soient compétents techniquement et intéressés par ce qui se passe dans une salle de montage pour la création d'un film. Les nouveaux doivent avoir un bagage minimum et la potentialité d'apprendre au niveau technique, et, ce qui nous intéressera évidemment le plus, un deuxième cerveau et une deuxième journée pour s'intéresser à tout l'artistique. C'est généralement d'ailleurs ce qui les intéresse et les motive pour entrer dans une profession aussi difficile. On va donc s'attacher à quelqu'un pour des raisons humaines, et des raisons d'intérêt artistique.

Alex MASSON : On va maintenant passer à la salle, d'où va démarrer une intervention un peu particulière. Vous parliez de fournir des outils aux gens pour pouvoir travailler. Il y a un métier qui s'est développé ces dernières années : celui d'agent de techniciens, comme il y a des agents pour les acteurs. Nous en avons une dans la salle. J'invite donc Salite Cymbler à nous rejoindre pour nous parler de son expérience.

Salite CYMBLER, agent de techniciens : J'ai pris pas mal de notes, car j'ai trouvé que c'était intéressant d'avoir une idée générale de ce poste. Quand j'ai commencé le métier d'agent de techniciens il y a une vingtaine d'années, je me suis confrontée au nouveau. Quand on crée quelque chose de nouveau, on est toujours face à : « Pourquoi le faire ? », puisque cela n'a jamais existé. Quand je considère mon métier maintenant, au bout de vingt ans, je le vois comme une aide, un accompagnement avec des gens très professionnels, un renforcement d'une protection et d'une défense. En France, un agent n'est pas comme un agent aux États-Unis : on n'a pas les mêmes obligations, on n'a pas la même quantité de gens sur le marché. Pour moi, le métier d'agent est vraiment un métier d'accompagnement, pour quelqu'un qui ne trouve pas de travail, mais qui fait que vous en avez. C'est une nuance qui est très importante à mon sens.

Caroline CHAMPETIER : Quelle est la différence ?

Salite CYMBLER : Vous savez bien qu'on ne nous appelle pas pour nous dire : « Je voudrais un chef opérateur, un chef décorateur et un monteur. » Ce n'est pas comme aux États-Unis, on n'est pas une sorte de centrale d'achat. On est obligé d'aller au front, d'aller rencontrer les producteurs dans leurs boîtes de production ou ailleurs. C'est un vrai travail que je fais depuis vingt ans afin de pouvoir rencontrer les gens, faire en sorte qu'ils nous fassent confiance et qu'ils aient un interlocuteur valable. Il faut de la professionnalisation. Je suis d'accord qu'il y a un vrai problème de professionnalisation, qui peut se trouver au niveau des agents. Je suis toujours à l'écoute de ce qu'on peut me proposer. Mais je pense que quand un agent n'a pas de notion de juridique, c'est problématique. Il faut avoir un minimum de bases et de connaissances.

Par ailleurs en face, plus on avance, moins on parle à des gens qui ont un niveau professionnel efficace. Par rapport aux directeurs de production, je dois expliquer à beaucoup de gens ce qu'ils doivent dire, pour pouvoir ensuite leur répondre ma proposition. Je suis souvent obligée d'expliquer mes corrections dans un contrat ; pourquoi j'ai mis telle ou telle chose qui ne va pas obligatoirement à l'encontre de la production ; que je ne suis pas l'ennemie des producteurs ; que je ne suis pas pour aller « contre », mais pour aller « ensemble ». Et effectivement, je me sens moi aussi comme une partie de la chaîne. J'essaie de défendre ça depuis que j'existe en tant qu'agent : nous sommes tous une chaîne de travail, et s'il n'y a pas de professionnalisation dans cette chaîne, il y a forcément un problème.

Alex MASSON : Votre métier est quand même récent, bien que vous le pratiquiez depuis vingt ans. Vous confrontez-vous au même problème que les quatre autres intervenants, à savoir une nouvelle génération d'agents pas forcément professionnalisés, qui n'ont pas forcément suivi la bonne formation ?

Salite CYMBLER : Oui. Certains croient que parce qu'ils connaissent un tel ou un tel, ils peuvent ouvrir une agence. Effectivement il y a ce problème-là, mais il est dû à cette ambiance de déprofessionnalisation, qui ne concerne pas que notre métier d'ailleurs.

Yves-Marie OMNÈS : Sans compter que chez certains agents, on retrouve aussi des techniciens qui n'ont pas forcément un niveau professionnel formidable. Je parle en général, mais ce n'est pas forcément une caution de qualité.

Salite CYMBLER : Je ne me permettrais pas de juger ce que font les autres au niveau de leur démarche. Ce qui est important pour moi, c'est aussi la démarche. Quand j'ai commencé il y a vingt ans, j'avais la naïveté de croire que je pouvais défendre des jeunes qui avaient quand même un parcours. Je suis d'accord sur le fait qu'on ne peut pas y arriver sans parcours. De la même façon, quand je veux engager des assistants ou des juristes, je suis « hallucinée » de voir comme les gens pensent qu'ils peuvent arriver dans un métier sans parcours. Je veux bien former des personnes, mais il faut un minimum d'acquis. Mes choix sont aussi motivés par le fait de pouvoir donner la chance à quelqu'un qui a un petit curriculum vitae, mais une vraie formation, une vraie démarche dans son métier.

Caroline CHAMPETIER : Vous avez des directeurs photo ? Des décorateurs ? Des musiciens ?

Salite CYMBLER : Des auteurs et des réalisateurs.

Caroline CHAMPETIER : Donc vous arrivez à fabriquer une synergie ?

Salite CYMBLER : Oui. J'essaie de faire en sorte qu'il y ait une synergie. J'ai moi-même été comédienne, donc côtoyé des agents. Mais je mets un point d'honneur à ne pas obliger cela : on fait se rencontrer les gens pour que la synergie vienne, mais il ne faut pas qu'elle devienne obligatoire. Il faut que les gens puissent se coopter par affinités, qu'ils aient envie de travailler ensemble, car ils ont des points communs à défendre ensemble. Ce n'est pas parce que telle personne est dans la même agence que l'on doit travailler avec. C'est quelque chose qui m'insupporterait, et cela revient à passer outre notre métier.

Yves-Marie OMNÈS : Il faut aussi préciser que dans les agents de techniciens, il y a très peu de métiers techniques représentés. Par exemple, des agents pour le son, il n'y en a presque pas. Idem pour la décoration. Ce sont surtout les chefs opérateurs qui sont représentés.

Alex MASSON : L'apparition du métier d'agent vous paraît-elle un atout, ou au contraire un rapport compliqué entre la base financière, la production, et vos métiers ? Est-ce utile ?

Yves-Marie OMNÈS : C'est une vraie interrogation pour moi. Sincèrement, je n'en sais rien. Qu'est-ce que ça veut dire, un agent pour un technicien ? Je ne sais pas répondre à cette question.

Salite CYMBLER : Je pense que c'est bien de ne pas savoir y répondre. Chacun doit trouver un intérêt dans son parcours. Je sais ce que j'ai envie de donner, mais je ne pense pas que cela corresponde à tout un chacun. Les gens que je représente ont un vrai besoin, un vrai désir de travailler avec moi. C'est un travail en commun, c'est du conseil. C'est pour cela que je pense que les agents, comme les syndicats, devraient être plus à même de défendre les techniciens.

Caroline CHAMPETIER : C'est quoi l'atome de notre métier ? C'est un projet. Je dis « projet », car je n'ai pas envie de dire « scénario », et cette question de la continuité dialoguée. Ce serait bien que vous soyez en contact avec les grosses agences qui brassent du projet.

Salite CYMBLER : Moi je le suis, en tout cas.

Caroline CHAMPETIER : Je n'ai pas l'impression que c'est toujours le cas. Il y a en France des systèmes de féodalité ; les Anglo-saxons ont une façon de travailler indéniablement plus efficace. Cette espèce de verticalité fait qu'il y a un fonctionnement, une réelle synergie par rapport à ce qui fait l'atome de notre métier : le projet, le désir de faire un film. En France, on a l'impression que c'est une espèce d'horizontalité terrifiante, un pouvoir puis un autre, une succession de guichets. Et cette chose-là n'arrive pas à se remettre debout.

Salite CYMBLER : Malheureusement, c'est un contre-pouvoir. C'est-à-dire : comment faire pour que la chose puisse se rétablir ? Comment faire pour qu'effectivement, il n'y ait plus d'horizontalité, mais de la transversalité pour que tout fonctionne ? C'est pour cela que j'aime bien dire qu'à l'intérieur de l'agence, je ne suis pas seulement le défenseur des gens que je représente, mais que les gens que je représente me défendent aussi. Avoir un agent ce n'est pas être prétentieux, c'est un vieux concept français, de fausses idées. Les Anglo-saxons n'ont pas peur de dire qu'ils ont un agent.

Caroline CHAMPETIER : L'agent ne fait pas le système. L'agent n'est pas la base du système. Dans les pays anglo-saxons, c'est le projet qui est à la base du système. Ils ont d'abord des projets, puis une circularité autour, qui fait que ces projets aboutissent.

Salite CYMBLER : C'est parce que nous n'avons pas ce pouvoir.

Alex MASSON : Je vais en profiter pour donner maintenant le pouvoir à la salle.

Public : Bonjour, Michel Abramovitch de l'AFC. Je voudrais savoir : d'où viennent les agents ? C'est peut-être pour ça qu'on a ce type de problème en France. Aux États-Unis, ce sont des gens qui sortent de l'industrie du cinéma, alors qu'en France, ce sont généralement d'anciens directeurs de production qui ont fait de la pub, et qui n'ont aucun rapport avec le cinéma. Comment se forme-t-on pour être agent, et d'où vient-on ?

Salite CYMBLER : Pour ma part, je viens du cinéma, même si j'ai été comédienne pendant quelques années. J'ai eu une formation juridique.

Public : Et cela aide beaucoup pour lire un scénario d'avoir une formation juridique ?

Salite CYMBLER : Je vois où vous voulez en venir, mais chacun a sa formation. J'ai une formation de comédienne, je pense que j'ai lu un nombre de scénarios assez conséquent. J'ai eu une formation scolaire. Mais qui ici a une formation pour lire un scénario ? Avez-vous une formation pour lire un scénario au niveau intellectuel ? Après au niveau technique, j'en ai aussi. Je me suis formée au fil du temps. Il n'y a pas d'école d'agents, mais je pense qu'il y a une humilité à vouloir faire un métier. Et pour faire ce métier, cette humilité veut que l'on se forme. J'ai pris des cours de scénarios, etc. J'ai fait mon parcours, mais je ne connais pas le parcours des autres.

Public : Bonjour, Philippe Loranchet, journaliste à *Écran Total*. Qu'il y ait un remplacement des chefs de poste, je dirais que c'est dans la nature des choses ; les générations se succèdent, et cela existe depuis l'origine du cinéma. Cette étude met en évidence un nombre important, une proportion importante de renouvellements de chefs de poste. Ce renouvellement est-il beaucoup plus important que ce qui se faisait jusqu'à présent ? Si oui, dans quelles proportions ? J'aimerais avoir le sentiment des personnes sur le panel, les représentants des chefs de poste confirmés et établis ; ont-ils l'impression que, quelque part, on les pousse vers la sortie un peu trop vite ?

Brigitte AKNIN : Je voudrais juste dire que cette enquête n'est pas une « étude » : elle est appelée à être continuée. Je vous avoue ma frustration... J'aurais aimé savoir ce qu'il se passait il y a quatre ans. On a fait ce qu'on a pu, mais nous ne sommes pas la direction des études au CNC.

Yves-Marie OMNÈS : Je pense que la vraie question serait de savoir combien de techniciens, parmi tous les chefs de poste, ne feront qu'un film et disparaîtront aussi rapidement qu'ils sont apparus. Quant à savoir s'ils nous poussent dehors un peu trop vite... l'avenir nous le dira. Le plus embêtant est plutôt le sentiment d'avoir des productions qui s'arrangent parfaitement de cette situation. Si on regarde attentivement le budget, on voit qu'il y a des fictions en dessous du million d'euros. On se demande comment cela peut fonctionner, quel type de salaire ont accepté les chefs de poste pour faire ces films. Que signifie la valorisation de nos savoir-faire, quand on commence à accepter des films au SMIC, voire parfois encore moins ?

Caroline CHAMPETIER : D'ailleurs, le pourcentage de films à moins d'un million d'euros est énorme.

Yves-Marie OMNÈS : Il n'est pas négligeable. Il y a des documentaires dedans, mais il y a aussi des fictions à 140 000 euros. Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est une vraie question sur la valorisation de nos savoir-faire, et de ce qu'ils valent aux yeux des producteurs. Je pense d'ailleurs qu'ils s'arrangent très bien de ce système-là et de la disparition de la carte du CNC qui, à mon avis, précipite un peu ce phénomène.

Caroline CHAMPETIER : Ce qui me pose problème, c'est la modification de ce qu'est une image au cinéma. Les grands maîtres de l'argentique et les deux générations qui ont suivi appréhendent l'outil numérique avec beaucoup moins d'évidence que des gens beaucoup plus jeunes. Je trouverais vraiment intéressant que cette modification culturelle de l'image, qui est évidente, se passe. Qu'il y ait vraiment des passeurs de cette culture-là. Je ne parle pas du son, mais je pense que c'est à peu près la même chose.

Yves-Marie OMNÈS : Pour le son, cela fait beaucoup plus longtemps. Je pense que c'est un acquis.

Caroline CHAMPETIER : Nous ne nous poussons pas les uns les autres : ce sont les outils qui le font. La vraie question est : est-ce qu'on doit laisser les outils nous guider de cette sorte ? Au montage, l'outil est stabilisé et il ne se passe pas la même chose.

Axelle MALAVIEILLE : Il y a plus de techniciens, mais il y a plus de films. Nous sommes à 261 films alors qu'il y a dix ans, c'était plutôt entre 180 et 200 films selon les années. Comme je l'ai déjà signalé, certains chefs de poste monteurs ont monté leur film, mais ne souhaitent pas rester dans le montage, ou ne se considèrent pas comme des monteurs. Il n'y a donc pas afflux de nouveaux techniciens. C'est plutôt au niveau des assistants qu'on trouve beaucoup de techniciens sortis des écoles. On ne peut pas dire qu'il y a un afflux aussi énorme au niveau des chefs de poste.

À propos des outils qui nous malmènent, ce sont plutôt les financiers qui nous malmènent, en ne nous permettant pas d'avoir une équipe de montage complète, et d'effectuer ainsi la transmission. C'est plutôt au niveau de la production qu'il y a une mauvaise évaluation de l'importance d'une équipe, du temps et de la durée dans le processus de montage. Cette durée n'est pas due à des problèmes mécaniques, mais à une réflexion de création de l'écriture finale d'une œuvre. Beaucoup de choses mal évaluées font qu'au résultat, sur les 261 films sortis en 2010, certains auraient peut-être eu besoin d'un peu plus de temps sur le montage. Le problème de l'évolution technique a des conséquences sur la réflexion et le temps de la transmission dans l'équipe. Que des nouveaux techniciens prennent la place des anciens, cela a toujours été dans la

nature des choses. Mais est-ce que tout le monde va pouvoir transmettre ce qu'il a à transmettre ? C'est là un problème qui est beaucoup lié à la finance de la profession.

Public : Je voulais intervenir sur le fait que l'on a une chance inouïe que 261 films se fassent en France. Ce sont des films qui existent, qui sont identifiés, qui sont montrés. Pourquoi y a-t-il ce potentiel ? Pourquoi le cinéma français existe-t-il autant ? Je pense que c'est grâce à l'institution formidable qu'est le CNC, qui disparaît, qu'on ne voit presque plus, et qui donnait des financements. La carte professionnelle, même avec les contraintes qu'on lui connaît, permettait d'avoir un cinéma riche. Je voulais dire que ce chaos vient du fait qu'il y a une déréglementation, que ces institutions disparaissent, qu'il n'y a plus de tutelle. Et c'est vraiment dommage.

Caroline CHAMPETIER : Elle est toujours là, la tutelle.

Public : Oui, mais il n'y a plus d'agrément. Il ne sert plus à rien, vu qu'il y a des combines. Avant, il y avait un nombre précis de postes pour faire un film. Pour avoir des financements, pour toucher l'avance sur recettes, il fallait un certain nombre de postes identifiés. Maintenant, n'importe qui peut se déclarer.

Caroline CHAMPETIER : C'est vrai, mais autant le dire clairement : la dérégularisation est catastrophique en ce qui concerne les filières professionnelles. Mais il y a des endroits où le CNC fonctionne et continue une relative régulation des choses, dont l'avance sur recettes, entre autres.

Public : Au niveau des techniciens, il y a une disparition du rôle de tutelle du CNC.

Caroline CHAMPETIER : Je pense que c'est à nous d'arriver à nous organiser. C'est notre rôle, et cela nous demande évidemment un travail énorme. Mais la période d'individualisme de ce métier doit cesser.

Public : La régulation dans le système anglo-saxon est faite par les réunions et les guildes. Il serait peut-être temps qu'on y réfléchisse en France, puisque le CNC a décidé de ne plus s'en occuper.

Public : Je me présente, Anita Perez, chef monteuse, appartenant à l'association des Monteurs Associés. J'aimerais reprendre la parole sur le montage. Je pense que Caroline Champetier avait raison concernant les nouveaux outils : la HD, les nouvelles techniques sont en train de transformer totalement notre métier. Il reste des chefs monteurs, il y a toujours des assistants monteurs, mais on peut dire que les 3/4 de ces assistants ne sont plus des assistants monteurs. Ce sont des assistants techniques qui ne rentrent pas dans une salle de montage, qui ne connaissent pas le scénario, qui ont à peine le nom du réalisateur. Je ne parle pas que du long-métrage, je parle de l'ensemble de la réalisation audiovisuelle et cinématographique. Dans un long-métrage, ce sont des assistants intermittents, qui se qualifient eux-mêmes comme assistants techniques, avec beaucoup de peine. Cela veut dire que la filière montage est en train de disparaître. J'ai toujours été contre la carte professionnelle que je trouvais obsolète et déplacée, mais aujourd'hui le CNC ne pourrait plus jamais délivrer de carte de chef monteur, car plus personne ne fait six assistanatats.

Axelle MALAVIEILLE : Je ne peux que vous soutenir. Mais dire que la filière montage est en train de disparaître me semble un terme un peu exagéré. Il y a encore la possibilité de transmettre quelque chose, dans des conditions encore plus difficiles, certes. L'importance de cette transmission d'un métier, d'un savoir-faire, d'une réflexion sur un film est d'autant plus importante que la rapidité des outils permet de s'illu-

sionner par une virtuosité technique, et de perdre le sens. Alors que cette transmission est de plus en plus difficile, elle est donc aussi de plus en plus nécessaire. Elle existe encore un petit peu, et nous espérons nous battre pour pouvoir la maintenir.

Public: Je m'aperçois qu'il n'y a pas de directeur de production à cette table. J'ai moi-même eu à organiser des débats, et il est très difficile d'asseoir un directeur de production à la table d'un débat. Caroline le soulignait : les chefs de poste sont des collaborateurs de création, et on peut se poser la question suivante : engage-t-on un directeur de production en tant que collaborateur de création, ou pour obtenir des remises auprès des prestataires de services ?

Alex MASSON: Je vous suggère qu'on y réponde cet après-midi, à la table ronde qui y sera consacrée. Merci à tout le monde d'avoir participé à cette table ronde.

TABLE RONDE 2

FOCUS SUR LE MONTAGE

Vendredi 1^{er} avril 2011 - Forum des Images, Paris

MODÉRATEUR: **Alex MASSON**, journaliste.

INTERVENANTS: **Christine MASSON**, journaliste, **Sarah ANDERSON**, chef monteuse sur le film *Complices*, **Sébastien SARAILLÉ**, chef monteur sur le film *8 fois debout*, **Bénédicte CAZAURAN**, assistante monteuse de **Sébastien SARAILLÉ**, **Mathilde MUYARD**, chef monteuse et membre des Monteurs Associés, **Frédéric MERMOUD**, réalisateur du film *Complices*.

Brigitte AKNIN, chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Techniques: Bienvenue à cette deuxième table ronde. Comme promis, nous vous avons réservé une petite surprise: un petit film avec Benoit Poelvoorde. J'appelle Christine Masson pour venir en parler.

Christine MASSON, journaliste: Je trouve que ce film assène quelques vérités. C'était en 2000; onze ans après, voyons si cela a changé. Il ne parle pas des monteurs, car nous étions sur un tournage, mais il passe en revue pas mal de postes. Voilà ce petit document que je vous propose. Il dure treize minutes. Merci.

FILM

Brigitte AKNIN: Merci, Christine. Nous allons maintenant passer aux choses sérieuses. Je vais demander à Alex Masson, Sébastien Sarailé, Bénédicte Cazauran, assistante monteuse de Sébastien Sarailé, Sarah Anderson, Mathilde Muyard pour les Monteurs Associés, et enfin Frédéric Mermoud, réalisateur, de nous rejoindre. Je vous remercie tous, et nous ouvrons donc cette table ronde focus sur le montage.

Alex MASSON, modérateur: C'est un peu particulier par rapport à ce matin, dans la mesure où j'ai une coanimatrice, Mathilde, qui fait partie des Monteurs Associés. Mathilde, vous vouliez attaquer cette table ronde en faisant une intervention vous-même.

Mathilde MUYARD, chef monteuse et membre des Monteurs Associés: Je voulais en effet commencer par une petite introduction. Je représente aujourd'hui les Monteurs Associés, invités par le festival de l'Industrie du Rêve pour organiser cette table ronde. Nous avons souhaité donner la parole à de nouveaux chefs monteurs, pour qu'ils nous racontent comment ils ont franchi ce cap, comment s'est déroulée cette première expérience de chef, et qu'ils mettent ainsi en lumière ce qui a éventuellement changé ces dernières années, par rapport à avant.

Nous avons invité Sarah et Sébastien: Sarah a monté le film *Complices*; Sébastien le film *8 fois debout*. Nous les avons conviés, d'une part car nous avons apprécié le travail fait sur leurs films respectifs; d'autre part, car ils ont eu des parcours de formation très différents, et cela nous a semblé intéressant de les réunir dans une même discussion. Sarah a étudié à la FEMIS, et a suivi ensuite un parcours classique d'assistante monteuse pendant une dizaine d'années sur des longs-métrages avec des monteurs confirmés, tout en montant des courts-métrages, des documentaires. Tandis que Sébastien a fait un BTS audiovisuel, puis travaillé pour

la télévision en montant des courts-métrages, et en se formant de façon plus autodidacte. Il n'a jamais été assistant monteur. Il est venu accompagné de Bénédicte, qui était son assistante sur le film. Sarah, quant à elle, est venue accompagnée de Frédéric, le réalisateur du film *Complices*. Je les remercie donc d'être venus parler avec nous. Sarah et Sébastien : aviez-vous déjà monté tous les deux des courts-métrages ?

Sébastien SARAILLÉ, chef monteur sur le film *8 fois debout*: Oui, j'en avais déjà montés quatre du même réalisateur.

Sarah ANDERSON, chef monteuse sur le film *Complices*: J'en avais montés trois, et Frédéric avait réalisé un téléfilm que j'avais monté également.

Mathilde MUYARD: Ce sont donc les réalisateurs qui vous ont proposé le film, dans les deux cas. Ma première question, qui est double, est la suivante : comment la production a-t-elle accepté ce choix ? Cela a-t-il été évident, simple ? Et d'autre part, vous sentiez-vous prêts à franchir ce pas ? Pourquoi ?

Sébastien SARAILLÉ: Pour nous, cela a été assez naturel. On avait déjà commencé à travailler ensemble avant sur quelques courts-métrages ; c'était à peu près la même équipe de production, la même boîte qui produisait des courts-métrages. Il lui a semblé naturel que je sois repris sur ce long. Même si je pense qu'ils auraient pu faire appel à un monteur confirmé.

Sarah ANDERSON: Pour moi, c'est un petit peu dans la continuité. C'était la même boîte de production avec laquelle j'avais fait les courts-métrages et le long-métrage de Frédéric. La confiance était là. Je n'étais d'ailleurs pas la seule sur le film de Frédéric à passer du court au long-métrage. Il y avait une continuité d'histoire.

Frédéric MERMOUD, réalisateur du film *Complices*: Oui, une dizaine de personnes au moins venaient du court-métrage. Nous étions dans une logique de continuité, pas une logique de rupture. Mais c'est vrai qu'il y a des réalisateurs qui font table rase de ce qui s'est passé avant. C'était la même chose pour Xabi Molia, je crois.

Sébastien SARAILLÉ: Oui, absolument. Je pense que pour ses courts-métrages, il a étoffé l'équipe de poste en poste ; et pour le long-métrage, la plupart des gens avaient déjà travaillé sur ses courts-métrages. On était tous des jeunes sur un poste important, ce qui a donné une dynamique au film.

Mathilde MUYARD: C'est une question subsidiaire, mais étiez-vous payés à un tarif syndical ?

Sébastien SARAILLÉ: À moins 30 %.

Sarah ANDERSON: À moins 10 %.

Mathilde MUYARD: Il me semble que le budget de votre film était plus élevé que celui sur lequel travaillait Sébastien et Bénédicte.

Frédéric MERMOUD: Oui, nous travaillions sur un film à environ 3 millions d'euros.

Alex MASSON : J'ajoute donc une chose : vous étiez payés moins que les tarifs syndicaux de base. Pour une première expérience sur un long, qu'est-ce qui fait que l'on accepte ça ? Est-ce parce que vous n'aviez pas le choix ? Avez-vous accepté pour travailler, ou parce que le projet vous stimulait et que vous pensiez : ce projet m'intéresse, je suis en lien avec le metteur en scène, j'ai envie de le faire, quitte à faire ce sacrifice ?

Sarah ANDERSON : Les deux. C'est-à-dire que tous les techniciens acceptaient le même tarif, et que nous en avions tous envie. Surtout quand c'est un premier long-métrage et qu'on vous donne la possibilité de le faire ; on est prêt à accepter ce sacrifice.

Sébastien SARAILLÉ : C'est une chance à saisir. Si l'on ne se sent pas prêt, je pense qu'il ne faut pas y aller. C'est évident. Nous étions vraiment au sein d'une équipe qui se connaissait, je ne vois pas pourquoi nous n'y serions pas allés. Je me sentais prêt, j'étais en confiance vis-à-vis de l'ensemble.

Mathilde MUYARD : Comment avez-vous organisé le travail ? Avez-vous eu votre mot à dire, en tant que chefs monteurs, sur cette organisation ? Y a-t-il eu une discussion sur le temps et le lieu de montage, la question d'avoir une assistante ou pas ? Et puis, plus loin encore, sur la durée du montage son et du mixage son ? Quels types de rapports avec la production avez-vous eus en amont, sur l'organisation du travail ?

Sébastien SARAILLÉ : J'ai dit dès le début que je voulais une assistante, car je n'avais pas de formation pure en cinéma, et que cela m'aiderait beaucoup dans le processus. Pour la durée, comme nous n'avions pas de date de sortie prévue, nous pouvions étaler le montage dans le temps. Nous avons été assez libres par rapport à cela, et c'était vraiment très pratique.

Sarah ANDERSON : De mon côté, les choses étaient assez cadrées, planifiées et organisées, même si j'étais bien sûr consultée. Je n'ai pas eu d'assistant sur toute la longueur du film ; quelqu'un venait ponctuellement pour le dérushage. J'avais tenu à ce que, dans l'organisation du travail, le montage du direct soit fait par quelqu'un qui vienne du montage image. Avec les quelques réajustements, je sais qu'on a eu deux semaines de montage de plus. La discussion était continue avec la production.

Mathilde MUYARD : Et donc vous, Sébastien, vous avez eu un temps de montage plus long ?

Sébastien SARAILLÉ : Oui. On a eu entre trois mois et demi et quatre mois de montage pur, étalé sur six mois, car on a fait des pauses au moment où l'on sentait que l'on ne voyait plus trop clair. Ce qui nous permettait de revenir avec un œil beaucoup plus neuf. Mais nous pouvions nous le permettre.

Bénédicte CAZAURAN, assistante monteuse de Sébastien SARAILLÉ : C'est aussi parce qu'il n'y avait pas de distribution à l'époque. Il n'y avait pas de date de sortie prévue. De plus, la salle de montage était dans la société de production. Il n'y avait donc pas de prestataire.

Sébastien SARAILLÉ : C'était le matériel de la production. Le seul impératif qu'on avait était de pouvoir présenter le film pour la sélection de Cannes. On a commencé le montage en septembre, et il fallait qu'il soit terminé pour mars.

Mathilde MUYARD : Une question plus globale, et qui va revenir souvent : quel type de collaboration avez-vous eue chacun avec votre assistant ? Nous allons commencer par Sébastien et Bénédicte, puisqu'elle est là.

Alex MASSON : J'ajoute une chose : le fait que vous soyez autodidacte change-t-il quelque chose ? Est-ce que cela inverse les rapports ?

Sébastien SARAILLÉ : Oui, c'était un rapport de confiance. Bénédicte était vraiment là pour aider, je pouvais m'appuyer sur elle. Je ne la connaissais pas avant le film. On a discuté, avant de travailler ensemble. Elle m'a aidé d'un point de vue technique, de façon à ce que je sois à l'aise au montage. Ensuite, elle a été là assez souvent durant le montage, avec un œil extérieur pour nous donner son avis, qu'on écoutait évidemment.

Bénédicte CAZAURAN : Je n'étais pas prévue sur la durée totale du montage. C'est par mon propre désir de suivre ce film que je suis venue régulièrement dans la salle de montage assister aussi au travail. Maintenant, hélas, les assistants sont facilement catalogués. Ils ne suivent plus la chaîne du montage ; ils en suivent le début, et reviennent à la fin. C'est un peu regrettable. Je suis venue régulièrement en salle de montage parce que je le voulais, et parce qu'ils ont bien accepté.

Mathilde MUJARD : Mais pour combien de temps étiez-vous prévue et payée ?

Bénédicte CAZAURAN : Le temps de la synchronisation, donc à peu près sept ou huit semaines.

Mathilde MUJARD : Le montage s'est-il fait intégralement après le tournage ?

Sébastien SARAILLÉ : Oui, complètement. Il y avait juste une séquence ratée au tournage, qui a été retournée pendant le montage. J'ai pu donner mon avis par rapport à ce qui avait été tourné, de façon à ce qu'ils ne refassent pas les mêmes erreurs.

Mathilde MUJARD : Pour finir sur cet aspect-là : Bénédicte, tu as donc travaillé pendant le tournage et tu es venue après pendant le montage, mais gracieusement.

Bénédicte CAZAURAN : Oui, et aussi parce que le réalisateur le voulait bien.

Mathilde MUJARD : C'est un minimum.

Bénédicte CAZAURAN : Ce n'était pas forcément gagné au début : il ne comprenait pas pourquoi je devais être là. Je lui ai expliqué que je devais apprendre mon métier, et que je ne pouvais l'apprendre que comme ça. Il a vite compris finalement, et ils ont accepté tous les deux que je sois présente. Mais ce n'est pas si évident que ça, parfois.

Sarah ANDERSON : Pour ma part, on venait de finir de monter une série pour la télévision ; mon assistant avait suivi tout le long, cela s'étalait sur plusieurs mois. On est restés cinq mois ensemble. Je lui ai proposé le long-métrage, mais je n'ai pas eu l'autorisation pour l'avoir sur toute la durée. Il pouvait me suivre au début, et à la fin. Mais il a dû commencer dix jours après le début du tournage, car le laboratoire était en Suisse, et il y avait un temps de décalage pour aller à la salle de montage. Et il a dû finir une ou deux semaines après la fin du tournage. Sur la sortie, il y a des choses que j'ai faites pour alléger le travail de l'assistant, pour aller plus vite au niveau de l'organisation, ou parce que je ne me sentais pas de lui demander de venir tard le soir faire une sortie. Être chef de poste nous met parfois dans des positions désagréables, à la fois parce que le travail doit être fait, et qu'on a envie qu'il se fasse dans de bonnes conditions. C'est dans cet équilibre-là que l'on ne se retrouve pas forcément toujours.

Alex MASSON : Est-ce que cela veut dire qu'en termes de production, vous avez l'impression d'avoir eu les moyens nécessaires pour mener votre travail à bien ? Aviez-vous l'impression que ce que vous aviez en main était suffisant pour que le projet soit cohérent au final ?

Sarah ANDERSON : Je pense que l'on peut toujours faire un peu mieux. En l'occurrence, je sais que j'ai fait une erreur ou je n'ai pas été très vigilante en termes de digitalisation. Il était prévu qu'il y ait deux salles, mais en sortie, il n'y en avait plus qu'une. Comment fait-on si la monteuse travaille dans la journée pour finir le film en faisant du pur montage, alors que la personne est supposée venir faire les sorties ? Je pense que je serais plus vigilante sur cet aspect-là. J'espère pouvoir imposer d'avoir au moins une deuxième salle prévue pour que la personne puisse au moins travailler deux jours, le plus agréablement possible.

Frédéric MERMOUD : Je n'ai pas eu le sentiment que cela a eu un impact sur le film, mais c'est vrai que je me suis rendu compte qu'il y a une sorte de focus extrêmement fort sur le tournage, où il y a une intensité vraiment forte. Pour une production, chaque jour de tournage coûte très cher, donc chaque minute perdue va coûter très cher aussi. Les conditions de travail des assistants et des monteuses, si je compare aux autres chefs de poste sur le tournage, sont vraiment beaucoup moins bonnes. D'abord en termes de salaire : c'est vrai que tout le monde est à moins de 10 %. Alors que le monteur est, avec le chef opérateur, un des postes les plus importants du film, c'est aussi le poste le moins payé des chefs de poste, si je ne me trompe pas. Et il est largement moins payé ! 500 ou 600 euros de moins à la semaine qu'un chef décorateur. L'assistant monteur est aussi moins payé par rapport à ses responsabilités. C'est vrai qu'en post-production, il y a une propension à être très au coup par coup, avec une tendance à précariser, notamment les assistants. Ils ne peuvent pas se le permettre sur un tournage, car il y a trop de monde, que les gens vont commencer à s'énerver, et qu'ils ne peuvent pas faire traîner la machine. Je trouve qu'il y a des revendications assez légitimes de la part des monteuses.

Sarah ANDERSON : On en avait reparlé après, avec Frédéric. Au départ, j'avais eu un forfait dealé sur la fin, le mixage, la synchronisation, la musique. Et au final, j'étais quand même là tous les jours, jusqu'à ce que le film se termine.

Frédéric MERMOUD : On savait en plus que tu serais là tous les jours. On avait décidé de travailler comme ça. Je ne connais pas un réalisateur qui ne veut pas voir son monteur au mixage. Mais il est vrai que les productions se disent qu'au fond, pour le mixage, il y a déjà des monteuses son, le mixeur et son co-mixeur... alors pourquoi payer le monteur ? Ce ne sont pas que des caprices artistiques. Cela a aussi un impact économique, car le monteur est garant de la post-production, tout comme le chef opérateur est le centre de gravité du tournage.

Mathilde MUYARD : Dans ton cas, Sébastien, tu n'étais pas présent au montage son ni au mixage ?

Sébastien SARAILLÉ : Non, pas du tout. Je pense que c'était le réalisateur qui avait peur que le film lui échappe, quelque part. Je crois qu'il avait besoin d'être seul avec les gens du son, pour pouvoir continuer. Mais je le comprends. Il ne l'a pas formulé clairement, mais je l'ai senti.

Mathilde MUYARD : Est-ce que, sur les courts-métrages, tu étais, par exemple, au mixage ?

Sébastien SARAILLÉ : Oui, sur certains courts, mais pas tous.

Mathilde MUYARD : Et sur des courts-métrages que tu aurais montés avec d'autres réalisateurs, étais-tu au mixage ? Trouves-tu que ta place est légitime, intéressante ?

Sébastien SARAILLÉ : Oui, mais pas pour tous. Quand je vois le résultat, je trouve que ma place est souvent légitime. Il y a vraiment de grosses surprises, parfois de bonnes. C'est bien aussi de laisser filer le film, et de voir ce qui peut se donner par ailleurs.

Mathilde MUYARD : C'est effectivement une position. On peut aussi tenir la position qu'il y a une logique à ce que le monteur suive le film du début à la fin.

Sébastien SARAILLÉ : Après, je n'étais évidemment pas payé pour faire ça. Rien que pendant la durée du montage, j'étais disponible pendant six mois ; il fallait de toute façon que je travaille derrière. Je n'aurais pas pu suivre le mixage.

Mathilde MUYARD : Tu dis que tu n'étais « évidemment pas payé pour ça ». Là, il y a un problème de fond. Dans la post-production de nos jours, il semble que ces postes-là n'existent pas. Alors qu'on pourrait imaginer un devis où ces postes sont prévus, et où, quand il s'agit de réaliser des économies pour le film, on réfléchit à quels endroits du tournage il est possible d'en faire. Mais il faudrait partir d'un devis où l'ensemble des salaires et les places des gens sont fixés au préalable.

Alex MASSON : Il y a clairement un souci d'économie sur les postes de monteurs. Pour quelles raisons ?

Mathilde MUYARD : Les raisons sont multiples. Frédéric le disait : les directeurs de production, qui font les devis du film, font en général le devis de l'ensemble de la filière jusqu'à la fin de la post-production. Assez peu de sociétés de production ont un chargé de post-production qui va prendre le devis en charge. Le directeur de production veut faire passer son devis en priorité dans les sous qu'il y a. Il favorise le tournage, car on se dit toujours qu'une fois tourné, on peut toujours se débrouiller pour finir le film.

Alex MASSON : Dans ces conditions, avez-vous l'impression de travailler correctement ? À partir du moment où ce problème-là est donné, où il est presque intégré, avez-vous la sensation de faire le métier dont vous auriez envie, ou que vous devriez faire ?

Sarah ANDERSON : Pour moi, c'était une première expérience. J'avoue qu'on a toujours été entourés par la production, qui était quand même à l'écoute. J'ai la sensation d'avoir bien travaillé, tout en sachant que cela s'est toujours bien passé avec la production. J'imagine que cela doit être plus difficile avec une production avec laquelle on rentre en crise.

Sébastien SARAILLÉ : Je trouve aussi que cela s'est bien passé, même si, par exemple, j'ai été payé quatre mois, pour en avoir travaillé six. La durée a été idéale dans la fabrication du film ; on a eu le temps de faire les choses bien. Je ne dis pas qu'on a pris les meilleures décisions, mais nous avons eu le temps de bien faire, ce qui ne m'était jamais arrivé jusque-là.

Mathilde MUYARD : J'ai l'impression que, par moments, je fais moins bien mon travail que si j'avais un(e) assistant(e) avec moi tout le temps. Comme Sarah, j'ai une formation d'assistante, et je prends en charge des choses que je ne devrais pas faire, car c'est plus simple, et que je n'ai pas envie de téléphoner à quelqu'un

pour le faire venir au dernier moment. Sur le dernier film que j'ai monté, j'ai compté mes heures d'assistante sur dix-huit semaines de travail : deux semaines complètes d'assistante réparties hors sorties, digitalisation, etc. C'est assez surprenant. Ce sont des choses réparties le long du montage qui m'ont déconcentrée. Et je pense que j'ai moins bien fait mon travail que si je n'avais pas eu à gérer cela. Pour ce qui est de la fin, du montage son, du mixage, je suis venue tous les jours. Les productions comptent sur notre conscience professionnelle, notre désir de bien faire notre travail ; on vient donc même si on est payé selon un forfait qui ne prend pas en compte l'intégralité de notre travail.

Alex MASSON : Cela a le mérite d'être clair. La réflexion qui me vient est : qu'est-ce que l'on fait contre ça ? Cela veut-il dire qu'il y a un manque de mobilisation des associations, des monteurs, qui pourraient monter au créneau contre cela ? Est-ce facile d'aller contre la position dominante, qui est celle des directeurs de production ?

Mathilde MUYARD : Notre association se bat depuis des années sur ce sujet. Une table ronde a été organisée à ce propos, sur la transmission des savoirs, qui posait déjà problème. On continue à se battre. Aujourd'hui, on a choisi d'inviter Sébastien et Sarah, car ils ont des parcours différents sur de beaux films. On ne peut pas dire que l'on ne peut pas monter un beau film, car on a eu un parcours d'autodidacte. Cela nous semblait important. On ne peut pas dire qu'il faut que les gens soient formés par les piliers de l'assistanat, et que c'est probablement la meilleure école, alors qu'en même temps, les producteurs nient cette formation. De fait, vu qu'ils ne la financent pas, cela revient à nier la nécessité de se former correctement et complètement pour devenir chef monteur.

Alex MASSON : Frédéric, avez-vous un point de vue en tant que réalisateur sur cette question ?

Frédéric MERMOUD : Comme le disait Sarah, je pense que notre film était plutôt bien financé, pour un premier film. Sur mon film au sens strict, j'ai trouvé la production très cohérente. Il est vrai que depuis dix ou quinze ans, le plus gros changement qu'il y ait eu est que la post-production s'est fragmentée. J'ai entendu, de monteurs avec qui Sarah avait travaillés, qu'il y a vingt ans, le monteur image était le centre de gravité de la post-production. Depuis quinze ans, il me semble qu'avec l'arrivée du montage son, beaucoup plus sophistiqué, l'arrivée de l'informatique, et le mixage qui prend un peu plus d'ampleur, il y a une fragmentation de la post-production. Au fond, je crois que c'est cela, leur argument. C'est pour ça qu'ils ne comprennent pas pourquoi le monteur va au mixage. Sarah est même venue à l'étalonnage, et cela m'a été utile. C'est la seule personne qui est garante d'un regard sur le film de bout en bout, entre le premier jour de tournage et la sortie de la première copie. Je crois que c'est une richesse que le système ne reconnaît pas. J'imagine que c'est pour des raisons d'argent...

Mathilde MUYARD : C'est aussi une question de priorité. Quelle collaboration avec les autres chefs de poste avez-vous eue l'un et l'autre ? Y a-t-il eu un échange ?

Sébastien SARAILLÉ : Il n'y a pas eu particulièrement d'échange avec le chef opérateur. Les gens du son sont venus à quelques étapes du montage, voir un peu où cela en était ; il y a eu quelques projections tests.

Bénédicte CAZAURAN : Il y a eu une réunion de post-production avec tous les chefs de poste, avant le tournage. On avait demandé que toute l'équipe de post-production et les chefs de poste du tournage soient là. Il y a eu une communication assez importante dès le départ.

Alex MASSON : Cela signifie-t-il qu'en tant que monteurs, vous avez parfois la sensation d'être isolés ?

Sarah ANDERSON : Oui, juste par le fait d'être seul. Après, c'est à chacun de se créer son entourage. J'avais été bien entourée par la production, le chef opérateur est venu voir le film en cours de montage. De fait, on est quand même dans une position particulière.

Mathilde MUYARD : Pendant le tournage, êtes-vous intervenus, l'un ou l'autre, sur des questions de découpage, de problèmes qui se passaient au tournage ? Ou le travail avait-il été fait en amont ?

Sarah ANDERSON : le laboratoire était en Suisse et je voyais les rushes très décalés par rapport aux journées de tournage. Le dialogue n'était donc pas forcément possible, ni nécessaire. Cela n'aurait servi à rien, hormis à déstabiliser le réalisateur. S'il y avait vraiment eu une catastrophe, je leur aurais dit.

Frédéric MERMOUD : On parlait plutôt des comédiens, de choses comme ça...

Sébastien SARAILLÉ : À propos du découpage, le réalisateur est venu me voir pendant la préparation, bien qu'il s'occupe du découpage avec son chef opérateur. Il est venu me trouver sur deux ou trois séquences, sur lesquelles il n'avait pas beaucoup d'idées. Puis, il y a eu cette fameuse séquence qui avait été ratée au tournage. Comme je savais ce qu'il nous fallait, car j'avais déjà fait un test montage de cette séquence, je voyais très bien ce qui ne fonctionnait pas : à partir de là, j'ai pu demander à peu près ce que je voulais. C'était compliqué, car c'était la séquence de fin, une séquence de noyade. C'étaient des contrechamps, tournés sur une autre plage que celle d'origine.

Mathilde MUYARD : Tu as monté après le tournage, à la différence de Sarah, qui a monté pendant le tournage : forcément, l'échange ne peut pas être le même.

Sébastien SARAILLÉ : On a eu des séquences vraiment très mal réalisées au tournage, qui n'ont pas pu être sauvées au montage. On se dit que si on avait été consulté auparavant, cela aurait sûrement été tourné différemment.

Mathilde MUYARD : D'après ce que vous nous avez dit, ces deux films ont été pas mal restructurés en montage. L'un se situe sur deux époques différentes, avec des flashes-back ; l'autre est un film dont il n'était pas facile de trouver le ton et le rythme. Pouvez-vous nous parler du travail avec le réalisateur dans ces moments-là, où on jette éventuellement des séquences, où on remet les choses en question ?

Sébastien SARAILLÉ : Le problème du film est qu'il alterne entre drame et comédie. C'est aussi un film d'errance. Il fallait trouver un rythme relativement lent sans être ennuyeux, et avoir ce juste milieu entre comédie et drame. On est passés par des versions extrêmement différentes. On a commencé par monter le film par rapport au scénario, mais on s'est rendu compte qu'on était beaucoup trop longs ; on a dû jeter des séquences. Mais quelles séquences jeter, dans un film qui est une errance ? C'était un travail de permutation ; des séquences disparaissaient pendant des semaines, et revenaient au dernier moment de façon différente. On est arrivés finalement à un chapitrage, avec des titres qui nous permettaient de faire passer un peu plus de temps, de donner l'impression du temps.

Mathilde MUYARD : Cela s'est-il toujours fait en collaboration étroite avec le réalisateur ? Ou est-ce que tu travaillais tout seul, et tu proposais ensuite ?

Où va le cinéma : part II ► table ronde 2

Sébastien SARAILLÉ : Le réalisateur n'était pas là un jour par semaine. Il m'envoyait un peu au casse-pipe, en me faisant tester des séquences auxquelles il ne croyait pas. Je tentais des choses.

Public : Qui est le réalisateur ?

Sébastien SARAILLÉ : Xabi Molia.

Public : Il faut en changer tout de suite ! Ce n'est pas un réalisateur, s'il travaille comme ça. Ne pas savoir où se situe le film, s'il y a des choses qui s'enchainent...

Sarah ANDERSON : Tous les réalisateurs fonctionnent comme ça.

Sébastien SARAILLÉ : Le film aurait pu être présenté dans la façon dont il était écrit, sauf qu'au montage, on s'est rendu compte qu'on pouvait l'améliorer. Je pense qu'une fois arrivé au montage, il y a certaines certitudes qu'on perd, que l'on soit réalisateur ou autre.

Alex MASSON : Le procès d'intention que vous faites au réalisateur, je pense que tous les réalisateurs l'ont à un moment ou à un autre. C'est plutôt l'objet fini qui compte, pas forcément ce qui s'est passé en amont.

Public : Bien sûr que si ! Il y a une production qui prévoit tout ce qui se passe en amont. C'est un tout, de faire un film. Ce n'est pas simplement un truc de réalisateur qui improvise. Ce n'est pas une improvisation.

Alex MASSON : Ce n'est pas non plus ce que l'on a dit... Par ailleurs, vous êtes un petit peu hors sujet par rapport à la table du moment.

Sarah ANDERSON : Le film de Frédéric était très écrit, avec une alternance de temps entre le passé et le présent. Mais ce qui fonctionne à l'écrit ne fonctionne pas forcément une fois monté, une fois à l'image. Bien qu'il y ait eu beaucoup de travail sur le scénario, il y en a eu aussi quand même en montage. Au final, on voit quatre personnages. La vie de couple n'était pas si clairement mise en évidence, et c'est ce qu'on a fait en montage.

Frédéric MERMOUD : On s'est rendu compte avec Sarah qu'il y avait des transitions qui marchaient parfois bien à l'écrit mais qui, visuellement, pour des questions de rythme, ne fonctionnaient plus. Pour le coup, il y a eu un effort sur comment retravailler cette rythmique du passage de l'un à l'autre. Il y avait aussi un problème de timing. Il y a eu une réécriture de ce point de vue là.

Sarah ANDERSON : Le film de Frédéric se voulait être un thriller. On s'est dit finalement que le film ne reposerait peut-être pas tant sur le suspense de l'enquête. Comment se délester de ce qui avait été mis en écriture, sur comment on arrive à « Qui a tué ? » ? On s'est rendu compte que ce n'était pas forcément ça qui était intéressant dans le film.

Frédéric MERMOUD : On a aussi coupé pas mal de séquences, et je me rends compte maintenant que je saurai quelles séquences couper avant le tournage. Ce sont quand même des jours entiers où l'on tourne des séquences que l'on n'utilisera pas. Il y a aussi des séquences qui ne sauteront qu'au montage, je pense que c'est imprévisible. Nous avons beaucoup épuré un des deux temps, pour mettre ce miroir inversé entre les deux couples d'une manière plus forte. C'est vrai que c'était dans le processus de construction du film.

Le montage, ce n'est pas uniquement sur le plan : c'est un travail de stylisation, d'affirmation du propos du film, et du ton. Ce n'était pas drame versus comédie, mais plutôt film de personnages versus film de genre. Et comment le film garde son identité avec ces deux horizons. C'est vrai que cela prend un peu de temps. On a des surprises au montage, par rapport à ce que l'on espérait avoir tourné ou écrit dans le scénario.

Sébastien SARAILLÉ : Il y a des phases de doute, qui me semblent importantes. Si on n'avait pas assez de doutes, peut-être que parfois, on n'irait pas vers certaines choses, qui ne sont pas forcément écrites. Il y a des choses qui peuvent naître au montage, en fait.

Mathilde MUYARD : J'aurais aimé connaître vos rapports avec les distributeurs. Il y a toujours un moment où ils arrivent, et c'est souvent compliqué.

Alex MASSON : Surtout dans la mesure où sur 8 fois debout, il y a eu une vraie difficulté pour trouver un distributeur.

Sébastien SARAILLÉ : La production était plutôt là pour nous aider, on n'a jamais eu de problème avec eux. On a eu beaucoup de mal à trouver un distributeur ; des gens sont arrivés pendant le montage, et ont suggéré des choses pour faire le film à l'image de ce qu'ils voulaient. Ce qui n'a pas forcément toujours donné de bonnes directions. À partir du moment où on s'est dit qu'on n'avait pas de distributeur, qu'on allait faire le film qu'on voulait, on l'a terminé. C'est là qu'ils ont cherché un distributeur, et ça s'est très bien passé.

Mathilde MUYARD : Frédéric, vous avez trouvé un distributeur juste à la fin de l'écriture ?

Frédéric MERMOUD : Non, nous l'avons trouvé pendant le financement.

Sarah ANDERSON : Au niveau de la production, on a été bien entourés. Tonie Marshall, une des productrices, a apporté beaucoup de ses expériences, tout en restant à sa place de productrice. Mais elle savait ce que c'est que de faire un film : les doutes, les passages à vide...

Frédéric MERMOUD : Je pense que pour les deux films, car j'imagine que c'est pareil pour 8 fois debout, on était quand même dans des partis pris de films d'auteur. Les producteurs n'ont donc pas que la rentabilité du film en tête. Il y a aussi le plaisir qu'un univers se mette debout. Ils étaient des interlocuteurs assez privilégiés. Nous avons eu de la chance aussi avec le distributeur : on a voulu l'intégrer dans le processus, on a fait une première version du montage pour lui montrer. C'est un dialogue qui a vraiment été fécond. C'était à la fois un point de vue sur le film différent du mien ou de celui du producteur, et quelqu'un à l'écoute de ce qui pouvait marcher ou pas. Cela a créé une confiance qui s'est installée. Le distributeur est celui dans la chaîne qui, de manière indirecte, prend quasiment le plus de risques. C'est sûr que si cela se passe mal avec lui, c'est toujours pénalisant pour le film. Je trouve que dans l'équation, le distributeur est vraiment fondamental.

Mathilde MUYARD : À quel moment intervient-il ? À quel moment est-ce qu'on lui montre le film ?

Frédéric MERMOUD : On avait déjà eu deux projections de production.

Sarah ANDERSON : C'était un moment où on savait qu'on était en phase de travail, mais qu'on était déjà assez avancés.

Frédéric MERMOUD : C'était en dixième ou onzième semaine.

Sarah ANDERSON : En tout cas, on était suffisamment avancés pour ne pas être déstabilisés. Des idées sont survenues après la projection, en provenance du distributeur, et Frédéric a pu se positionner en disant qu'il était radicalement contre. Est-ce qu'on doit montrer le meurtre ou pas ? C'est une idée qui est sortie, qui nous a permis d'en discuter. Ce n'était ni trop tôt, ni trop tard, et on a pu tenir compte de son avis.

Alex MASSON : Pour terminer : maintenant que vous êtes chacun à la fin de cette expérience, comment voyez-vous la suite ? Comment envisagez-vous votre travail maintenant ? Que vous amène cette expérience comme enseignement sur ce qui va se passer après ? En sachant que depuis, vous avez probablement travaillé sur autre chose, ou dans un environnement différent.

Sébastien SARAILLÉ : Moi, je suis reparti faire un peu de télévision en attendant un autre film. En l'occurrence, le réalisateur de 8 fois debout est en train de préparer son prochain long-métrage ; a priori je devrais être dessus. J'espère que cela se passera dans les mêmes conditions, voire des conditions où je pourrai approfondir ce que j'ai fait sur 8 fois debout.

Bénédicte CAZAURAN : Moi, je cherche du travail, toujours en tant qu'assistante. Le métier d'assistantat est un peu compliqué en ce moment, notamment avec l'arrivée du numérique. C'est bien quand les producteurs font confiance aux jeunes monteurs, ou aux assistants, qui deviennent normalement jeunes monteurs par la suite.

Sarah ANDERSON : J'espère, moi aussi, que je pourrai continuer longtemps ce métier. On n'a pas toujours forcément des opportunités. Frédéric aussi va faire prochainement un nouveau film. Il faut rester vigilant à ce que tout le monde ait son espace de travail et faire en sorte que, même si on n'arrive pas à imposer un assistant tout du long, on puisse travailler dans de bonnes conditions quand il est là.

Mathilde MUYARD : Par rapport à la question de l'arrivée du numérique, qu'on a un petit peu effleurée, et à ce qu'il s'est dit ce matin sur l'arrivée du montage virtuel des ordinateurs : je ne suis pas tout à fait d'accord sur l'idée qu'on s'est stabilisé en montage dans cette configuration. L'arrivée du montage virtuel a été le point de départ de la perte des assistants, dont on en subit encore les conséquences. Ce n'est pas fini, et pas stabilisé. L'arrivée des nouveaux outils, des nouvelles caméras, des nouveaux supports numériques... comme disait Caroline Champetier, cela change tous les six mois. Il faut se tenir au courant techniquement. Cela demande un investissement en temps et en énergie aux assistants ; ils se retrouvent dans des conditions d'hyperspécialisation, ils sont catalogués comme assistants techniques. On ne leur donne pas toujours la possibilité de suivre un film dans son ensemble, et pas seulement en long-métrage : c'est pareil en télévision. On ne sait pas très bien du coup comment ils pourraient apprendre leur métier. Bénédicte disait qu'elle travaillait souvent avec des monteurs qui n'ont pas été assistants ; mais elle, ce n'est pas encore demain qu'elle sera chef monteuse.

Bénédicte CAZAURAN : C'est vrai qu'il y a une nouvelle génération de monteurs qui ne sont pas du tout passés par l'assistantat. C'est bien pour eux, mais il leur faut une assistante confirmée derrière, parce que sinon la chaîne de fabrication pose des problèmes.

Mathilde MUYARD : Quelle formation, quelles compétences auront les monteurs de demain, si ce n'est une autoformation ? Comme cela a été dit ce matin, l'essentiel du travail de fabrication d'un film est un projet collaboratif : c'est un réalisateur qui groupe autour de lui des gens avec qui il veut travailler. À un moment donné, il y a une aberration complète dans la chaîne de transmission du savoir.

Frédéric MERMOUD : Les Monteurs Associés sont-ils le même type d'association que l'AFC ?

Mathilde MUYARD : C'est une association de monteurs. Ce n'est pas une association par laquelle on rentre en cooptation. Elle regroupe des monteurs, des assistants monteurs, des stagiaires monteurs, et n'exige pas d'avoir fait trois longs-métrages.

Frédéric MERMOUD : C'est cela que je n'ai jamais compris avec les monteurs, indépendamment des Monteurs Associés. Pour l'AFC, l'association des chefs opérateurs, les critères sont stricts : il faut être coopté, avoir fait tant de films, etc. Ce qui, me semble-t-il, leur donne plus de force de frappe en négociation. Pourquoi n'y a-t-il pas la même chose pour les monteurs ?

Mathilde MUYARD : C'est une autre idéologie d'association que nous avons mise en place. C'est une association qui souhaite réunir les monteurs. Avec l'arrivée du virtuel, on a été complètement atomisés : les équipes ont disparu, les lieux de montage ont disparu, on se retrouve à monter n'importe où. Cette association permet aux monteurs de se retrouver, de discuter ensemble, et de réfléchir ensemble à leurs pratiques et à ce qu'ils cherchent à défendre dans la pratique de ce métier. Ce n'est pas une association qui vise à défendre une corporation : elle cherche à protéger un métier, et un certain nombre de valeurs liées à ce métier. On se bat pour avoir des assistants. On a quand même une force de frappe, mais elle est moindre.

Alex MASSON : Il ne me reste plus qu'à vous remercier d'avoir participé à cette table ronde. Nous allons à présent donner la parole à la salle.

Public : Qu'attendez-vous du réalisateur pour pouvoir exprimer votre créativité en tant que monteurs ?

Sarah ANDERSON : On attend que le réalisateur porte un désir d'un projet de cinéma et qu'il cherche à nous y associer ; qu'il nous associe à la fabrication du film et qu'il nous permette de trouver le film avec lui.

Mathilde MUYARD : Il faut qu'il laisse la porte ouverte à un échange possible pour travailler sur l'idée qu'il a du film qu'il veut faire. C'est cela qui doit être frustrant : ne pas avoir la possibilité d'être dans l'échange. J'imagine qu'il y a des réalisateurs qui veulent juste nous voir pousser des boutons, sans attendre la réflexion qui va avec, sans remettre en cause certaines choses. Le mieux est de sentir que l'on peut travailler sur le matériel tourné, mais avec un échange possible et désiré.

Sébastien SARAILLÉ : Je suis tout à fait d'accord. J'attends une certaine ouverture du réalisateur qui nous permette de tenter des choses, même si ça ne lui plaît pas, et qui pourrait l'amener vers des nouvelles idées, par exemple.

Alex MASSON : On pourrait tourner la question dans le sens inverse : Frédéric, qu'est-ce qu'un réalisateur attend d'un monteur ?

Frédéric MERMOUD : Je trouve que les qualités des monteurs sont le sens de la narration, la manière d'appréhender les acteurs. C'est cette intelligence-là qu'on attend d'un monteur.

Public : Une question a été posée pour demander si les moyens financiers leur avaient permis de s'exprimer au mieux. Sébastien et Sarah ont répondu, mais pas Bénédicte, l'assistante de Sébastien. Bénédicte, dans quelle mesure les contraintes ou les conditions de travail ont fait que vous n'avez pas pu aller au bout de votre travail, ou que vous auriez pu le faire mieux, dans d'autres conditions ?

Bénédicte CAZAURAN : J'ai pu bien faire mon travail, car il y avait beaucoup de confiance et de bienveillance. C'était une bonne ambiance de travail. Mais il y a un problème sur la transmission : cela aurait été formidable de pouvoir suivre le montage de bout en bout, faire des interventions, et que Sébastien puisse se permettre de me demander des choses auxquelles il n'a peut-être pas forcément pensé, car je n'étais pas là. Je pense à des sons qui peuvent souvent manquer au montage : l'assistant peut s'en occuper, car le monteur n'a pas forcément le temps d'aller chercher des banques de son pour ajouter une ambiance. Si on pouvait être là sur la totalité, ce serait génial. Il y a toujours du travail à faire. Peut-être un peu moins sur des films d'auteur que sur des films à effets spéciaux, dans tous les sens du terme ; mais il y en a toujours. Beaucoup de choses arrivent en cours de montage : la musique, la question du son, une discussion avec le laboratoire sur des plans avec trucages, etc. C'est un appel : il faudrait vraiment qu'on reforme ces équipes de monteurs et d'assistants. Et je pense que cela est très important pour le monteur d'avoir une personne qui peut arriver à n'importe quel moment pour donner aussi son avis, et avoir ainsi un petit peu plus de recul que lui-même sur certaines choses.

Public : Je me permets d'intervenir pour vous remercier. Les deux équipes ont très bien raconté leurs aventures, et ont donné une bonne définition du montage : il est la dernière écriture du film, et le film n'est pas produit tant qu'il n'est pas monté. Je trouve déjà que, dans la convention collective qui existe, le monteur est dans la production, et non dans la post-production. Le film n'est fini et produit que s'il y a l'étape du montage. Il est évident que si le montage ne consistait qu'à mettre les plans dans l'ordre du scénario, nous n'aurions pas le salaire que nous avons, et on ne nous donnerait pas ce temps-là. Le montage est vraiment une confrontation aux rushes et une collaboration. Vous l'avez bien dit tous les cinq.

Par contre, la situation des assistants exprimée n'est pas seulement celle des premiers films. 50 à 60 % des films sont payés à -30 % ; et 50 à 70 % des longs-métrages n'ont plus d'assistants tout au long du film. Vous parlez d'industrie ; mais l'industrie du cinéma aujourd'hui n'a pas les moyens de ses objectifs. Vous taisez tous la possibilité qu'ont ces assistants de venir gratuitement ; ils sont payés par les ASSEDIC, que nous perdrons bientôt. Je trouve très intéressant d'« oser » oublier dans le budget d'un film tout ce qui a été fait gratuitement, parce qu'on ne mourrait pas de faim et qu'on était pris en charge par la solidarité interprofessionnelle. Il y a une photographie totalement floue de la production française... Le CNC pourrait vous montrer la réalité des devis, la réalité des choses. Nous sommes oubliés au montage, parce que nous sommes seuls dans une salle de montage. Alors que sur un plateau, une équipe de tournage fait force. Si on enlève un poste, toute une équipe va bouger et soutenir le réalisateur dans ses désirs. Nous, on arrive à la fin, et comme dans toute fin, on est sacrifiés. Ceux qui nous utilisent de cette manière sont très forts, car ils savent que l'on ne va pas abandonner, parce qu'on a envie de faire ce film. Et cela marche aussi, car il y a une béquille, qui s'appelle le chômage.

Public : Vous avez eu raison de créer l'association des monteurs, qui existe depuis six ans. Je pense que ce qui pose vraiment un sérieux problème, c'est l'évolution technique. Autrefois, le métier de monteur s'apprenait essentiellement en franchissant les paliers. Quand on montait encore en collage traditionnel, il y avait

des stagiaires monteurs qui rangeaient les rushes, qui rangeaient les boîtes, qui mettaient ce qu'il fallait dans le chutier... Les assistants monteurs faisaient le collage. Le chef monteur était essentiellement dévolu à un vrai rapport artistique avec le réalisateur, une discussion artistique de construction et de reconstruction du film après le découpage technique du tournage, et après la construction proposée par le scénario.

Évidemment, avec les nouvelles techniques, certaines choses ne se font plus. Le chef monteur se trouve pris entre deux exigences : on lui demande d'être un technicien, à savoir faire marcher la machine, et d'être aussi un créateur, c'est-à-dire d'avoir une idée précise sur la construction du film, sur les ellipses que l'on pourrait recréer et qui n'existent pas, sur une vision du film. Le problème qui se pose est à la fois un problème de transmission du savoir, et un problème de définition de poste. Un poste d'assistant monteur va être proche de celui du directeur de post-production, qui, lui, se charge de rappeler quand des sons ou des choses manquent. C'est la définition des postes qui est à revoir... Le problème étant qu'il existe derrière cela une nomenclature des salaires, qui marche avec les barèmes de base de la convention collective, toujours figés sur les anciennes définitions de poste. Il faudrait réfléchir tous ensemble là-dessus d'une manière extrêmement sérieuse.

Pour en revenir sur l'accompagnement du monteur, il peut, sur certains films, ne pas être présent pendant toute la durée du montage. Je ne suis pas certain qu'il doive être là tous les jours au mixage. La personne principale qui suit le film de bout en bout est le réalisateur. C'est lui qui est le pivot central, et c'est lui qui doit articuler les différents secteurs de travail qui l'accompagnent, qu'ils soient créateurs ou techniciens. C'est lui qui doit décider de ce qu'il veut à chaque moment, y compris au mixage. Cela ne veut pas dire qu'il ne s'accompagne pas de conseillers. Mais in fine, c'est lui qui a la décision, le final cut.

Il faudrait évoluer un petit peu par rapport à notre façon de voir, qui est restée ancienne.

Mathilde MUYARD : Par rapport à la question du mixage : pourquoi cela paraissait-il évident, il y a vingt ans, que le monteur soit là toute la durée du mixage ? Et pourquoi n'est-ce plus le cas aujourd'hui ? Quant à la question de la double casquette du monteur technique et artistique : elle a toujours été d'actualité. Ce n'est pas plus difficile de faire marcher AVID, qu'une table de montage. Concernant les directeurs de post-production, ils sont apparus curieusement au moment où les assistants ont disparu. Les assistants sont plus à même de gérer les effets spéciaux, qu'un directeur de post-production.

Public : Ce que je veux dire, c'est que chacun a sa fonction, et chacun a sa « chose ». On ne peut pas définir la fonction d'assistant monteur telle qu'on la définissait autrefois, quand on montait en traditionnel. Elle n'est d'ailleurs pas définie actuellement. Je vous parle de la nomenclature qui est définie par les ASSÉDIC et par le CNC. C'est pour ça qu'il faudrait que vous posiez votre propre définition, en tant qu'association. Il faut la faire avancer et la faire passer officiellement, pour que les salaires puissent correspondre.

Alex MASSON : Nous allons maintenant clôturer cette deuxième table ronde. Je remercie tous les intervenants, ainsi que le public.

TABLE RONDE 3

FOCUS SUR LE DÉCOR

Vendredi 1^{er} avril 2011 - Forum des Images, Paris

MODÉRATEUR: **Alex MASSON**, journaliste.

INTERVENANTS: **Bertrand SEITZ**, chef décorateur et membre de l'ADC, **Véronica FRUHBRODT**, chef décoratrice sur *Nannerl, la sœur de Mozart* de René Féret, **Yvon CRENN**, directeur de production, **Stéphane TAILLASSON**, chef décorateur sur *Tournée* de Mathieu Amalric.

Alex MASSON, modérateur: D'après l'étude menée par l'*Industrie du Rêve* et décrite au début de ces 11e Rencontres Art et Technique, il existe, pour la branche du décor, un cursus de formation classique, qui n'est pas aussi déficient que pour les autres corporations: 0 % des chefs décorateurs apparus en 2010 en tant que premier chef de poste était issu d'une formation hors circuit. Je me tourne donc vers Bertrand Seitz, membre de l'ADC, pour savoir si cela est bel et bien le cas, ou si la réalité s'avère plus complexe.

Bertrand SEITZ, chef décorateur et membre de l'ADC: Eh bien, dans la pratique de mon métier, cela semble en effet être le cas. Les gens que je rencontre et qui deviennent chef de poste, ou qui se destinent à le devenir, sont soit déjà inscrits dans la profession, par exemple en tant qu'assistant comme Stéphane Taillason, qui pourra d'ailleurs nous relater son propre parcours, soit sortis d'écoles, soit déjà passés par le court-métrage. Ce sont toujours des gens qui ont un *background* lié au poste qu'ils sont en train de tenir, et qui n'arrivent jamais chef décorateur par hasard et du jour au lendemain. Le métier est trop complexe pour qu'un tel chemin soit possible.

Aussi je n'ai pas été vraiment étonné de ce 0 %, contrairement à une autre statistique révélée par l'étude, qui est la moyenne d'âge de ces nouveaux chefs de poste, correspondant à environ 40 ans.

Alex MASSON: En quoi ce chiffre vous semble-t-il surprenant ? Il faut tout de même le temps de compléter sa formation et d'acquérir de l'expérience.

Bertrand SEITZ: Cela me surprend, car j'ai regardé les livrets des Césars depuis 2008, où figure la totalité des films français susceptibles de participer à cette remise de prix. J'ai ainsi relevé la liste des chefs décorateurs: ceux que je connaissais et qui étaient déjà intégrés au circuit, et ceux dont je n'avais jamais entendu parler, qui arrivaient sur le marché. Deux choses sont alors apparues: premièrement, la propension de ces nouveaux chefs de poste à arriver dans le métier est de plus en plus importante d'année en année; deuxièmement, et ce fait est plus symptomatique cette fois, on ne retrouve pas les noms de ces nouveaux chefs de poste les années suivantes. Le nombre de premiers chefs décorateurs qui, par exemple, apparaissent en 2008, et qu'on ne retrouve pas en 2009 ni en 2010 sur un nouveau film, est élevé. À l'inverse, il existe une espèce de socle de chefs décorateurs, qu'on retrouve régulièrement et qui sont pérennes dans la profession. Mais ce phénomène de nouveaux chefs de poste qui arrivent et se lancent dans la décoration, pour disparaître totalement derrière, est quelque chose qu'on ne pouvait pas imaginer. L'étude de L'Industrie du Rêve est là pour le montrer. On lance les gens un peu d'un coup, pour voir si le résultat plaît ou ne plaît pas, puis on passe à autre chose: c'est assez révélateur de ce que l'on peut voir depuis quelques années maintenant dans le milieu.

Véronica FRUHBRODT, chef décoratrice sur *Nannerl, la sœur de Mozart* de René Féret : Je pense que ce phénomène est même une petite maladie de la société actuelle. On est en effet dans une société de forte consommation, où l'on essaye d'aller très vite, tout en aboutissant aux résultats les meilleurs et les moins chers possible ; ce schéma se retrouve forcément dans notre métier. Moi qui suis présente à cette table ronde comme première chef décoratrice, je suis consciente que je peux très bien, moi aussi, ne plus être là l'année prochaine.

Mais pour revenir à ce genre de méthode, cette façon d'aborder le métier, cela permet aussi de se confronter directement au travail artistique à effectuer sur un film. Ce procédé est typiquement français ; et c'est cet aspect qui permet de subsister dans le cinéma, s'il est couronné de succès. Même si ça peut paraître un peu naïf tel que je le décris, je crois sincèrement que la clé est d'être en phase immédiate avec ce travail artistique.

Alex MASSON : Vous employez tout de même le terme de « subsistance », qui est plutôt lourd de conséquences. Devoir « subsister » indique tout de même des conditions assez drastiques !

Véronica FRUHBRODT : Bien sûr. C'est ça qui est un peu disgracieux, car c'est un métier où il faut véritablement lutter pour pouvoir l'exercer. Je reconnais que c'est un peu triste, car nous sommes en face de quelque chose qui ne fonctionne pas forcément de la façon la plus adéquate. On rejoint ainsi ce qui a été dit lors de la table ronde « montage » : il y a des moyens de plus en plus pauvres ; c'est une réalité et une souffrance du cinéma d'aujourd'hui.

Alex MASSON : Comme dans les autres tables rondes, le rapport avec la production est stigmatisé. Or, nous avons la chance, pour cette troisième table, d'avoir parmi nous un directeur de production : Yvon Crenn. Pour éviter une telle diabolisation, je me tourne donc vers lui : à quoi ressemble, selon votre point de vue, un bon chef décorateur, autant artistiquement qu'économiquement ?

Yvon CRENN, directeur de production : Ces deux aspects doivent évidemment aller de pair. Mais tout d'abord, je pense que le chef décorateur doit être quelqu'un choisi par le metteur en scène. Je n'interviens qu'une fois ce choix défini. Peut-être parce que j'ai personnellement la chance de travailler encore sur des films où il y a assez d'argent, et que j'ai toujours été en collaboration avec des chefs décorateurs de plus de quarante ans, qui ont d'autres longs-métrages à leur actif. Je peux généralement leur donner assez d'argent ; peut-être pas le budget demandé au départ, mais suffisamment pour le film que l'on a envie de faire.

Alex MASSON : Comment comprenez-vous les doléances que l'on a entendues, pendant les différentes tables rondes, au sujet de la production ? Il y a eu une vraie unité de tons à ce niveau-là. Comment s'explique-t-elle, d'après vous ?

Yvon CRENN : Chaque fabrication de film est différente. Je peux vous dire que je suis actuellement en préparation d'un film, dont le budget est assez lourd. Si l'ensemble du budget est important, il est évident que celui du décor l'est aussi, et qu'il sera donc largement suffisant. À quelques détails près, à régler sûrement avec le chef décorateur. Bertrand Seitz sait comment je fonctionne.

Avant ce film-ci, j'ai fait un film plus « petit », où il n'y avait pas de chef décorateur. Cette absence s'explique parce que j'ai estimé, avec le metteur en scène et la production, que cela n'était pas nécessaire. Il s'agissait d'un film entièrement en décor naturel, à petit budget (1,5 million). J'ai en outre engagé une ensemblière, qui a occupé le poste de chef décorateur quand c'était nécessaire : il fallait parfois choisir certains meubles,

Où va le cinéma : part II ► table ronde 3

certaines couleurs sur quelques décors, mais il n'y avait pas de création à faire à ce niveau-là, comme cela peut être le cas sur de gros films.

Alex MASSON : En parlant de création, les outils informatiques des dernières années ont changé la donne, via l'intégration d'effets spéciaux, etc. Comment avez-vous appréhendé ces nouveaux outils ?

Bertrand SEITZ : Cela a effectivement changé beaucoup de choses, parce que l'outil informatique permet de prendre plus de pouvoir sur la post-production. Traditionnellement, on faisait du *matte painting*, des effets spéciaux directement sur le plateau, etc. Tout ceci était géré par le chef décorateur, car mis en opération et tourné lors des prises de vue. Ce n'est plus le cas aujourd'hui : il est bien évident qu'on ne va plus s'amuser à faire des *glass painting* et ce genre de choses, quand on peut se permettre de faire des incrustations sur des fonds bleus, en remettant ça à la post-production. En tant que chef décorateur, vous avez deux options : vous fournissez votre fond bleu et vous rentrez chez vous une fois le tournage terminé, pour voir, le jour de la projection aux techniciens, que votre *matte painting* effectué en post-production est raté, ou ne correspond pas à ce que vous espériez. Et vous vous demandez pourquoi, et à cause de qui. Ou vous êtes présent lors des mises au point en post-production de ces *matte painting*, et de leur intégration durant le montage-image. Dans ce cas, l'outil informatique, à partir du moment où il est maîtrisé, permet d'avoir une continuité dans la création, et d'amener l'univers du film dans une véritable cohésion.

Ce qui a également changé, avec l'arrivée de ces outils, est le temps de préparation d'un tournage. Avant, si on avait huit semaines de tournage pour un film, on savait que l'on aurait en amont huit autres semaines de préparation, avant de débiter les prises de vues. À l'heure actuelle, on est obligé de réduire ce temps de moitié : on fait pourtant les mêmes choses, on fournit la même quantité de travail, mais on doit se débrouiller pour aller plus vite. On nous dit que l'on a plus forcément besoin de demander un assistant, car le téléphone portable, les outils informatiques, etc. nous permettent de gagner tout ce temps. Ce n'est pas forcément vrai, même si je reconnais que l'on travaille d'une façon plus synthétique, plus ordonnée en termes de moyens de communication. Certains films mettent en place un site commun pour les techniciens, sans entraver le budget, où les chefs de département mettent leurs continuités de travail et les comptes-rendus en ligne. Et toute l'équipe peut être au courant « en deux clics » de tout ce qui se passe à propos de l'avancement du film, dans ses différents aspects. C'est une façon de travailler qui a indéniablement beaucoup changé les tournages, car la communication est plus fluide.

Mais en ce qui concerne le décor, il ne faut pas oublier qu'une grande partie de la problématique est de prendre un bout de bois, le mettre dans un camion, le transporter, le tailler, le monter, le peindre ; et ce temps-là ne se compresse pas.

Stéphane TAILLASSON, chef décorateur sur *Tournée de Mathieu Amalric* : Oui, sans compter le temps de la réflexion au préalable.

Bertrand SEITZ : Oui, et bien évidemment le temps de réfléchir à un décor. Nous sommes donc beaucoup dans la matière, ce qui nous vaut parfois une position lourde de conséquences pour les films parce que, comme le soulignait Yvon Crenn, on ampute une bonne part dans un budget. Si on dépasse 10 % ou 12 % de ce dernier, on nous propose immédiatement de travailler en Roumanie, et c'est là que se situe notre combat. Si les monteurs doivent se battre de leur côté pour garder un assistant auprès d'eux, nous n'avons pas vraiment de problématique de stagiaires ou de main-d'œuvre insuffisante, puisque les directeurs de production ne nous la discutent pas face à la quantité de travail à fournir pour monter un décor. Au vu du coût salarial important dans une équipe de décorateurs, on est amené à s'expatrier, peut-être pas systématiquement,

mais de plus en plus souvent pour des raisons financières, et pas nécessairement pour des raisons scénaristiques ou bien de figuration.

Alex MASSON : Je reprenais justement un peu votre biographie : vous avez travaillé sur le film *Saint-Ange* (de Pascal Laugier, NDLR) qui, à ma connaissance, a été tourné en Roumanie.

Bertrand SEITZ : Oui, *Saint-Ange* en est un exemple parfait.

Alex MASSON : En quoi le travail effectué sur ce long-métrage a-t-il été différent d'un film qui aurait pu être tourné dans des conditions « françaises » ?

Bertrand SEITZ : À l'époque (2003, NDLR), car ces pays-là évoluent très vite, c'était encore le début des studios Castel, et on en était au stade de la formation. C'est-à-dire que l'on prenait des gens qui sortaient un peu des champs pour leur donner un marteau et en faire des constructeurs. Là où on a cent cinquante personnes en Roumanie, il nous en faudrait seulement trente en France, avec deux fois moins de temps pour faire le même travail. Et si jamais on se met à hurler parce que l'on n'a pas assez de peintres, on enlève le marteau des mains de ces personnes pour leur donner cette fois un pinceau. On a donc des équipes européennes qui arrivent dans ces pays pour tourner, tout en s'attendant à trouver la même qualité de travail qu'en France. En revanche, j'ai aujourd'hui plusieurs collègues directeurs de production qui me disent que cette solution n'est plus rentable, et qu'il vaut mieux rester en France.

Yvon CRENN : En tout cas, depuis qu'il n'y a plus le crédit d'impôt là-bas.

Bertrand SEITZ : Tout à fait. On y allait pour des histoires de studio et de coût de main-d'œuvre, pas pour des questions de paysage ou autres. En termes de main-d'œuvre, on peut employer sept techniciens roumains, pour le salaire d'un seul technicien français.

Alex MASSON : L'un des thèmes d'aujourd'hui est aussi la question de la transmission et de la formation avec l'arrivée de nouveaux outils, notamment informatiques, auxquels vous devez vous-mêmes vous adapter. Est-ce facile d'être dans cette optique d'apprentissage avec les nouveaux arrivants ?

Stéphane TAILLASSON : Je pense que la transmission au niveau des nouvelles technologies se fait surtout en dehors du temps de travail des tournages : on suit des stages grâce à l'AFDAS, etc. Mais pendant un tournage, chacun fait sa tâche en fonction de ce qu'il sait faire, et c'est d'ailleurs pour cela qu'on le paye. Il n'y a pas vraiment le temps de faire, et donc d'apprendre autre chose.

Bertrand SEITZ : Vous parliez d'outils informatiques... Je fais partie de cette génération qui a commencé à travailler dans le cinéma en se servant de grandes feuilles de papier millimétrées pour s'organiser, travailler, etc. J'ai par conséquent vécu cette révolution de l'informatique, et maintenant je vois de jeunes stagiaires qui sortent d'écoles et qui sont totalement à l'aise avec ces outils, qui savent s'en servir facilement et très rapidement. Mais, au final, à quoi sert cet outil ? Si on ne sait pas comment le manier, il ne sert à rien. On peut très bien être pertinent dans la manipulation d'un logiciel, mais si on n'a pas développé une approche de cet outil, ses propres idées et une relation de compréhension avec le réalisateur, cela ne servira à rien. Tout ceci ne s'apprend malheureusement pas dans les écoles, et il y a là un grand manque. Pour reprendre ce que disaient les monteurs tout à l'heure, les techniciens ne sont pas non plus que « tech-

nicieus ». Il est évident qu'il faut l'être, et cela implique toute cette transmission du savoir, et cet apprentissage nécessaire pour pratiquer le métier. Mais une fois que l'on sait conduire une machine, il faut savoir si on a choisi le bon chemin. Cela demande alors d'autres compétences plus humaines et artistiques, qui n'ont rien à voir avec la technique ; des nourritures que vous allez chercher ailleurs à travers la littérature, la sculpture, la peinture... À chacun son univers et sa personnalité artistique. Yvon Crenn disait très justement qu'on est choisi par un réalisateur pour une mission artistique, et qu'on doit ensuite être technicien pour permettre au film d'être pérenne et pouvoir contenir un cap financier. Le cinéma est ce qu'il y a de plus cher ; on peut craquer un budget en deux lignes de scénario. On doit être présent en tant que garde-fou, et concilier à la fois les aspects artistiques de la réalisation et les aspects économiques imposés par la production. À l'inverse, si on est choisi par un producteur parce qu'on est un technicien « sage comme une image » qui ne débordera pas de la ligne, ce n'est pas non plus très excitant pour un réalisateur.

Alex MASSON : Pour revenir à ce que Bertrand Seitz disait précédemment sur l'aspect physique et manuel qu'impose le métier de décorateur, qui peut se rapprocher par ailleurs d'une certaine forme d'artisanat, avez-vous l'impression que tous ces nouveaux outils informatiques pourraient mettre en péril cette part de votre travail, sans pour autant la faire disparaître, mais en la réduisant tout au moins ?

Stéphane TAILLASSON : Encore une fois, je pense que tout dépend du budget du film. Par exemple, dans mon expérience avec *Tournée* (de Mathieu Amalric, NDLR) qui était tout de même un peu plus cher que 1,5 million d'euros, je rentrais un peu dans le cas de figure décrit par Yvon Crenn. C'est-à-dire que j'ai été choisi pour mon côté polyvalent : j'ai été premier assistant plusieurs années, et donc je touche un peu à tout. C'est exactement le type de profil qu'il fallait pour ce film-là, et je rentrais dans cette case. J'avais une bonne communication avec le réalisateur, et je pouvais dire combien coûtait un morceau de bois, combien de temps il faudrait pour peindre ceci ou cela. Ce que je vais dire est peut-être un peu péjoratif par rapport à moi-même, mais il fallait être moyen partout, plutôt qu'excellent dans un seul domaine. Cela permet aussi d'évoluer et d'apprendre au fur et à mesure. Je suis d'ailleurs actuellement sur la préparation d'un autre film, qui s'organise tout à fait différemment.

Alex MASSON : Vous parlez de polyvalence ; chef décorateur est d'ailleurs un poste qui demande de faire appel à plusieurs autres corporations.

Stéphane TAILLASSON : Oui, je travaille parfois avec des chefs décorateurs qui sont plus artistes que techniciens, et il y a des films qui se prêtent à ça. Certains me demandent de s'enfermer dans leur bureau pour les laisser rêver un peu en termes de création. Et pour qu'on leur dise après comment faire, quitte à rêver justement beaucoup moins après. Mais voilà, il faut laisser le temps au rêve même si de moins en moins de films le permettent. Il faut s'adapter aux différents cas.

Bertrand SEITZ : Je rebondis sur ce que dit Stéphane, car il n'y a effectivement pas deux films identiques et il n'y a pas deux chefs décorateurs qui ont la même façon de travailler. Yvon Crenn peut en attester.

Yvon CRENN : Tout à fait.

Bertrand SEITZ : D'une façon générale, il y a un poste qui a énormément évolué au sein de la décoration : celui du premier assistant. Si on prend ce poste tel qu'il a été après-guerre, c'était un dessinateur qui gérait la mise en place graphique, et « point barre ». Aujourd'hui, c'est beaucoup plus un gestionnaire responsable

du budget et de sa tenue, quelqu'un doit rendre des comptes, car c'est une vraie industrie à présent où il faut des grilles de salaire, etc. Il contrôle également la logistique, car la décoration, c'est des meubles avec des camions et des déménageurs qui doivent les déplacer, les monter, les démonter, les remonter, et ainsi de suite. Il est également dans la technique, car les différents matériaux ont des prix qui leur sont propres. C'est aussi un peu un garde-fou, et c'est un poste très ingrat, très lourd. Plus vous avez un assistant compétent, plus vous pouvez, de votre côté, lâcher la technique et vous concentrer sur l'artistique.

Le premier talent d'un chef décorateur est donc de choisir son équipe. Une fois que vous avez compris ça, et il ne s'agit vraiment pas d'une question de budget, mais d'organigramme, vous pouvez vous affirmer et développer plus fortement votre relation artistique avec le réalisateur. C'est un gage de réussite, et même si le film ne marche pas à sa sortie, c'est le souvenir de votre travail qui compte. Les anciens chefs décorateurs disaient que tout ceci était très simple : il ne faut surtout pas rater le premier décor et le réussir pour mettre d'emblée une confiance en place ; il faut également assurer le dernier décor le mieux possible, pour que l'on garde un bon souvenir de toi. Et entre les deux, on gère comme on peut. C'est effectivement toujours un peu vrai.

Alex MASSON : Ceci est-il mieux géré aujourd'hui ? Ou y a-t-il une forme de paupérisation qui arrive sur la plupart des postes ?

Bertrand SEITZ : Là, on va rentrer dans le discours des films sous-financés et de toute cette politique qui est en train de se mettre en place, et contre laquelle bien évidemment on s'insurge. Yvon Crenn l'a dit tout à l'heure : il y a des films où il n'y a pas de construction et de peinture nécessaires, et le chef décorateur aura un salaire de -50 % ; ce qui sous-entend que le travail est plus complexe quand il y a de la construction, que quand il n'y en a pas. Il s'agit donc déjà d'une hérésie, puisque notre démarche est liée au choix d'un décor naturel, d'un repérage, d'une réflexion sur un script, et non au fait qu'il faille construire ou ne pas construire. C'est l'opération qui détermine le fait qu'on aille en studio ou pas, pas nécessairement un choix esthétique. Et si vous avez un film d'ensemblier sous-financé, où il y a trois canapés et deux rideaux à mettre, effectivement un ensemblier est dix fois plus pertinent qu'un chef décorateur, puisqu'il a le réseau.

Il y a donc une érosion, mais qui existe sur l'ensemble de l'industrie. Il y a aussi des difficultés chez les producteurs, qui rencontrent des problèmes pour financer un film avec des préparations très fragiles, parce qu'un acteur peut par exemple partir à tout moment, et qu'une partie du financement de ce film peut reposer en partie sur la présence de cet acteur *bankable*, etc. J'ai le sentiment qu'un film est, au départ, un château de cartes d'une fragilité extrême, et que c'est une fois lancé qu'on peut respirer un grand coup. Mais avant, il y a toute une partie de pré-production et de pré-développement où l'on entend parler du film, où l'on commence à le préparer, tout en n'étant sûr de rien. Cette érosion est liée au système de production et de financement des films français, plus qu'à la volonté d'un producteur. Même s'il y a bien sûr parfois des productions plus vénales que d'autres, la plupart subissent cet état de fait.

Alex MASSON : Puisque l'on parle de système de financement, je peux difficilement ne pas vous poser la question, Yvon Crenn : comment se fait-il que le système de financement influence à ce point toute la chaîne de fabrication d'un film ?

Yvon CRENN : Parce qu'il y a tout simplement de moins en moins d'argent.

Alex MASSON : Beaucoup plus de films produits en 2010, mais de moins en d'argent ?

Yvon CRENN : Beaucoup plus certes, mais avec des financements très bas. D'où les fameux chiffres du CNC, avec 261 films français produits en 2010.

Bertrand SEITZ : On produit plus de films en 2010, donc le ministère de la Culture dit que le cinéma français se porte très bien. Mais regardez la part qu'occupe un syndicat de producteurs comme le SPI, qui essaye d'imposer un système de production avec des grilles de salaires qui peuvent descendre jusqu'à -40 %. Traditionnellement, ces gens-là faisaient entre 9 et 12 % de la part de marché du cinéma français ; ils en ont occupé 42 % l'année dernière. Donc on a produit autant, voire plus de films, mais pas de la même manière. Il y a donc 42 % de ces 261 films qui se sont produits avec des salaires sur les techniciens et les ouvriers pouvant aller jusqu'à -40 %. Au sein de l'ADC, l'association des chefs décorateurs, j'en entends certains qui acceptent des tarifs bien en dessous de la normale, parce qu'ils ont une famille, des factures à payer et qu'il faut bien qu'ils travaillent. Faire un film pour -10 ou -20 % sur son salaire est parfois inévitable, même si on est tous conscients que cela participe à cette érosion. Défendre ce système n'est donc pas si simple.

Sur la façade de communication du ministère de la Culture, on dit donc que le cinéma français ne s'est jamais aussi bien porté. Mais si vous demandez à tous les gens qui ont plus de vingt années de métier, qu'ils soient chefs décorateurs, monteurs ou peu importe, ils vous répondront qu'aujourd'hui n'a plus rien à voir avec avant. On doit travailler plus vite et moins cher ; mais en même temps, un fournisseur d'acier ou quelqu'un qui fait du triage d'ordures vous dira lui aussi la même chose, c'est un phénomène global.

Véronica FRUHBRODT : Pour réagir à cela et au cas de Stéphane Taillasson, sur le fait que devenir un chef décorateur compétent partout pour assouplir les autres postes est une tendance qui se met véritablement en place : ce ne sont pas des moyens machiavéliques mis en place par un producteur, mais simplement le désir de faire jusqu'au bout le film d'un réalisateur ou d'un producteur, ou les deux, qui mène à cette situation. Et cette situation est peut-être plus dangereuse que les nouvelles technologies qui supplantent la main-d'œuvre, car on arrive à se remplacer entre nous-mêmes. J'ai moi aussi un parcours où j'ai été formée à faire énormément de choses différentes, et c'est là ma valeur.

Alex MASSON : Cela signifie-t-il que la valeur de votre expérience n'est plus assez reconnue, ou plus assez valorisée ?

Véronica FRUHBRODT : Je ne pense pas, au contraire, puisque le milieu est devenu beaucoup plus exigeant. Quand vous avez beaucoup moins d'argent, vous cherchez forcément à prendre quelqu'un qui peut faire plusieurs tâches différentes et vous permettre ainsi de prendre moins de monde au sein d'une équipe.

Bertrand SEITZ : Personnellement, je pense que l'expérience n'est pas du tout reconnue : il y a, au sein de l'ADC, des gens que je considère comme mes pères, qui ont quarante longs-métrages à leur compte, et qui sont absolument dans la même précarité que d'autres gens qui viennent d'arriver dans le métier avec cinq films à leur actif. Ce n'est pas une question de quantitatif ou d'expérience professionnelle qui permet de dire qu'à partir d'un nombre donné de films, on est bien installé dans le métier et tranquille pour la suite. Il faut constamment entretenir notre réseau et nos relations, et surtout notre motivation. Et ce dernier aspect n'est pas toujours évident, car c'est un travail assez usant.

Sur une année, on a regardé avec d'autres chefs décorateurs combien d'heures on avait travaillé, entre le moment où on arrivait et celui où on repartait d'un tournage. Sur notre fiche de paye, il est noté 39 heures par semaine ; mais notre moyenne était en réalité de 72 heures. C'est forcément assez fatigant, surtout quand on vous demande d'avoir le même engouement que quand vous n'aviez fait que trois films, avec un réalisateur

qui pense que sa façon de faire un film est unique, alors que vous avez déjà vu la même méthode trente fois et qu'il ne faut surtout pas lui montrer. C'est un métier assez physique, et je trouve que ce n'est pas assez reconnu. Pourtant, on appelle des gens qui ont déjà travaillé sur quarante films et on leur propose un poste au minimum syndical, qui est en train de devenir un maximum syndical difficilement discutable.

Alex MASSON : Quelle est la marge de manœuvre d'une association pour résoudre ce genre de problème ou faire pression ?

Bertrand SEITZ : Une association ne peut pas faire pression : elle est consultative, elle peut écrire des lettres ouvertes ou faire des manifestations, mais en aucun cas elle peut avoir une démarche législative, ou reconvenue auprès de l'État. Pour cela, il existe deux syndicats au sein de la profession : la CGT Spectacle, qui va prendre ses directives au sein de la maison-mère, mais ce ne sont pas des gens qui selon moi sont inscrits dans la réalité de la fabrication d'un film ; et un second syndicat corporatiste, et par conséquent apolitique, le SNTPCT, majoritairement constitué de techniciens, et qui s'inscrit dans la défense de la fabrication des films. Ce sont les deux seules instances dans lesquelles on peut s'inscrire si on le désire, et qui peuvent avoir un poids à ce niveau-là.

Les associations sont tout de même importantes, car elles amènent une reconnaissance interprofessionnelle et on ne s'ignore plus entre techniciens. Elles ont l'avantage d'organiser la communication, car même si on n'occupe pas les mêmes postes et qu'on n'a pas les mêmes problématiques, on participe tous à la même industrie. Elles nous permettent également certaines prises de position. Par exemple, il y a quatre ou cinq ans, il y avait eu une grève assez exceptionnelle sur les tournages. En général, une grève dans le cinéma ne dure qu'une journée, qu'on rattrape par la suite. Là, nous avons fait grève sur trois jours de tournage et quinze films parisiens avaient été concernés. Deux n'ont d'ailleurs pas repris et la démarche a été tellement violente et surprenante, que nous avons eu gain de cause par rapport aux conventions collectives qui ont été reconduites jusqu'en 2012. On a pu constater à ce moment qu'être organisés en tant qu'association et avoir internet pour communiquer pouvait porter ses fruits et nous obtenir une véritable force de position.

Alex MASSON : Malgré tout, et avant de passer la parole aux costumières, je vous sens à peu près tous fatalistes, à cette table ronde.

Bertrand SEITZ : Non, je ne suis pas fataliste, sinon je ne serai pas au sein d'une association ou présent à cette table ronde. J'aime ce métier et il y a encore plein de choses à défendre. Il faut aussi se poser des questions, car si le cinéma français résiste comme il le fait face à l'hégémonie américaine par rapport au cinéma européen, ce n'est pas pour rien non plus. Vous parliez d'artisanat tout à l'heure : il y a cette souplesse-là en France. Si vous faites un film américain, il y a une personne pour décharger un bout de bois, un autre pour le porter, un autre pour le couper, un autre pour le monter. Alors qu'en France, une seule personne va se charger de ces différentes tâches. Cette pluridisciplinarité peut être extrêmement rentable, et certains réalisateurs étrangers ont été séduits par cette souplesse et cette réactivité de la main-d'œuvre française. Ce sont une spécificité et un savoir-faire que l'on partage avec l'Italie. Nous avons une culture de la peinture, et quand on demande à un peintre roumain un gris coloré cordé horizontal avec un glacis en opposition dressé verticalement, il ne va pas comprendre, et encore moins savoir le faire. Nous avons la réputation d'être des gens très proches de l'image et très perfectionnistes, héritée de cette transmission du savoir par nos pères. Je ne suis pas fataliste : on a tous une carte à jouer et il n'y a aucune raison pour qu'on ne trouve pas une possibilité de la défendre, même s'il y a une industrie derrière.

Alex MASSON : Stéphane, quel est votre avis sur la question ?

Stéphane TAILLASSON : Eh bien, je ne peux pas dire que je suis fataliste, puisque je viens de rentrer sur le marché. Mais j'ai le sentiment que les choses sont tout de même un peu plus dures dans le métier que lorsque j'étais encore assistant, et que ça risque de le devenir encore plus. Mais on est là pour travailler, c'est notre passion ; il faut que ça continue, et on fera tout pour.

Alex MASSON : On va maintenant passer à un autre point de vue, peut-être différent, et qui est celui d'une autre corporation : celle des costumières. Présentez-vous, et donnez-nous votre sentiment sur tout ce qu'il vient d'être dit.

Costumière, membre de l'AFFCA : Nous sommes d'abord une toute jeune association, l'AFFCA (Association des Costumiers du Cinéma et de l'Audiovisuel, NDLR), qui compte environ soixante adhérents. Il n'y a pas que des costumières : il y a aussi des hommes qui sont costumiers, ce n'est pas qu'un métier de femme. Et c'est aussi un métier qui participe pleinement à cette industrie du rêve, à la construction de l'image. Nous habillons les acteurs, ce n'est pas juste des vêtements. Et nous sommes donc aussi importants que les chefs décorateurs.

Alex MASSON : Cette remarque signifie-t-elle que vous vous sentez minimalisés par rapport aux autres professions ?

Costumière : Pour commencer, nous n'avons jamais eu droit à la carte du CNC, alors que nous avons pourtant la même grille de salaire que les chefs décorateurs, par exemple. De plus, nous sommes des interlocuteurs très privilégiés, proches du metteur en scène dès le départ de la construction d'un film. Nous avons de nombreuses réunions de travail avec les autres chefs de poste, et pourtant notre métier a un niveau de considération très bas dans cette industrie.

J'ai trouvé énormément de choses communes avec ce qui a été dit durant cette table ronde « décoration ». Nous sommes aussi dans l'artisanat, plongés dans des matériaux : on coupe et on coud des costumes selon certains délais difficiles à tenir. Nous sommes également plus dans les 75 heures par semaine que les 39 indiquées sur nos fiches de paye. À côté de cela, nous avons aussi affaire à de la matière humaine : il y a parfois des problèmes psychologiques entre acteurs et metteurs en scène. Nous sommes entre les deux, agissant comme un vecteur et un moyen pour arriver à un personnage, une esthétique et une sensibilité artistique.

Alex MASSON : Très bien. Mais à moins que je ne me trompe, et contrairement au décor, vous n'avez pas de rapport avec les nouveaux outils ? N'ont-ils pas pris le pas sur le rapport physique et concret que vous entretenez avec votre métier ?

Costumière : Les nouveaux outils n'ont en effet pas beaucoup d'incidence sur la façon de pratiquer notre métier, hormis pour gérer les comptes. Je pense que la pratique est à peu près la même depuis l'invention de la machine à coudre. On doit toujours trouver des matériaux, même si c'est de plus en plus difficile d'obtenir des tissus intéressants, parce que l'industrie du textile est aussi en pleine déliquescence, du moins en France et en Europe. On doit teindre et ennoblir des matériaux, donc effectuer un travail sur les tissus eux-mêmes, avant même de pouvoir couper un costume. C'est un travail assez important qui n'est pas reconnu, ou simplement méconnu, y compris des producteurs et très souvent des directeurs de production. Pas tous évidemment, mais beaucoup.

Souvent, dès la lecture du scénario, certains jeunes directeurs de production ne savent pas lire du point de vue du chiffrage des costumes. Ils ne prennent pas en compte le nombre de figurants à habiller, les différents habits selon les saisons, etc.

Bertrand SEITZ : Vous ne pensez pas que tout ceci est lié à votre expérience et à la durée d'exercice de votre métier ? À partir du moment où on passe vingt ans à travailler dans le cinéma, il faut s'attendre à voir de jeunes directeurs de production incompetents, ou inversement, de jeunes chefs décorateurs incompetents pour les vieux directeurs de production.

Costumière : Oui, mais ça ne devrait pas être le cas. On ne devrait pas avoir des discussions aussi longues et stériles pour arriver à tomber d'accord sur le fait qu'il faut une certaine somme pour ce qui est demandé dans un film en termes de costumes. C'est une grosse perte de temps, qui s'inscrit d'ailleurs dans une phase de préparation non rémunérée.

Yvon CRENN : Le tout est aussi de savoir si le producteur a la somme nécessaire à vous donner pour concrétiser ce que vous voulez faire.

Costumière : Il ne s'agit pas non plus de ce que l'on veut faire nous, de notre propre côté. Comme la plupart des techniciens, nous cherchons à travailler sur la globalité d'un projet, et donc sur la réussite d'un film. Mais il y a des choses tout simplement incompressibles en termes de temps et de matériaux. Il arrive encore que des directeurs de production, qui travaillent avec nous sur un film contemporain et non d'époque, pensent qu'il n'est pas nécessaire de fabriquer des costumes parce que, selon eux, les boutiques de mode vont nous prêter des vêtements. Cette idée reçue est complètement fautive, c'est de l'utopie ! Il y a plein d'exemples de ce type, même si je tiens à signaler qu'il y a encore des films qui se font de façon encore très correcte en termes de costumes. Mais il y en a tout de même énormément qui se préparent très mal du point de vue des costumes. Même si je sais que vous, Yvon Crenn, n'avez pas cette réputation ; vous êtes sûrement l'un des rares à ne pas considérer les costumes comme une chose un peu annexe, qui ne doit pas coûter.

Alex MASSON : Je rebondis sur ce que vous disiez à propos des matériaux ; en quoi l'inflation gigantesque sur les matières premières en dehors du cinéma influence-t-elle justement votre métier ?

Costumière : C'est énorme, sur les budgets.

Bertrand SEITZ : Quand on faisait un budget il y a quinze ans, on procédait ainsi : on ne savait pas trop combien de personnes on allait prendre pour l'équipe décor, et on faisait des tableaux pour faire le rapport direct entre la valeur brute des salaires et le coût des matériaux. En gros, si on avait un film avec un peu de construction, bien charpenté, et si on prenait un rapport de 2/3 de salaires bruts pour 1/3 de matériaux, on ne pouvait pas se planter. Si on allait tourner dans les pays de l'Est, ce rapport s'inversait, puisque la main-d'œuvre était moins chère et les matériaux l'étaient beaucoup plus. Or, l'année dernière, l'acier a augmenté de 40 %, et le bois de 35 %. Quand on construit en métal, on fait donc attention à bien calculer son coup, car c'est l'une des options les plus chères désormais. Et le rapport décrit précédemment est aujourd'hui de 50/50.

Costumière : J'aimerais revenir sur la fabrication des films contemporains pour les costumes, où les productions croient donc qu'il suffit d'acheter en boutique sans aller au-delà. Je pense qu'un film contemporain qui prend ses costumes en boutique se calque sur la mode de la saison qui est extrêmement uniforme,

surtout depuis ces dernières années où toutes les boutiques et les marques de prêt-à-porter font absolument les mêmes choses. C'est devenu une industrie ennuyeuse, et on ne peut évidemment pas faire un film intéressant qui veut personnaliser des caractères en se tournant vers les collections des boutiques, à la période durant laquelle on tourne.

Par ailleurs, on appelle « films en costumes » tous les films d'époque ; or, tous les films sont en costumes, absolument tous ! C'est cette ignorance des producteurs qui dévalorise notre métier, souvent considéré comme un métier de *shoppeuse* en fait. C'est un vrai métier, à part entière, qui appartient au cinéma ; et non du shopping ou de la mode.

Alex MASSON : Je propose de passer à présent aux questions posées par le public.

Public : Par rapport à vos expériences respectives, quelle est pour vous la meilleure relation entre un chef décorateur et un directeur de la photographie ? Car ce sont deux postes qui peuvent tout à fait se télescoper.

Bertrand SEITZ : En ce qui me concerne, lors de mon premier film en tant que chef décorateur sur *Nid de Guêpes* de Florent Emilio Siri, j'étais forcément un peu tendu. C'était un décor très lourd, près de 4000 m². J'ai demandé à la production de m'envoyer le CV du chef opérateur, Giovanni FIORE COLTELLACCI, que je ne connaissais pas encore. Son expérience était assez impressionnante, et je pensais me faire vampiriser par un personnage pareil, et ne rien pouvoir défendre. Lors de la première séance de travail, je montre les maquettes au réalisateur, et Giovanni ne dit rien pendant quatre ou cinq heures. Je me tourne donc vers lui pour lui demander son avis à propos de la lumière, etc., et il me répond : « La lumière c'est toi qui la fais, moi je la fabrique. » J'ai été un peu hébété par sa réponse, mais il a fini par faire ce qu'il a dit. Il s'agit là d'une vision d'un chef opérateur en particulier, mais certains sont plus impliqués, et vont nous prévenir qu'ils n'aiment pas telle ou telle couleur, alors qu'elle peut être indiquée comme étant présente dans le scénario. Il faut donc parfois un peu se recadrer par rapport aux désirs du metteur en scène, pour s'en sortir.

D'une façon générale, on n'est pas là nécessairement dans la gestation du projet, mais en termes de conception scénographique et de mise en place du décor, on est là avant eux. Il y a des chefs opérateurs qui vont alors plus s'impliquer à nos côtés dans les phases de préparation, et venir nous voir durant la construction du décor en studio. On peut alors discuter au préalable avec eux et affiner le tournage avant même qu'il ne commence. À l'inverse, d'autres arrivent le jour même du tournage. Cette relation, je dirais que c'est nous qui la posons. Soit on s'en occupe et tout se passe bien, soit on ne s'en occupe pas, parce qu'on ne sait pas parler lumière par exemple, et il y a un vide à combler. C'est alors le directeur de la photographie qui s'en chargera de lui-même, et s'accapatera logiquement la conception de la lumière. Pour la partager avec lui, il suffit juste d'avoir un avis là-dessus, et montrer sa volonté d'intervenir.

Et notre métier se transforme un peu avec ces fameuses nouvelles technologies, où la marge de manœuvre a considérablement augmenté depuis la disparition de l'argentique. On n'a plus à choisir entre Kodak ou Fuji, rouge ou vert. Il y a des notions à connaître à présent pour ne pas se planter dans les chromatiques. Il faut parfois faire des mires lors des essais caméra, pour vérifier et défendre un ton de couleurs que l'on veut voir dans le résultat final. L'outil informatique permet vraiment une correction de tons beaucoup plus large qu'avec l'argentique, à tel point que cela peut aussi devenir un piège : on est parfois désavoué lors de la sortie de l'étalonnage, où les couleurs peuvent considérablement changer si on n'est pas consulté.

Pour résumer, il y a une vraie prise de pouvoir possible par le chef opérateur sur notre travail ; mais en même temps, l'inverse est vrai également. Les deux personnes sont indéniablement liées : il n'est pas possible de parler du décor sans parler de la lumière, tout comme il est impossible d'imaginer de la lumière sans imaginer l'espace. Nous avons un discours très complémentaire ; même si après, ils doivent gérer leur caméra,

et nous la fabrication physique du décor derrière. Une entente cordiale est donc plutôt primordiale entre ces deux postes.

Véronica FRUHBRODT : C'est effectivement une rencontre indispensable : on doit aller vers les chefs opérateurs. J'ai connu le revers d'être face à un chef opérateur avec qui je ne communiquais pas. Sans communication, le travail n'est pas d'aussi bonne qualité.

Stéphane TAILLASSON : Moi, je dirais que cela diffère vraiment selon les chefs opérateurs. Il y en a qui sont extrêmement sympathiques et qui sont fidèles à ce qu'ils disent. Le problème parfois lorsqu'on présente un décor, qu'on le lâche et qu'on revient le lendemain, est qu'il y a des choses qui ont été modifiées en notre absence. Mais heureusement cela n'arrive pas souvent, et j'ai eu la chance de travailler sur Tournée avec Christophe Beaucarne, où ça c'est vraiment très bien passé. Je suis actuellement sur un autre projet où la collaboration est effectivement plus difficile. Mais il y a justement un chef opérateur présent dans le public, qui peut nous en parler également.

Chef opérateur : Les cas de figure sont en effet tellement différents... Quand on est en studio et qu'on part de rien, il faut tout inventer. Il faudrait presque même faire conjointement la lumière et le décor. Il y a tellement de qualités de lumière différentes ; et c'est sûr que si on peint un mur sous un néon et qu'on le revoit le lendemain à la lumière du jour, il n'aura plus la même couleur. Il y a des choses comme ça purement intuitives très difficiles à juger, car une technologie de lampe contre une autre peut tout changer. Il faut donc parler dès le départ entre nous, choisir quelque chose d'aussi simple qu'un modèle de lampe, se mettre d'accord entre chefs décorateurs et chefs opérateurs, et ainsi travailler dans les mêmes conditions pour la suite. Cela nous permet d'emblée d'avoir le même aperçu physiologique des couleurs.

Stéphane TAILLASSON : Il y a d'ailleurs une chose que nous n'avons pas abordée, et qui concerne toutes les professions ici présentes : il s'agit du temps de préparation d'un tournage, et du temps de communication entre les différents postes. Avec les costumiers, par exemple, on se voit parfois seulement le jour même du tournage et on leur demande : « La robe de l'actrice est de quelle couleur ? Rouge ? Ouf ! j'ai de la chance, ça ira avec mon décor. » Il y a souvent un vrai manque dans la cohérence du travail. Parfois, c'est le réalisateur lui-même qui découvre le décor le jour même.

Alex MASSON : Vous devriez donc avoir plus de temps de préparation ?

Stéphane TAILLASSON : Tout à fait. J'ai le sentiment qu'on court de plus en plus partout sans prendre le temps de communiquer. Cela éviterait parfois les mauvaises surprises, quand tout le monde reste dans son coin, bloqué au sein de son propre imaginaire.

Chef opérateur : Stéphane Taillason a raison, les temps de préparation se raccourcissent vraiment. On a besoin d'un temps de gestation, de réflexion où chacun se répartit les tâches. C'est comme ça que l'on aboutit à des conflits et à des manques de cohérence au sein d'une équipe de tournage.

Stéphane TAILLASSON : Oui, et les nouvelles technologies ne favorisent pas forcément ça. On communique plus facilement certes, mais pas toujours de la meilleure des façons. En ce moment, on communique beaucoup par internet par exemple, et je dois passer mon temps à *checker* mon iPhone ! Et j'ai la chance d'en avoir un, ce n'est pas le cas de tout le monde.

Alex MASSON : On revient sur l'idée de la perte de communication physique, qui peut parfois éviter bien des malentendus.

Stéphane TAILLASSON : Totalement. Pouvoir réunir tout le monde autour de la table afin de parler concrètement d'une chose devient de plus en plus difficile à mettre en place.

Public : Je pense qu'il faudrait refaire ce que l'on faisait autrefois : faire des repérages techniques, amener les chefs de poste dans les décors du film pour pouvoir parler le temps nécessaire de lumière, de scénographie, etc. Cela demande forcément du temps et de l'argent, car il faut payer tous ces gens si on les fait se déplacer. Je pense également que la vraie difficulté est de croire que la vraie communication est internet. C'est, certes, un formidable outil. Sauf que tant qu'on perd la communication humaine et quotidienne, on ne sait plus de quoi on parle au bout d'un moment.

Bertrand SEITZ : Oui, mais on fait toujours les repérages techniques. Enfin, moi personnellement, je n'ai jamais fait un film où il n'y en avait pas.

Véronica FRUHBRODT : Oui, toujours.

Bertrand SEITZ : En revanche, on peut se retrouver parfois à faire des repérages techniques peut-être un peu tardifs pour des raisons diverses. En général, il y a deux repérages : celui de choix que l'on effectue avec le chef opérateur, le réalisateur, le régisseur général, le chef décorateur et le directeur de production ; et le repérage technique où l'on amène les assistants, les techniciens... Dans ma pratique, je n'ai jamais vécu autre chose. Mais internet est tout de même d'un grand secours, quand il y a par exemple une équipe parisienne qui construit un film avec un montage à Nice, et une préparation à Prague. On est plutôt content de ne plus avoir à prendre l'avion toutes les vingt-quatre heures. Il suffit juste de se faire envoyer les images et de les valider.

Public : Dans ce cas précis, je suis d'accord. Mais je vois quand même que les temps de préparation se réduisent comme une peau de chagrin ; Yvon Crenn ne me contredira pas, je pense. Les films à petit budget sont ceux qui subissent forcément le plus cet état de fait. Le temps de préparation repose malheureusement sur l'argent.

Bertrand SEITZ : À ce propos, j'ai un schéma assez simple qui montre la réalité de la décoration. Quand je le montre à un directeur de production, en général, je n'ai plus de questions après. Vous avez un triangle, et sur chacune de ses trois faces est inscrit : « beau », « pas cher » et « rapide ». Et vous ne pouvez avoir que deux faces de ce triangle : c'est-à-dire que si c'est beau et pas cher, ça ne peut pas être rapide ; si c'est rapide et beau, ça ne peut pas être pas cher ; et si c'est rapide et pas cher, ça ne peut pas être beau. Les directeurs de production aimeraient bien voir ce triangle du dessus, mais ça n'est pas possible.

Alex MASSON : Très bien, nous allons terminer cette table ronde sur cette leçon de géométrie économique ! Mesdames, Messieurs, merci d'y avoir participé.

TABLE RONDE 4

QUELLES FORMATIONS POUR QUELS MÉTIERS ?

Vendredi 1er avril 2011 – Forum des Images, Paris

MODÉRATEUR : **Alex MASSON**, journaliste.

INTERVENANTS : **Mélissa PETITJEAN**, mixeuse son et membre de l'AFSI, **Axelle MALAVIEILLE**, monteuse et présidente des Monteurs Associés, **Bertrand SEITZ**, chef décorateur et membre de l'ADC, **Jacques FAURE**, directeur de production à l'ESRA, **Michel COTERET**, directeur de la formation initiale à l'ENS Louis-Lumière, **Jean-Louis DUFOUR**, directeur des études de l'ESAV Toulouse, **Matthieu POIROT-DELPECH**, chef opérateur et membre de l'AFC.

Alex MASSON, modérateur : J'invite à me rejoindre à cette table Mélissa Petitjean, mixeuse son ; Axelle Malavielle et Bertrand Seitz, que vous avez vus tout à l'heure ; Jacques Faure, directeur de production de l'ESRA ; Michel Coteret, directeur de la formation de l'ENS Louis-Lumière ; Jean-Louis DUFOUR, directeur de l'ESAV à Toulouse ; et Matthieu Poirot-Delpech, chef opérateur et membre de l'AFC. Frédéric Papon n'étant pas là, il n'y aura pas de représentant de la FEMIS.

Autant attaquer le débat par une question simple, mais à mon avis lourde de sens. C'est une question plutôt adressée aux techniciens : estimez-vous que la formation scolaire d'aujourd'hui en cinéma est adaptée aux réalités de vos professions ?

Matthieu POIROT-DELPECH, chef opérateur et membre de l'AFC : J'enseigne régulièrement à la FEMIS, donc j'ai une vision étroite de l'enseignement qui peut être donné. Je dirais que, de toute façon, nous sommes dans une période où l'informatique prend beaucoup d'importance, et un grand nombre de gens ont l'impression qu'en possédant un outil informatique, ils possèdent une discipline. Or, cela n'a rien à voir. Le concours d'entrée de la FEMIS étant très sélectif, il y a un niveau de culture générale assez bon au niveau des étudiants, ce qui doit être le cas dans les écoles qui ont un énorme filtre à l'entrée. Je suis moins au courant pour les écoles qui sont ouvertes de façon beaucoup plus large.

Un logiciel, une technologie, cela s'apprend très vite. Il ne faut pas s'y accrocher car ils changent très vite, et il faut accepter le fait qu'ils ne soient pas durables. Par contre, ce qui est irremplaçable, c'est la culture générale. Et c'est un métier qui n'attire pas forcément des jeunes avec un bagage de culture générale. Or, je trouve que la cinéphilie est la première des choses à avoir pour faire du cinéma. L'amour des caméras, l'amour des micros, et l'amour d'un logiciel de montage, ça ne fait pas un monteur, ça ne fait pas un directeur photo, ça ne fait pas un ingénieur du son. Il est vrai que je reçois beaucoup de CV avec le nombre de logiciels que la personne maîtrise. Et cela ne m'intéresse pas.

Bertrand SEITZ, chef décorateur et membre de l'ADC : Je suis complètement d'accord avec ce que vous venez de dire par rapport aux nouvelles technologies. Pour ce qui est de la formation des gens qui se destinent au cinéma, et plus particulièrement à la décoration dont je m'occupe, j'ai eu la chance de pouvoir enseigner à l'ESAT, et d'avoir pu participer à quelques ateliers à la FEMIS. J'ai pu voir la différence entre la FEMIS, qu'on juge pertinente par la sélection qu'elle impose pour entrer dans le cursus de formation, et d'autres écoles qui fonctionnent sur d'autres systèmes. J'ai pu fréquenter professionnellement des gens qui sortaient de

l'ESAT et des gens qui sortaient de la FEMIS; et je n'ai pas trouvé plus de pertinence pour cette dernière, bien que ses étudiants se caractérisent par la pratique de leur travail, autrement dit construire des décors, mettre du papier peint, mettre une maquette, etc. Ils ont une pratique manuelle du métier qu'il ne faut surtout pas oublier, puisque cela occupe beaucoup de temps de notre pratique. Je suis d'accord sur le fait que ces écoles ont une spécificité, mais que doit-on apprendre dans une école, pour se destiner à un métier? Je pense qu'il faut être bien entouré dans ces écoles, et sortir avec la « grosse pêche » et une motivation monumentale pour se lancer dans la pratique du métier.

Toutes ces professions sont liées à une activité et à une dimension artistiques. On parlait tout à l'heure de la capacité d'être technicien et de la capacité d'être un artiste: j'ai envie de dire qu'on est technicien, mais cela s'apprend sur le tas assez rapidement, si l'on est bien formé par des gens du métier. Artistiquement, cela fait référence à tout ce que vous êtes ou tout ce que vous n'êtes pas: votre culture, vos origines, votre parcours, ce qui vous émeut, ce qui vous laisse de marbre. À ce niveau-là, il me semble que les écoles ont un rôle capital à jouer. Ce n'est pas du domaine de la théorie, c'est du domaine de la culture générale. Et ça, ce n'est pas sur le terrain qu'on l'apprend; on n'a pas le temps de bouquiner, on n'a pas le temps d'aller voir des expositions, on n'a pas le temps de se renseigner sur le film... On fait du cinéma, et cela nous prend toute la semaine. La pertinence entre des gens qui sortent d'une école X ou Y, je la ressens à travers ce qu'ils me renvoient, à travers leur personnalité, et pas par rapport aux logiciels qu'ils manipulent ou à la connaissance d'un métier.

Axelle MALAVIEILLE, monteuse et présidente des Monteurs Associés: Je vais répondre pour le montage. La question était intéressante: « Est-ce que les écoles forment bien au cinéma? » Le cinéma, c'est beaucoup de choses. Par exemple, l'histoire du cinéma est très utile à connaître en tant que monteuse. Il faut avoir une énorme culture générale et être cinéphile, voir énormément de films et de toutes époques. C'est utile pour la personne, et pour le travail que l'on aura à faire.

Ensuite, il y a la partie technique. Il faut avoir une base technique, mais surtout avoir la possibilité d'évoluer sans arrêt là-dessus, donc de s'y intéresser suffisamment pour que cela ne soit pas un blocage pour le travail après. Le montage proprement dit de long-métrage s'apprend par la pratique, on apprend en travaillant. En sortant d'une école, on peut être stagiaire ou assistant monteuse, mais en aucun cas directement chef monteuse. On peut toujours l'être, mais cela peut poser des problèmes; il y a une responsabilité indispensable qui est la connaissance de chaque étape du film, de la continuité du film. Le montage regroupe tout ce qui concerne la post-production et une école, aussi complète soit-elle, peut former à la réflexion et à la technique, mais pas à ce qui va être l'écriture d'un film pendant quatre ou cinq mois dans une salle de montage. Cela ne s'apprend qu'en le vivant.

Une école est une bonne base, c'est indispensable. C'est bien de se cultiver, d'aller voir des expositions, des films, de l'art visuel, des choses qui peuvent compléter notre réflexion sur l'image, la sémiologie de l'image. Ces choses sont importantes pour s'enrichir. Elles ne remplaceront pas, mais donneront une très bonne base pour être ensuite un très bon auditeur dans une salle de montage, et un bon collaborateur d'un chef monteuse. Elles peuvent aider à apprendre peu à peu tout ce qu'il y a à apprendre au cours d'un déroulement de montage, sans avoir déjà trop de lacunes culturelles qui empêcheraient de profiter de cet apprentissage.

Mélissa PETITJEAN, mixeuse son et membre de l'AFSI: Je suis d'accord avec le principe qu'une école est une bonne base, en mixage particulièrement, car l'apprentissage technique est assez lourd. On a quand même l'habitude de dire que ce n'est pas parce que l'on sait pousser des boutons, que l'on est mixeur. La chose que l'école ne peut pas nous apprendre, pas parce que ce n'est pas possible pédagogiquement, mais parce que c'est une histoire de temps, c'est la relation avec le réalisateur, qui est très importante. Être tech-

nicien du cinéma, c'est savoir traduire les envies de réalisateur, les besoins d'un film. Ce n'est pas parce qu'on sait très bien se servir d'une console ou de Pro Tools, qu'on est capable de faire des longs-métrages. En revanche, on a besoin de savoir s'en servir. Les écoles servent à ça, mais ce n'est qu'une étape, ce n'est qu'apprendre à parler un langage cinématographique.

Alex MASSON : Êtes-vous passée par des écoles ?

Mélissa PETITJEAN : Oui, je suis sortie de la FEMIS il y a huit ans maintenant. Je trouve que c'est un parcours qui est très intéressant pour apprendre la technique, particulièrement grâce à la présence d'un auditorium, qui est indispensable en mixage. C'est une chance incroyable d'avoir un matériel comme ça pour apprendre. C'est pareil à Louis-Lumière, où il y a une possibilité d'apprendre la technique.

Mais je pense que la responsabilité des écoles est que les étudiants sachent qu'ils n'ont pas été formés pour être des chefs. Les écoles, particulièrement la FEMIS, laissent justement beaucoup croire qu'en sortant, on peut être chef de poste. Alors qu'on doit encore apprendre plein de choses. Quand on part avec cette idée-là, on tombe de très haut. On ne nous dit pas assez que ce serait bien qu'on apprenne d'autres choses, qu'on regarde les autres travailler. Pour moi, la FEMIS est un enseignement très bien pour la technique, pour commencer à appréhender ce qu'est que la relation avec un réalisateur qui est un étudiant. On apprend déjà les bases humaines, et plein d'intervenants le font très bien.

Le réseau y est aussi très important : ce sont des métiers qui ne marchent que par réseaux, et c'est vrai que quand on sort d'une école, notamment la FEMIS, le contact avec les intervenants, tous les gens que l'on rencontre, les autres étudiants... cela nous ouvre quand même un réseau.

Jacques FAURE, directeur de production à l'ESRA : On est tous d'accord avec ça : une école donne des bases, mais quand on sort de l'école on n'est absolument pas chef. Néanmoins, il y a une chose qu'il faut souligner : le temps que l'on passe à l'école et un temps de réflexion, un temps d'échanges, un temps où l'on rencontre des gens de sa génération avec lesquels on va se confronter, avec lesquels on va peut-être aussi faire le point sur sa propre culture, essayer de progresser sur ce plan... Et surtout avec lesquels on va essayer de faire des productions, des films, en tentant de s'approcher le plus possible de ce que l'on désire faire. C'est à ce moment-là que l'on va commencer à approcher les difficultés de ce qu'est un travail en équipe, du relationnel, de la confiance que l'on se fait à soi-même et aux autres. Et cela permet aussi de mettre à l'épreuve les acquis techniques.

Il est bien clair sur ce plan qu'une école peut apprendre des techniques, mais on ne peut pas apprendre le talent. On peut donner les moyens d'y arriver, on peut proposer des choses. Je crois beaucoup dans ces rencontres entre des gens du même âge, qui se posent les mêmes questions et vont persister au-delà de l'école à se voir, à se rencontrer, et qui vont se créer des réseaux. C'est là que ça se crée. C'est à l'école que vont se constituer les futures équipes, les futures rencontres, et les associations entre les différentes compétences.

Alex MASSON : Vous parlez d'apprendre une technique, mais aussi une culture. Au cours des trente dernières années, un accès au cinéma s'est fait de manière différente via d'autres outils. Je connais des gens qui ont acquis une culture via cet accès, qui sont convaincus de vouloir faire du cinéma, mais sans passer par une école. Cette pédagogie-là est-elle prise en compte aujourd'hui dans l'enseignement pédagogique ? Cela ne concerne-t-il que des choses purement basiques et techniques ?

Jacques FAURE : Je crois que c'est une pratique de vouloir faire du cinéma, et qu'il faut passer de toute façon dans une école. Il y a une partie théorique, mais il y a aussi une partie pratique. Quand on se met à écrire des

scénarios, à tourner un film, à faire de la post-production, on va se confronter à la réalisation de ses propres idées et au conditionnement technique, aux problèmes que cela pose. Il faut mettre les mains dans la farine pour voir comment le gâteau va se faire.

Au-delà de ça, je dirais aussi que cela ne suffit pas, et je conseillerais de faire des stages à l'extérieur pour confronter cette pratique, ce qui a été vu et senti dans le microcosme de l'école, à la réalité professionnelle. Cet ensemble de choses va construire petit à petit un début d'expérience, une impression qui va confirmer certains dans le sentiment qu'ils veulent faire ce métier-là, qu'ils en ont l'envie ; alors que d'autres qui vont se rendre compte que ce n'est pas ce qu'ils attendaient. Il y a aussi une chose qui me paraît importante dans une école : c'est la pluridisciplinarité pendant un moment. C'est-à-dire pouvoir travailler un coup à la décoration, un coup à la lumière, et se rendre compte de ce que sont les métiers les uns par rapport aux autres. En même temps, passer par ces essais permet de se trouver soi-même vers ce que l'on veut faire.

Jean-Louis DUFOUR, directeur des études de l'ESAV Toulouse : On essaie de ne pas assimiler et de ne pas confondre ce qui est un parcours pédagogique, et ce qui est de l'ordre du métier. C'est-à-dire qu'on dit aux étudiants que l'école facilite le chemin pour le métier, mais que l'on n'apprend pas le métier, qu'il s'apprend après. On essaie de leur faire comprendre cela, ce qui évite qu'ils croient devenir chefs de poste directement en sortant de l'école. On a donc décidé de faire un cursus en quatre ans : deux années généralistes, où tous les étudiants passent par tous les postes, avec des cours théoriques suivis d'exercices de réalisation ; ensuite deux années de spécialisation, le tout entrecoupé de stages pour se faire des contacts avec le monde professionnel.

Michel COTERET, directeur de la formation initiale à l'ENS Louis-Lumière : Sur tout ce que nous venons d'entendre, je suis tout à fait d'accord sur la position développée du point de vue artistique. Lors des journées portes ouvertes, je présente souvent une fausse équation mathématique : il faut être 100 % artistique et 100 % technique. C'est une des grosses difficultés : il faut avoir un gros bagage scientifique et technique, et un très gros bagage artistique pour pouvoir entrer dans un film et le mener à bien avec des propositions dans les différents corps de métier.

La FEMIS, comme Louis-Lumière, forme des petits groupes. C'est une politique d'excellence avec un très gros filtre à l'avant, un concours très difficile que l'on passe à bac +2, avec un nombre de 120 ECTS confirmés au moment de l'admission dans l'établissement. Pour ce qui est de l'école Louis-Lumière, les études durent six semestres, avec la possibilité d'un septième. Nous sommes ouverts aux nouvelles technologies. Les enseignements vont dans ce sens-là, et cela ne nuit en rien ; au contraire, cela renforce la conception artistique. Nous sommes évidemment ouverts vers le cinéma, que nous pratiquons en 2D. Nous enseignons aussi le relief, pour nous permettre, tant du point de vue artistique que du point de vue technique, d'avoir des gens compétents qui puissent être intégrés dans des équipes à la sortie.

Alex MASSON : Comment enseigner le cinéma à partir de nouveaux outils, qui se renouvellent régulièrement, et qu'il faut donc réapprendre régulièrement ?

Michel COTERET : Je suis extrêmement vigilant sur ça. On n'enseigne pas une pratique de « presse bouton » et d'outils ; on enseigne des concepts, des connaissances techniques et artistiques. Qu'importe le système. C'est l'apprentissage de la discipline qui est important, et pas forcément de l'outil « presse bouton ».

Jean-Louis DUFOUR : Pour nous, c'est pareil. Avec l'arrivée des nouvelles technologies, on essaie d'autant plus de séparer ce qu'est l'apprentissage des logiciels, par exemple logiciels de montage, qu'on n'appelle

pas des « cours de montage », mais des « cours de logiciel », Final Cut ou autre, de ce qui est la discipline même. On ne fait pas de hiérarchie au niveau de l'outil; on monte aussi bien en analogique sur certains exercices que sur des logiciels. Quand les étudiants se spécialisent, il y a des cours plus techniques, mais ce n'est pas ça qui fait un film.

Jacques FAURE : Ce qui est primordial, c'est d'apprendre la méthode. Il faut savoir comprendre le concept, pourquoi on le fait. Il y a toute une partie de la réflexion artistique liée à l'application de son propre travail. Je crois que ce qui est très important, c'est que les étudiants soient capables ensuite de s'adapter complètement, d'adapter leurs compétences aux outils qu'ils vont rencontrer. Il faut garder le cap de sa propre création, de ce qu'on est capable d'apporter avec les outils dont on dispose.

Alex MASSON : Une récurrence est apparue aujourd'hui, à propos d'un souci sur l'économie et sur la production. Même si la FEMIS a une filière en production et en distribution, est-ce qu'il n'y pas là une carence de la part des écoles de cinéma au niveau la production ?

Jacques FAURE : On a mis en place à l'ESRA dans ce sens des Masters orientés production/distribution, précisément dans cet esprit-là.

Michel COTERET : Dans le cadre des études qui sont faites à Louis-Lumière, on travaille toujours aussi dans un but économique. Tous les postes doivent connaître le coût de l'exploitation et le maîtriser au mieux. Cela fait partie du cahier des charges.

Bertrand SEITZ : Je vous entends parler de l'enseignement, des outils, des carences, etc. Mais, qu'est-ce qui est commun au chef décorateur, au chef monteur, au chef mixeur, au chef costumier, et à tous les chefs de poste que se destinent à être ces jeunes ? Ce n'est pas la technique, ce n'est pas l'outil. C'est la relation avec le réalisateur, donc la psychologie, la capacité à parler l'anglais. Des choses qui a priori n'ont rien à voir avec un logiciel, un « presse bouton ». C'est une réalité de terrain qui est commune à tous les corps de métier. Ce savoir-faire-là pourrait être abordé.

Jean-Louis DUFOUR : On applique indirectement cette méthode. Quand on fait venir un réalisateur et qu'il prend quelques étudiants sur un projet, il leur apprend petit à petit la façon de se comporter aussi sur un tournage. C'est une façon de pénétrer ça et de commencer à en discuter.

Michel COTERET : L'ensemble des cours, TP, TD, quelle que soit la terminologie, appliquent bien évidemment cette méthode. Mais c'est vrai, on n'a pas de spécialiste psychologue qui vient enseigner.

Bertrand SEITZ : Je suis très sérieux. Dans notre expérience professionnelle, on peut s'amuser à discerner les dominateurs des interrogatifs. Il y a des cas quand même, on en parle entre nous en disant : « Tu l'as vu pratiquer celui-là ? C'est un tueur. »

Michel COTERET : Ce cas de figure là existe aussi dans la promotion. On se retrouve avec ces cas psychologiques au niveau d'une école. L'école ne forme pas des gens qui sont « prêts à » l'emploi. Ils sont « possibles » d'emploi.

Jacques FAURE : Il n'y a pas que des cours techniques dans une école. Quand on a des cours sur l'assistantat réalisation, sur la régie générale, sur la direction de production, ce ne sont pas simplement des cours techniques pour savoir gérer un budget. La question est plutôt : quel est le rapport aux autres à l'intérieur de l'équipe ? Quel est le rapport au réalisateur ? Comment cela fonctionne-t-il ? Les professeurs racontent leurs anecdotes et expériences. Évidemment que les étudiants auront ensuite à construire leurs propres expériences. Quand ils font leurs films à l'ESRA, ils ont déjà une approche sur ce qu'est un rapport à l'équipe, même si cela n'a rien à voir avec le milieu professionnel. Il ne faut pas croire que les cours sont dénués de toutes ces explications. Et il y a aussi des cours d'Anglais, car cela me paraît indispensable.

Bertrand SEITZ : Ce que je voulais dire, c'est qu'on parlait, dans la table ronde précédente, du caractère artisanal de notre métier ; ce qui induit que dans la pratique, c'est une affaire d'humain. La grosse partie de la réussite du travail passe par la qualité de la relation que l'on arrive à établir et à poser. C'est ce qui nous constitue, ce qui nous permet ou non de nous mettre en place. Je ne dis pas qu'une école doit être nécessairement faite pour former les gens à ça ; mais cela doit être un espace de liberté, de création, où les gens sont sensés se préparer et développer une motivation au sein d'un cadre et d'une liberté de non contraintes.

Axelle MALAVIEILLE : Je vais reprendre une phrase que j'ai bien aimée dans la présentation de la journée. Brigitte Aknin a dit : « Avec l'arrivée des nouveaux outils, on peut avoir l'impression de se professionnaliser chez soi. » De la même manière, une école ne forme pas un professionnel accompli. On n'est pas chef de poste en sortant d'une école. Apparemment, toutes les écoles appuient bien sur ce détail, mais il n'empêche que dans les salles de montage, entre les CV et les nombreux coups de téléphone que nous recevons, nous sommes parfois confrontés à des gens qui veulent directement être chef monteur de long-métrage. Ce sont des choses que l'on apprend petit à petit et il faut le rappeler à ces gens, ce qui n'est pas forcément le cas dans toutes les écoles. En montage, la FEMIS forme six étudiants par an en général, alors que cinq cents personnes vont sortir de BTS section montage. Il y aura énormément de gens qui vont vouloir persévérer en faisant du montage et qui vont vouloir monter de suite, sans forcément être chef monteur, mais qui se disent : « On monte. » Non.

En sortant d'une formation, que ce soit une formation continue, professionnelle ou une école, on entame sa formation professionnelle. Elle va durer longtemps : on a vu ce matin qu'il fallait une dizaine d'années pratiques pour être chef monteur. Et elle ne pourra être riche et complète que si elle est variée. Par l'école, on crée des réseaux qui permettent parfois de participer à des courts-métrages, et il y aura cette étape indispensable des assistants, qui ne se maintiendra que si tout le monde a conscience qu'il est important, pour être chef monteur, d'être assistant sur toute une durée. Donc attention aux écoles qui balancent beaucoup de stagiaires conventionnés, qui vont être embauchés par les productions comme des assistants, qui vont prendre la place de professionnels, qui vont être monteur adjoint pendant la durée de leur stage, et qui ne se font pas réembaucher sur les films suivants car ils n'auront plus de convention. Et l'école fournira aux productions de nouveaux stagiaires conventionnés. Il y a aussi une spirale extrêmement négative sur l'emploi en général et la formation qui devrait être plus stable pour les professionnels qui rentrent dans le métier, à cause de ces stages et de ces débutants, à qui on fait croire qu'après un petit stage gratuit, ils vont être embauchés.

Mélissa PETITJEAN : Ce n'est pas un problème des écoles, c'est un problème des productions.

Jacques FAURE : Je suis tout à fait d'accord avec ce que dit Axelle. Ce ne sont pas les écoles qui sont demandeuses, ce sont les entreprises qui font des demandes à n'en plus finir. Nous, écoles, devons être très attentifs et très clairs sur ces demandes, car un vrai stage est un stage entouré par des professionnels.

Mélissa PETITJEAN : C'est un problème des productions d'utiliser des stagiaires comme assistants. Mais en revanche, il n'y a pas de vérification de la part des écoles. Il n'y a aucune vérification de ce qui est fait en stage.

Jacques FAURE : Chez nous, il y a de la vérification.

Michel COTERET : On contrôle en général que les personnes ne viennent pas en remplacement d'un poste d'assistant opérateur, par exemple, si le poste n'a pas été fourni. Je ne vais pas prétendre que le système fonctionne à 100 %.

Jacques FAURE : D'autre part, pour ce qui nous concerne, nous exigeons d'avoir un maître de stage qui se porte garant du stage, avec un retour écrit de ce qu'il s'est passé. On téléphone et on va voir quelques fois ce qu'il se passe. Il arrive qu'il y ait des débordements. Dans ces cas-là, nous retirons directement les entreprises en question des demandes de stage. On fait tout notre possible pour être vigilant, car il y a de l'abus de la part des entreprises concernant ces conventions.

Alex MASSON : Est-ce la même chose à l'ESAV, qui a pour spécificité d'être une école en province, quand on sait qu'il y a une centralisation du cinéma sur Paris ? Ces rapports-là sont-ils les mêmes ?

Jean-Louis DUFOUR : Ce ne sont pas vraiment les mêmes par rapport au réseau. Nous avons un réseau d'anciens étudiants, certes, mais nous n'avons pas le réseau que peut avoir la FEMIS ou Louis-Lumière avec les productions parisiennes. Il est vrai que, pour les stages et ce que l'on appelle la formation en alternance, c'est un peu différent. La semaine dernière, il y a un téléfilm qui s'est tourné dans la région. Il y avait dix-sept stagiaires dessus. Je suis sûr que certains ont dû remplacer des techniciens... Mais il y avait aussi d'anciens étudiants qui étaient chefs de poste.

Mais c'est vrai que c'est plus compliqué, car il y a sans doute beaucoup moins d'occasions de tourner en province. Les conventions de stage sont régies par la loi, et nous avons des cadres dans lesquels nous inscrire. Nous demandons maintenant que les stages soient rémunérés, et pas d'une manière symbolique. Il est vrai que certains étudiants sont prêts à travailler gratuitement.

Mélissa PETITJEAN : Ce que vous dites sur le fait qu'il y a des étudiants prêts à travailler gratuitement me fait rebondir sur une question qui est : « Est-ce qu'on parle de production dans les écoles ? » Pour ma part, je pense que ce ne sont pas des cours de production qu'il faut donner aux étudiants, car on comprend vite comment ça marche quand on rentre dans le métier, cela fait partie de l'apprentissage.

Par contre, ce qui est important, et pas assez abordé pour les jeunes techniciens, c'est de se demander comment on résiste à une production, en disant : « Non je ne travaille pas au SMIC », car un métier, un mixeur, un monteur, ça ne se paye pas au SMIC. Quand on sort d'une école, on est prêt à tout pour travailler, parce qu'on a besoin de travailler. Pour prendre l'exemple de la FEMIS, on en sort à bac +6, cela fait donc six ans qu'on est supporté par ses parents ou par une bourse ; et à un moment donné, il faut vraiment travailler. Parce qu'il y a aussi une envie de cinéma, pleine de choses qui rentrent en ligne de compte, et qui font que l'on est prêt à beaucoup de choses. On ne nous apprend pas assez sur la production, mais dans le sens de comment négocier un salaire, comment dire non à une production.

Jacques FAURE : Bien sûr qu'on en parle ! Parlez pour la FEMIS, j'en parle personnellement dans mon cours.

Jean-Louis DUFOUR : Nous faisons intervenir dans nos cours la même chose qui se fait ici, des associations de techniciens, des délégués syndicaux, des représentants de tout un tas d'organismes qui interviennent.

Mélissa PETITJEAN : Je ne parle pas que pour la FEMIS, car cela fait bientôt neuf ans que je n'y suis plus. En revanche, je suis technicienne, je travaille avec des productions et des stagiaires toute la journée. Si les écoles en parlaient tant que ça, comment expliquez-vous que l'année dernière, on m'ait proposé trois films au SMIC ? Et je n'ai pas un CV de premier film. J'ai refusé ces trois films, et quelqu'un a finalement accepté.

Jacques FAURE : Ce n'est pas qu'on n'en parle pas. Je peux vous assurer que dans mon cours de production, j'aborde les conventions collectives, j'aborde ce que c'est de traiter un contrat avec un directeur de production, etc. Seulement, les jeunes gens de vingt-deux ans ne se situent pas tellement dans un système économique où, la plupart du temps, ils n'ont même pas conscience de ce qu'il se passe. Ce n'est plus un problème d'école de cinéma ; c'est un problème de connaissance de citoyenneté pour eux par rapport à ce qu'ils sont dans la vie et comment ils se situent. La grande question qu'ils se posent alors est : « Si je n'accepte pas de le faire, quelqu'un d'autre le fera à ma place. » Ils n'ont donc aucune notion de ce que sont un syndicat, un regroupement, une défense des intérêts. C'est de cela qu'il faut leur parler. Sauf que l'on se heurte à une méconnaissance dans leur vie personnelle.

Alex MASSON : C'est un problème d'enseignement face à la réalité ?

Michel COTERET : Ce n'est pas un problème d'enseignement, c'est un problème de citoyenneté. Nous donnons tous les mêmes types de cours que Monsieur FAURE, avec les résultats dans la vie professionnelle que nous connaissons tous. J'ai commencé mon métier comme opérateur, et j'ai gravi les échelons avant de travailler dans des écoles. J'ai connu ce problème il y a quarante ans, sauf qu'il y avait un noyau professionnel beaucoup plus fort, et les gens qui acceptaient contre vous étaient marqués après.

Matthieu POIROT-DELPECH : Il n'y a pas que les étudiants qui acceptent des tarifs en dessous du minimum syndical.

Axelle MALAVIEILLE : Il y a un problème d'instruction civique, et ce n'est pas aux écoles spécialisées en cinéma de régler ça. Cependant, des cours ou des journées de professionnalisation sur des discussions autour de ce que cela veut dire un métier, l'histoire d'un métier, d'une convention collective, des syndicats, d'associations, comment un métier se vit... ces cours sont quand même rudement utiles, et je ne suis pas sûre qu'il y en ait dans toutes les formations. Je ne pense pas que les BTS en aient. Ces choses-là devraient être développées. Cela ne demande pas de moyens techniques ; cela demande un professeur et de la motivation. Cela pourrait être fait en première, deuxième et troisième année avec un approfondissement, puisque les élèves ayant parfois fait des stages, et ayant grandi aussi tout simplement, prendraient plus conscience des choses.

Je voudrais revenir à cette histoire de stages surveillés par les écoles. Nous avons bien vu le glissement : « Nous faisons attention à ce qu'ils ne soient pas chefs de poste sur les stages. » Attention, un métier s'apprend d'abord par l'assistantat ; il faut qu'il soit assistant monteur adjoint en stagiaire. Dans les conventions collectives des stages, un stagiaire ne peut exister que si le poste de premier assistant existe. Il ne faut pas simplement surveiller que les stages ne prennent pas le poste d'un chef de poste, mais qu'ils ne prennent pas non plus le poste d'assistant.

Jacques FAURE : Je crois que la question est cruciale pour le montage essentiellement. Tout le monde parle des conventions de stage, mais c'est quoi, une convention ? Passer une convention entre l'entreprise et l'école veut dire que la couverture sociale de l'étudiant est extensible au domaine de l'entreprise. Et que

l'entrepreneur qui prend le stagiaire n'a rien à payer en tant que couverture sociale. Donc évidemment, c'est bénéfique pour les entreprises.

Michel COTERET : C'est complètement une arme à double tranchant. D'un côté, cela amène de l'insertion professionnelle, mais le revers est que cela peut aussi amener une insertion professionnelle désastreuse. Cependant, je n'ai jamais vu quelqu'un devenir chef de poste au sortir de l'école. Ce serait suicidaire.

Jean-Louis DUFOUR : Je ne l'ai jamais vu non plus, et cela n'est pas une façon très concrète pour que les gens commencent à travailler. Il ne faut pas non plus tomber dans le catastrophisme inverse.

Matthieu POIROT-DELPECH : J'aimerais faire part de mon point de vue sur un plateau par rapport aux stagiaires. On a de plus en plus de mal vis-à-vis des productions à obtenir l'équipe que l'on souhaite avoir, le minimum que l'on souhaite avoir. Ce n'est pas la faute des stagiaires, mais les productions aimeraient qu'un ou deux postes essentiels à la fabrication d'un film deviennent des postes de stagiaires. Quand on était en argentique, j'arrivais à me défendre : « Écoutez, je suis garant du négatif que j'impressionne. Vous me mettez un stagiaire, vous ne m'appellez pas s'il y a un problème, si la pellicule est voilée. Vous en avez pris la responsabilité. » Cela m'a toujours permis d'arriver à avoir l'équipe essentielle. Et quand on voulait un stagiaire, ils râlaient : c'était une personne en moins, et non pas une personne en plus. Ils espéraient payer un salaire en moins, et tout à coup, ils avaient une bouche de plus à nourrir !

En tant que chefs de poste, nous faisons un boulot qui devrait être un boulot de production. Nous sommes redevables aux stagiaires de la formation qu'on leur donne. Une production ne se sent pas responsable du tout des stagiaires de plateau, et je ne trouve pas cela normal. Elle embauche un stagiaire et doit faire un effort, dans le sens où elle met à des gens le pied à l'étrier. Et c'est nous qui portons ce fardeau, alors que nous ne sommes pas employeurs.

Michel COTERET : La déontologie du métier se perd de la part d'un directeur de production ou d'une production en général.

Matthieu POIROT-DELPECH : C'est ça : on prend un stagiaire trois fois, et une fois qu'il n'a plus la carrure pour être stagiaire, on ne le prend plus. C'est horrible.

Alex MASSON : Par rapport à l'idée d'avoir des gens qui ont besoin d'une connaissance, et si on revient à l'étude, on voit que 58 % des gens de l'image ont un parcours hors cadre ou hors école, 21 % au son, et 35 % au montage. Que pensez-vous de ces cas-là ? Croyez-vous qu'ils vous ont « échappé » ? Ou bien pensez-vous que c'est un échec de l'école, qui n'a pas su les faire venir dans les structures d'enseignement ?

Michel COTERET : Ce n'est pas du tout une situation d'échec. L'apprentissage dit « sur le tas » est un apprentissage qui existe depuis très longtemps. On l'a tous connu, beaucoup plus à mon époque que maintenant. Mais la cadence des tournages était très différente, on pouvait se permettre de former petitement quelqu'un qui allait mettre dix ans pour acquérir ce qu'on avait appris en deux ou trois ans. Maintenant, c'est un problème de durée. La personne sur un tournage doit être opérationnelle quasiment tout de suite. C'est un problème. Je l'ai testé... J'ai pris des étudiants de Louis-Lumière et de la FEMIS sur un tournage que je faisais. Ils étaient tous d'un niveau correct et équivalent ; il leur a fallu quinze jours d'adaptation. Mais après la quille de l'école prend le dessus, la formation est là et ils avancent vite ; contrairement à un stagiaire qui ne sort pas d'une école de cinéma, qui va mettre des années avant d'acquérir le savoir que l'on donne dans un établissement.

Jacques FAURE : L'école fait gagner du temps. Dans les années 70, il n'y avait pas beaucoup d'écoles : il y avait l'IDHEC, qui est la FEMIS aujourd'hui, et Vaugirard, qui est maintenant Louis-Lumière. On se formait tous sur le tas. Il n'y avait pas non plus toutes les techniques, tous les logiciels qu'on a aujourd'hui, toutes ces choses-là qu'il faut connaître en montage, en image, ou en son. Il faut évoluer là-dedans, et l'école fait gagner énormément de temps.

Jean-Louis DUFOUR : Paradoxalement, puisque vous parlez de logiciels, et pour en revenir au montage, on a des étudiants qui arrivent et n'ont aucune notion, et d'autres qui montent déjà, qui savent se servir des logiciels. L'école leur sert surtout à avoir une pensée sur le film, à savoir que le montage, ce n'est pas juste un raccord. On a des étudiants qui sont peut-être moins compétents que d'autres en termes de rapidité, mais ils sont embauchés comme monteurs car ils ont comme qualité cette pensée du film dans sa globalité. C'est très différent de quelqu'un qui a fait un BTS, qui sait monter très vite et assimile le montage au raccord. Paradoxalement, avec les nouveaux outils, j'ai l'impression que c'est encore plus important de passer par une école.

Axelle MALAVIEILLE : On est dans un moment où les logiciels permettent de faire beaucoup de choses chez soi. Comme on parle beaucoup de ces techniques qui évoluent vite, on peut penser qu'avoir une virtuosité technique fait du bon montage. Alors qu'effectivement, une bonne école va apprendre que ce n'est qu'une petite partie des choses, que tout le travail se fait d'une part dans une réflexion, d'autre part dans les rapports de collaboration avec l'équipe et le réalisateur.

Matthieu POIROT-DELPECH : En principe, à l'image sur un film, le poste de stagiaire est très souvent celui du stagiaire combo, chargé de gérer le moniteur qui fait le retour de la caméra. Il a juste à savoir faire REC, Stop, Pause. La seule chose que je demanderais personnellement au stagiaire est d'avoir vu tous les films du réalisateur, et de savoir en parler. Il va passer un ou deux mois à côté d'une personne, il n'a pas besoin d'être technicien, bien que ce soit un travail d'image. Je lui demande plutôt d'être psychologue, de savoir parler au réalisateur. Les rapports humains compteront plus. Il faut se rappeler que le stagiaire sur un tournage est quelqu'un en plus, et non pas un poste essentiel. Ce n'est pas indispensable qu'il ait fait de grosses études techniques. C'est mieux pour qu'il puisse évoluer après, mais il est là pour tâter le terrain, pour le sentir.

Michel COTERET : Sauf qu'après, il n'aura plus l'occasion de parfaire ses connaissances.

Matthieu POIROT-DELPECH : J'étais stagiaire combo sur un *Cyrano de Bergerac*, qui était un gros film à l'époque. Je passais ma journée assis à côté du réalisateur. Je ne sais pas pourquoi, le combo ne marchait pas dès que je voulais enregistrer. Je loupais tout. Je racontais des blagues au réalisateur. Quand le combo ne marchait pas, je lui disais : « Non, mais elle est nulle, il faut la refaire ! » J'étais nul, mais cela s'est très bien passé !

Michel COTERET : Le poste combo est un très bon poste d'observation. Je crains qu'il y ait un souci dans l'esprit des productions : ils assimilent toujours un assistant opérateur stagiaire combo à ce qu'est devenu l'assistant au poste de l'ex deuxième de l'argentique.

Jacques FAURE : Je propose aux jeunes qui veulent faire de l'image de commencer par un stage chez les loueurs, et de rencontrer les assistants opérateurs qui viennent tester les caméras.

Mathieu POIROT-DELPECH : C'est sûrement un des meilleurs moyens. Tous les stagiaires que j'ai pris, je les ai rencontrés là-bas.

Alex MASSON : Une dernière question, avant de passer la parole à la salle : en tant que technicien, avez-vous parfois l'impression de vous substituer à un enseignement ? D'apporter des choses que l'enseignement n'apporterait pas, selon vous ?

Bertrand SEITZ : Je suis d'accord sur le principe de dire qu'à partir du moment où on a fait une formation quelle qu'elle soit, on gagnera du temps dans sa vie professionnelle. Dans la décoration, on a deux types de stagiaires : ceux qui sortent de formation et qu'on intègre naturellement sur des missions de dessin, d'assistantat de dessin, au sein d'un bureau de conception ; et les stagiaires qui ne sortent pas de formation et qui commencent au camion, ce qui ne les empêche pas de finir chef décorateur quelques années plus tard. Quel que soit le profil de ces gens, on leur apprend plein de choses. Un stagiaire, c'est vraiment quelqu'un qui a besoin d'être nourri, sur lequel il faut porter une attention quotidienne, et cela prend du temps. On ne peut donc pas avoir plus de trois stagiaires dans une équipe technique. Vous ne trouverez pas de stagiaires dans des équipes de construction non plus, car cela est dangereux et nécessite une attention et un savoir-faire gestuel très précis.

Axelle MALAVIEILLE : En tant que chef monteuse, j'ai eu des stagiaires d'observation dans ma salle, pendant plusieurs semaines. Je monte, je parle tout fort en travaillant. Mais avoir un stagiaire assistant du monteur adjoint n'est possible qu'avec un vrai poste de monteur adjoint ou d'assistant monteur. C'est-à-dire que si la personne doit travailler sur le film, il faut que quelqu'un s'en occupe. Ce n'est pas moi, au montage, qui vais lui apprendre des choses techniques, ou des choses sur le chef monteuse ou le réalisateur. J'ai énormément appris en tant que stagiaire, puis en tant qu'assistante monteuse. Et j'aime beaucoup transmettre, mais cela ne peut se faire que dans de bonnes conditions. Cela fait vingt ans que je travaille, et maintenant j'ai envie de raconter des choses, de passer des choses par mon métier, et que des gens puissent le comprendre, le critiquer, s'y opposer, apprendre des choses, se former par cette adhésion/opposition. Cela n'est possible que sur la durée d'un ou de plusieurs travaux. Aujourd'hui, mes conditions de travail ne me permettent pas d'avoir cette fidélité envers les gens, dont j'ai pu bénéficier quand j'étais stagiaire et assistante. En dehors de toute notion de travail et de situation professionnelle, c'est vraiment un regret, quelque chose de difficile à vivre, de se demander : « Comment tout cet amour pour le cinéma va-t-il se perpétuer ? » J'ai travaillé avec des personnes assez âgées, qui me racontaient leurs expériences. J'ai l'impression de connaître l'histoire du montage depuis le cinéma muet, je pourrais me souvenir des choses des années 30 que l'on m'a transmises. Ces choses disparaîtront avec moi... C'est rudement difficile et j'espère que j'aurai l'opportunité, pour le cinéma français et pour la technique, de pouvoir transmettre cela. C'est très important.

Mélissa PETITJEAN : Je rejoins ce qui a été dit. En montage son et en mixage, c'est un peu particulier car ce sont des filières où on a besoin de peu d'assistants. Je suis toute seule en mixage avec le recorder de l'auditorium, mais lui est associé à l'auditorium, payé par l'auditorium.

Je suis assez d'accord sur la question de la transmission. J'ai fait des stages, de l'assistantat, qu'on appelle le co-mixage. Le problème aujourd'hui, et on rejoint là un problème de production, est qu'il est très difficile d'avoir un co-mixeur. Si j'en demande un, on me rit au nez parce que je suis en début de carrière. Même à des mixeurs qui ont vingt ou trente ans de carrière aujourd'hui, on refuse des co-mixeurs, sous prétexte que c'est trop cher, qu'il y a des problèmes de budget... C'est aussi un problème de compréhension des

productions et de la réalisation de l'intérêt du co-mixage.

Effectivement, en mixage et en montage son, il y a un vrai problème de transmission. Le stage en mixage, c'est essentiellement de l'observation. Or, cela a été dit, on a un problème de temps. Quand j'ai un stagiaire, si je le fais venir à côté de moi pour mixer une petite séquence, appréhender les potentiomètres, appréhender le rapport du mixage au film, cela prend du temps. Et ce temps-là, je ne l'ai pas. Aujourd'hui, le temps est très serré, et je suis frustrée quand j'ai un stagiaire car j'essaie de trouver un moment pour l'impliquer dans le travail de mixage; mais cela stresse le réalisateur que ce soit un stagiaire qui touche les potentiomètres et que cela prenne du temps. Comme les temps se raccourcissent, cela raccourcit aussi le temps de transmission. L'école, c'est les bases; et quand on sort d'une école, on doit se construire. Ce temps-là de construction est trop réduit aujourd'hui. De plus, un directeur de production m'a déjà dit: « Je ne comprends pas pourquoi je te paye aussi cher pour pousser trois boutons. » Vous imaginez donc lui demander un co-mixeur et un stagiaire, pour pousser six boutons! Cette transmission-là n'est pas un problème d'école, mais elle est très importante.

Alex MASSON: On va faire un peu de transmission avec la salle pour conclure cette journée.

Public: Bonsoir, Philippe Loranchet, journaliste pour *Écran Total*. Je voudrais poser une question un peu provocante. Vous avez parlé tout à l'heure de l'accès au film qui n'est pas le même qu'il y a dix ans: on a aujourd'hui les bonus DVD, les commentaires qui sont des mines d'or d'informations pour qui s'intéresse au cinéma et à la cinéphilie, et qui permettent d'apprendre énormément de choses de manière autonome. Il faut en gros dix ans d'expérience pour avoir un poste important. Quelqu'un qui sort du bac à dix-huit ans, qui veut bosser sur le terrain, qui fait des stages de troisième assistant sur des films pendant sept ans, et qui ingurgite des DVD et des commentaires audio la nuit, finalement, il gagne trois ans sur tout le monde?!

Matthieu POIROT-DELPECH: Non! Il y a deux aspects: d'abord, je pense qu'il y a une cinéphilie qui disparaît. Il y a beaucoup plus de moyens de voir tous les films, et finalement moins de cinéphiles extrêmes comme j'en ai connus à Paris il y a trente ans. *A contrario*, il y a beaucoup de cinéphilie possible n'importe où en France. Par rapport aux écoles de cinéma, la cinéphilie doit se faire avant. Si à vingt-deux ans on veut faire du cinéma et qu'on n'a pas vu Dreyer, Lang, c'est trop tard pour l'apprendre à l'école. Si on a eu envie de faire ce métier, on a eu envie de le faire à quinze ou dix-sept ans. On n'attend pas vingt-trois ans pour découvrir tout ça.

Public: Bonjour, Nicolas, premier assistant caméra. J'ai été formé à l'ESAV. Je viens de finir un projet avec Ariane Mnouchkine, et nous parlions d'éléments techniques, de ses choix. À un moment, elle s'assoit à côté de moi et me demande: « Quelle a été ta formation? Comment as-tu acquis cette connaissance? As-tu fait une école parisienne? La FEMIS? » Je lui explique que j'ai fait l'ESAV à Toulouse. Je lui dis que j'ai passé quatre ans à avoir envie de faire du cinéma; c'est vraiment l'essentiel que j'ai appris là-bas. J'ai débuté en voulant faire de la réalisation, je voulais faire du cinéma avant tout.

Après trois ans, j'ai fait un stage chez Éclair avec un étalonneur en argentine qui m'a beaucoup appris. J'ai fait ensuite deux stages chez TSF et chez Bogard, où j'ai acquis des connaissances techniques que je ne connaissais pas en sortant de l'école. Petit à petit, et grâce à ces contacts, j'ai appris mon métier par les stages, en roulant et déroulant des câbles. Les gens se sont aperçus que j'étais passionné, bien que n'étant pas payé. C'est comme cela que j'ai appris mon métier. Heureusement que cette école était là à ce moment-là pour me donner l'occasion, car je ne viens pas de Paris, je n'ai aucune relation dans le cinéma. Je ne serais pas arrivé où j'en suis s'il n'y avait pas eu cette école, qui m'a donné cet accès et cette envie de le faire.

Concernant les stages, il est difficile d'avoir conscience de sa responsabilité en tant que stagiaire, quand on arrive sur un projet. Tout au long du cursus d'un assistant, on apprend ses responsabilités au fur et à mesure. On passe de stagiaire à second assistant puis à premier, jusqu'à être chef d'équipe. On apprend à discuter avec une production. On apprend à se battre pour son second assistant, à le choisir, à imposer qu'il soit payé à telle valeur, à défendre le stagiaire. Il y a aussi la responsabilité des postes supérieurs de protéger les assistants et les stagiaires, et de transmettre ce savoir.

Public: Je voulais réagir par rapport au fait qu'il faille avoir une culture cinématographique, qu'on commence tôt. Il a des gens qui viennent d'autres milieux sociaux, et qui acquièrent du cinéma ce qu'ils ont pu acquérir dans des vidéos, des ciné-clubs, etc. J'étais à Aubervilliers la semaine dernière. Comme je suis chef monteuse, on m'a demandé mon avis sur un moyen-métrage fait par deux jeunes gens de la ville. Je peux vous dire que c'est un film de vrai cinéma. Ces gens-là n'ont pas fait d'école, ils sont venus au cinéma comme ça. Ils ont bien sûr le goût de le faire, mais il ne faut pas dire qu'il faut cette culture dès le plus jeune âge. Pas d'élitisme! J'ai travaillé en Algérie cet été, je pourrais vous montrer des films faits par des gens de vingt-cinq ans qui n'ont jamais fait d'école de cinéma et je peux vous dire que c'est brillant! Heureusement c'est plus ouvert, et nous serons confrontés à des gens qui ne peuvent pas passer le concours de la FEMIS car ils n'ont pas la possibilité de passer par l'écrit. Le cinéma, ce n'est pas que l'écrit, c'est le cadre. Les jeunes ont une nouvelle culture et une nouvelle éducation à l'image, que nous n'avons pas.

Mathieu POIROT-DELPECH: Je m'excuse, je me suis mal fait comprendre si vous avez compris que c'était l'élitisme, ma façon de voir. Je veux dire qu'aujourd'hui, en piratant les vidéos sur internet, il n'y a pas besoin d'être fortuné pour voir des films. Donc si on veut vraiment se destiner à ça, si on y croit, ça me paraît bizarre que l'on ne se fasse pas une culture cinématographique.

Mélissa PETITJEAN: Pour rentrer dans une école, il faut voir des films. Mais il y a une chose dont on n'a pas parlé: ce sont les formations qui ne passent pas par les écoles. Je suis un mauvais exemple, vu que j'ai fait une école. Mais, par exemple, il y a plein de gens qui ratent le premier tour du concours de la FEMIS, car c'est quelque chose de très littéraire et très particulier. Ce sont sans doute des gens exceptionnels pour faire du cinéma. Il ne faut pas oublier qu'il y a plein de cursus pour y arriver.

Jean-Louis DUFOUR: Pour notre concours, il existe des équivalences pour des gens qui n'ont pas eu le bac. Il y a des gens qui parlent à peine français.

Jacques FAURE: Il ne faut pas confondre faire une école de cinéma, et faire du cinéma. L'un peut entraîner l'autre, mais on peut faire du cinéma sans avoir fait une école, bien entendu. En plus de la formation, les écoles de cinéma donnent un vrai diplôme d'État, qui est un bac +3 ou +5. C'est un plus, mais ce n'est pas pour autant que l'on va faire du cinéma.

Faire du cinéma, c'est autre chose. Je conseillerai à toute personne qui veut faire de la création de cultiver une curiosité du monde. Il faut être curieux du monde, il faut aimer aller voir des choses, regarder, aspirer tout ce qui se passe pour en faire sa matière et pouvoir le montrer, le ressortir d'une autre façon, recréer une émotion, une façon de voir. Donner à voir des choses, cela veut dire qu'on les voit soi-même d'une certaine façon, et que l'on est capable de maîtriser ce regard pour le donner et le proposer à d'autres. C'est une façon de vivre. Il faut avoir envie de construire sa vie, plutôt que de la subir.

Alex MASSON: Cela me paraît être la meilleure conclusion possible!

Anne BOURGEOIS, directrice artistique de l'*Industrie du Rêve*: Merci à tous. Je tiens à remercier aussi les associations professionnelles qui nous ont accompagnés tout au long de cette journée : l'AFC, l'ADC, l'AFSI et les Monteurs Associés. Merci Alex, pour l'animation de ce débat. J'espère que vous aurez appris beaucoup de choses ! Merci à Brigitte, qui a beaucoup travaillé sur ce colloque.

Vous pouvez trouver l'intégrale des dix années de Rencontres Professionnelles en vente à l'accueil ; c'est un ouvrage de six cent cinquante pages, regroupant dix ans de paroles de techniciens. À bientôt !

ILS ET ELLES SONT VENUS...

Ils ont participé au festival *L'Industrie du Rêve* depuis 2000.

L'Industrie du Rêve met le projecteur sur ceux qui fabriquent le cinéma, le plus souvent dans l'ombre. 800 techniciens, acteurs, réalisateurs et invités étrangers ont fréquenté les onze dernières éditions.

En 2011

MICHEL ABRAMOVITCH Chef opérateur JEAN-MARC ADOLPHE Directeur de la revue Mouvement SARAH ANDERSON Chef monteuse OLIVIER BABINET Réalisateur CLAUDIO BASILIO Chorégraphe MICHEL BATAILLON Dramaturge et traducteur de théâtre EMMANUEL BARRAUX Producteur BENEDICTE CAZAURAN Assistante monteuse CAROLINE CHAMPETIER Directrice de la photographie et Présidente de l'AFC MICHEL COTERET Directeur de la formation initiale de l'ENS Louis-Lumière YVON CRENN Directeur de production SALITE CYMBLER Agent GUY DELAHAYE Photographe PATRICK DELAUNEUX Directeur de production BERTRAND DELPIERRE Assistant réalisateur JEAN-LOUIS DUFOUR Directeur des études de l'ESAV Toulouse YANNICK DUPAS Directeur de production JACQUES FAURE Directeur de production de l'ESRA VERONICA FRUHBRODT Chef décoratrice FRANCOIS GARNIER Superviseur 3D MICHEL GAST Membre fondateur ERIC GUICHARD Chef opérateur LAURENT D'HERBECOURT Sound designer VERONIQUE HUBERT Artiste FRED KHIN Réalisateur PHILIPPE LE GUAY Réalisateur AXELLE MALAVIEILLE Monteuse et présidente des Monteurs Associés THOMAS MARCHAND Chef monteur ALEX MASSON Journaliste CRHISTINE MASSON Journaliste FREDERIC MERMOUD Réalisateur FABIEN MONROSE Danseur LUC MOULLET Réalisateur JEAN-PAUL MUGEL Ingénieur du son MATHILDE MUYARD Chef monteuse et Membre des Monteurs Associés YVES MARIE OMNES Chef opérateur du son et Membre de l'AFSI MELISSA PETITJEAN Chef opérateur son et Membre de l'AFSI MATTHIEU POIROT DELPECH Chef opérateur et Membre de l'AFC GEORGES PRAT Ingénieur du son IGOR PRIMAULT Directeur adjoint du multimédia et des Industries Techniques CNC SEBASTIEN SARAILLE Chef monteur REGIS SAUDER Réalisateur ANNE SEIBEL Chef décoratrice et Membre de l'ADC BERTRAND SEITZ Chef décorateur et Membre de l'ADC STEPHANE TAILLASSON Chef décorateur BORIS TODOROVITCH Conseiller auprès du président CNC OLIVIER- RENE VEILLON Directeur de la Commission du Film Ile-de-France

Depuis 2000

CATHERINE ADART YVES AGOSTINI OLIVIER AKNIN HENRI ALEKAN NADA ALEKAN MATHIEU AMALRIC AUDE AMBLET PHILIPPE AMOUROUX ANNE ANDREU DANIELLE ANEZIN YVES ANGELO JACQUES ARLANDIS PASCAL ARNOLD LAURE ARTO YORGOS ARVANITIS OLIVIER ASSAYAS ALEXANDRE ASTRUC NIGEL ATKINS MICHELE AUBERT JACQUES AUDIARD JOEL AUGROS CYRIAC AURIOL BENJAMIN CLAUDE BAILBLE DIANE BARATIER JACQUES BARATIER DENIS BARBIER GINA BARBIER JEAN MARC BARR MARIE-CHRISTINE BARRAULT CHRISTOPHE BARREYRE JEANPIERRE BARRY MICHEL BARTHELEMY NICOLAS BARY GERARD DE BATTISTA SERGE BAUDOUIN FREDERIC BAZIN FRANCK BEAU JEAN PIERRE BEAUVIALA BENOIT BECHET PASCAL BECU LUCAS BELVAUX STEPHAN BENDER CAROLINE BENJO FRANÇOISE BENOIT FRESCO ALAIN BERGALA FRANÇOISE BERGER-GARNAULT LUCIANO BERRIATUA RENATO BERTA JEAN-PIERRE BERTHOME DOMINIQUE BERTOU ALAIN BESSE DAN BEVAN ALAIN BEVERINI JACQUES BIDOU ENKI BILAL NURI BILGE CEYLAN RICHARD BILLAUD N.T. BINH VINCENT BLASKO JACQUES BLED PATRICK BLOSSIER DIDIER BOGARD ALINE BONETTO JEAN JACQUES BOUHON CAROLE BOUQUET MARC BOURHIS JACQUES BRAL PAULO BRANCO LAURENCE BRAUNBERGER CATHERINE BREILLAT FLORENCE BRESSON ERIC BRIAT FREDERIC BRILLION JEAN-CLAUDE BRISSEAU MICHELLE DE BROCA SERGE BROMBERG MIKE BRUCK STEPHANE BRUNCLAIR SOPHIE BRUNET PHILIPPE BRUNETAUD JACQUES BUFNOIR PASCAL BURON DOMINIQUE CABRERA LAURENT CANTET LEOS CARAX EMMANUEL CARRERE

ALAIN CAVALIER SERGE CAZE CHRISTOPHE CERVONI CLAUDE CHABROL PATRICE CHAGNARD CAROLINE
CHAMPETIER MANU DE CHAUVIGNY PASCALE CHAVANCE FRANÇOIS CHENIVESSE PIERRE CHEVALIER
OLIVIER CHIAVASSA CLAIRE CHILDERICCAROLINE CHOMIENNE CIESCO NATHALIE CIKALOVSKI MICHEL
CIMENT SOULEYMANE CISSE JEAN-JACQUES CLEMENT ARTHUR CLOQUET DANIEL COCOLE LOUIS
COHEN ALAIN COIFFIER HENRI COLPI JACQUES COMETS ALAIN CORNEAU ALAIN CORNUDET ANGELO
COSIMANO VLADIMIR COSMA AXEL COSNEFROY RAOUL COUTARD MIHAI CRASNEANU CHRISTINA
CRASSARIS EMMANUELE CRIALESE CARLOS CUNHA DOMINIQUE DALMASSO RAYMOND DANON CECILE
DECUGIS YANN DEDET DIDIER DEKEYSER SUZY DELAIR PATRICK DELAUNEUX DOMINIQUE DELOUCHE
HERVE DE LUZE GEORGES DEMETRAU DOMINIQUE DEMOUA MATHIEU DEMY CLAIRE DENIS GERARD
DEPARDIEU ANDRAS DERDAK ALAIN DEROBE JEAN CHRISTOPHE DESNOUX BRUNO DESPAS ARNAUD
DESPLECHIN PASCAL DESPRES CAROLINE DETOURNAY JEROME DIAMANT-BERGER VINCENT DIEUTRE
PHILIPPE DIEUZAIDE SERGIO DONATI JEAN DOUCHET MAX DOUY JEAN MARIE DREUJOU MARTIN
DROUOT CITRONNELLE DUFRAY ANTOINE DUHAMEL PIERRE DUPOUEY XAVIER DURINGER SUZANNE
DURRENBERGER NICOLAS DUSSERT MAAMAR ECH CHEIKH FRANÇOIS EDE FRANÇOIS EMMANUELLI
FRANK ERNOULD GUILLAUME ESTERLINGOT GREGORY FAES JEAN-RENE FAILLOT DAVID FAROULT
STEPHAN FAUDEUX CEDRIC FAYOLLE JEAN-CARL FELDIS MAURICE FELLOUS PAVEL FISCHER ANDREAS
FISCHER-HANSEN WILLIAM FLAGEOLLET DIDIER FLAMAND ALAIN FLEISCHER JEAN-CLAUDE FLEURY
ALINE FOISSY STEPHANE FONTAINE JACQUES FONTERAY STEPHANIE FORTUNATO FREDERIQUE
FRAGONARD GUY CLAUDE FRANÇOIS NATHALIE FRANK THIERRY FREMAUX JEAN-MICHEL FRODON
GILLES GAILLARD HERVE GALLET CHARLOTTE GARSON ARMAND GATTI JACQUES GAUDIN ERIC
GAUTHIER CLAUDE GAZEAU FRANÇOIS GEDIGIER PASCAL GENNESSEUX EMILIE GEORGES MARTINE
GIORDANO CLAUDE DE GIVRAY PIERRE-WILLIAM GLENN AGNES GODARD OLIVIER GOINARD DANIELLE
GOISBAULT MICHEL GOMEZ STEPHANE GOUDET DANIEL GOUDINEAU ROMAIN GOUPIL CATHERINE
GOUZE PHILIPPE GRANDRIEUX ROBERT GUEDIGUIAN ANTOINE GUEGNEAU PIERRE GUFFROY ERIC
GUICHARD LAURA GUILLAUME CHRISTIAN GUILLON JEANNE GUILLOT REJANE HAMUS MARCEL
HANOUN REGINE HATCHONDO MICHEL HAZANAVICIUS LAURENT HEBERT LIONEL HENRY MAXIME
HERAULT CHRISTIAN HEREAU ALEXANDRE HERNANDEZ NOËL HERPE PASCAL HEUILLARD BAPTISTE
HEYNEMANN OLIVIER HILLAIRE PAUL THAN AT HOANG GILLES HUGO PIERRE HUOT NATHALIE HUREAU
OTAR IOSELLIANI MARIELLE ISSARTEL CATHERINE JACQUES BENOIT JACQUOT CHRISTOPHE JANKOVIC
THIERRY JOUSSE ISABELLE JULIEN JIRI KACINEK PIERRICK KACIREK MARIN KARMITZ RAPHAEL KATZ
CLAUDINE KAUFMANN JEAN-MARC KERDELHUE GILBERT KINER CEDRIC KLAPISCH WILLIAM KLEIN
JEAN-PIERRE KOHUT SVELKO MONIQUE KOUDRINE GERARD KRAWCZYK WILLY KURANT ERIC DE
KUYPER JEAN LABE ANDRE LABOUZE JEANNE LABRUNE ERIC LAGESSE PATRICK LAMASSOURE CAROLE
LAMBERT FRANÇOIS DE LAMOTHE STEPHANE LANDFRIED SYLVIE LANDRA ALBERTINE LASTERA
JEAN-CLAUDE LAUREUX DENIS LAVANT CAROLE LE BERRE JEAN-LOUIS LECONTE PATRICE LECONTE
BRUNO LECOQ JACKIE LEFRESNE MARTINE LEGRAND PHILIPPE LEGUAY PASCAL LE GUERREC XAVIER
LEHERPEUR ALIZE LE MAOULT DENIS LENOIR PATRICK LEPLAT CATHERINE LETERRIER FRANCINE
LEVY PIERRE LHOMME RENEE LICHTIG PHILIPPE LIEGEOIS SYLVIE LINDEPERG VALERIE LOISELEUX
ALAIN LOSI JEAN-PAUL LOUBLIER YVES LOUCHEZ ELIO LUCANTONIO NOEMIE LVOVSKY GUY MADDIN
ALEXANDRE MAHOUT MARIE-JULIE MAILLE ALEXANDRE MALLET-GUY SABINE MAMOU GUY MANAS
JEAN-JACQUES et FRANÇOIS MANTELLO YANN MARCHET SONIA MARIAULLE MARMOUZIC OLIVIER
MARLANGEON PASCAL MARTIN PHILIPPE MARTIN CHRISTOPHE MASSIE CHARLES MATTON YVAN
MAUSSION MARIA DE MEDEIROS RUXANDRA MEDREA JULIEN MEESTERS JEAN-MAX MEJEAN JIRI
MENZEL ANDREA METCALFE FRANK METTRE CLAUDE MILLER ELISABETH MILLET PIERRE MILON
JEAN-CLAUDE MOCIK ALAIN MOGET DOMINIK MOLL PATRICK MONTIGON SARAH MOON FREDERIC

MOREAU AGNES MOUCHEL EMMANUEL MOURET JEAN-PAUL MUGEL ANNICK MULATIER MATHILDE MUYARD SIMYE MYARA GILLES NADEAU MARC NICOLA JEAN-PIERRE NEYRAC FREDERIC NIEDERMAYER JEAN-LOUIS NIEUWBOURG CLAUDINE NOUGARET JEAN-LUC OLIVIER RIP HAMPTON O'NEIL PASCAL ORY VINCENT OSTRIA LUC PAGES DOMINIQUE PAÏNI RITHY PANH DENYS DE LA PATELLIERE BRUNO PATIN ARTAVAZ PELECHIAN ANITA PEREZ RAPHAËL PEREZ GUY PIERAULD CLAUDE PINOTEAU PASCAL PINTEAU FRANÇOISE PIRAUD ANTOINE PLATTEAU HELENE PLEMIANNIKOV GILLES PODESTAT BORIS POLLET JEAN LOUIS PONTET GEORGES PRAT MICHELINE PRESLE OLIVIER PY HUGUES QUATTRONE SOPHIE QUINTON GEORGES RABOL JEAN-PAUL RAPPENEAU CHRISTINE RASPILLERE DIMITRI RASSAM FRANÇOIS RENAUD LABARTHE DENIS RENAULT ALAIN RENAUT ALAIN ROCCA BRIGITTE ROÛAN JEAN-FRANÇOIS ROBIN JULIE RODRIGUE CHRISTOPHE ROSSIGNON ANNE ROUSSEL YVES ROUXEL PHILIPPE ROUYER FABIEN RUIZ CARINE RUSZNIEWSKI NICOLAS SAADA MARC SALOMON MARC SANDBERG SAPHO JACQUES SAULNIER EMMANUEL SCHLUMBERGER DOMINIQUE SCHMIT PAUL SCINTILLANT THIERRY DE SEGONZAC JEAN SEGURA EDUARDO SERRA SHAUN SEVERI NICOLAS SEYDOUX BRUNO SEZNEC ANTOINE SIMKINE MATTHIEU SINTAS SERGE SIRITZKY MICHAËL SOUHAITE MARINE SPENCER JEAN-PIERRE SPILBAUER ALLAN STARSKI MARY STEPHEN JEAN-FRANÇOIS STEVENIN SANDRINE TAISSON DEAN TAVOULARIS ANDRE TECHINE MARC TESSIER CHARLES TÉSSON JOËL THIBOUT LUC THUILLIER ERIC TISSERAND BORIS TODOROVITCH ERIC TOULIS DAVID TRIPEAU LUDO TROCH GENEVIEVE TROUSSIER ALEXANDRE TSEKENIS MARTIAL VALLANCHON AGNES VALLEE MICHEL VANDESTIEN AGNES VARDA ANDREA VECCHIATO OLIVIER-RENE VEILLON TOMMASO VERGALLO MARC VERNET JEAN-LOUIS VIALARD NATHALIE VIDAL THIERRY VIGIER DOMINIQUE VILLAIN CLAUDE VILLAND VIVIEN VILLANI VESNA DE VINCA VJ MILOSH ET DJ TOFEE VJ RATSI ET DJ AUREL FABIENNE VONIER PHILIPPE WELT DAN WEIL WIM WENDERS NACHIKETAS WIGNESAN KATIA WYSZKOP RAYMOND YANA CHRISTOPHE D'YVOIRE CHRISTIAN ZERBI CATHERINE ZINS JEAN YANNE...

REMERCIEMENTS

Conseil régional d'Ile-de-France : Jean-Paul Huchon, Julien Dray, Etienne Achille, Françoise Patrigeon, Hugues Quattrone, Olivier Bruand.

Conseil général de Seine-Saint-Denis : Claude Bartolone, Gilbert Roger, Jean-Luc Porcedo, Emmanuel Constant, Benoit Pichard.

CNC : Eric Garandeau, Véronique Cayla, Guillaume Blanchot, Igor Primault, Milvia Pandiani Lacombe.

Conseil général du Val-de-Marne : Christian Favier, Frédéric Houx, Anne-Sophie Bayle, Corinne Poulain.

Conseil général de l'Essonne : Michel Berson, Hakim Khellaf, David Raynal, Mélanie Duclos, Marine Hernandez.

Commission du Film Ile-de-France : Olivier-René Veillon, Yann Marchet.

AFC : Caroline Champetier.

ADC : Bertrand Seitz.

AFSI : François de Morand.

LMA : Axelle Malavieille.

Pôle Audiovisuel du Nord Parisien : Malika Ait Gherbi, Julien Valéro.

Éclair : Thierry Forsans, Frédéric Lovichi.

Écran total : Serge Siritzky, Stéphanie Casasnovas, Sylviane Achard.

Transpamédia : Pascal Becu, Lucie Wibault.

Forum des images - Paris : Laurence Herszberg, Anne Coulon, Marianne Romeur.

Ciné 220 - Brétigny-sur-Orge : Clémence Romeuf et son équipe.

École Nationale Supérieure Louis-Lumière - Noisy-le-Grand : Florence Lévy, Mehdi Ait-Kacimi.

Le Luxy - Ivry-sur-Seine : Jean-Jacques Ruttner et son équipe.

Les cinoches - Ris-Orangis : Lorenzo Ciesco et son équipe.

Anne SEIBEL Chef décoratrice Axelle MALAVIEILLE Chef monteuse et présidente des Monteurs Associés Bertrand SEITZ Chef décorateur et membre de l'ADC Caroline CHAMPETIER Directrice de la photographie et présidente de l'AFC Emmanuel BARRAUX Producteur Fabien MONROSE Danseur et chorégraphe François GARNIER Superviseur 3D Fred KHIN Réalisateur Frédéric MERMOUD Réalisateur Guy DELAHAYE Photographe Igor WOJTOWICZ Producteur Jean-Marc ADOLPHE Directeur de la revue Mouvement Laurent D'HERBECOURT Sound designer Luc MOULLET Réalisateur Mathilde MUYART Chef monteuse Michel BATAILLON Dramaturge Olivier BABINET Réalisateur Régis SAUDER Réalisateur Sarah ANDERSON Chef Monteuse Sébastien SARAILLE Chef Monteur Stéphane TAILLASSON Chef décorateur Thomas MARCHAND Chef monteur Véronica FRUHBODT Chef décoratrice Véronique HUBERT Artiste Yvon CRENN directeur de production...

Générique 2011

Président : Stéphane PELLET

Fondateurs : Michel GAST, Stéphane PELLET, Emmanuel SCHLUMBERGER

Comité de parrainage :

Henri ALEKAN (+), Alain CROMBECQUE (+),

Catherine BREILLAT, Pierre JOLIVET, Jean-Michel REY, Pierre TCHERNIA, Serge TOUBIANA

Les Amis de l'association *L'Industrie du Rêve* :

José AGUSTI, Sophie BARNETT, Anne COULON, Olivier BERTHELOT, Patrick DELAUNEUX, Jean-Michel DENIS, Manolis MAVROPOULOS, Daniela PELLICOLI, Christophe RENAUD, Nicolas SOKOLOWSKI, Frédéric TORT, Anne VUILLET, François VUILLET

Directrice artistique : Anne BOURGEOIS

Directeur de production : Christian CONIL

Coordinatrice générale : Laura ZAIDMAN

Chargé de communication : Kevin GAUTHIER

Chargée de mission Rencontres professionnelles Art et Technique : Brigitte AKNIN

Responsable des actions de sensibilisation : Christian CONIL

Régisseuse générale : Christine VASSILACCOS

Attachée de presse : Géraldine CANCE

Création graphique : Marie CARMARANS

Programmation, hébergement : ASHORLIVS

Comité de programmation :

Anne BOURGEOIS - Directrice artistique

Lorenzo CIESCO - Cinéma Les Cinoches, Ris Orangis

Christian CONIL - Directeur de production

Clémence ROMEUF - Ciné 220, Brétigny-sur-Orge

Jean-Jacques RUTTNER - Cinéma Le Luxy, Ivry-sur-Seine

Actes 2011

Conception : Anne Bourgeois

Transcription : Kévin Gauthier et Lucie Giros

Rewriting et secrétariat de rédaction : Alison Gilles

Graphisme : Savine Prin

Impression : Copy news

LE BUREAU DU FESTIVAL

35 avenue de la Résistance

93100 Montreuil

www.industriedureve.com

