Le cinéma français se déchire autour de l'application annoncée d'une nouvelle convention collective : avancée sociale bénéfique au plus grand nombre ou victoire programmée des réalités financières ?

Convention collective : le cinéma français au pied du mur

PAR JEAN-PHILIPPE TESSÉ

Contrairement à la plupart des professions culturelles, le travail des techniciens du cinéma n'est pas encadré par une convention collective. Il existe des textes fixant des tarifs syndicaux, mais rien qui régit formellement les pratiques salariales. Dans la pratique, les rémunérations sont fixées au cas par cas, tournage par tournage, au prix d'un accord de gré à gré entre la production et les salariés. Étant donnée la situation actuelle du cinéma français, de plus en plus écartelé entre les riches et les pauvres, ces négociations prennent un tour différent selon les budgets disponibles : si, sur les gros films, les techniciens parviennent à faire respecter la grille des salaires (encore heureux !), plus le budget baisse, plus les salaires inférieurs au tarif syndical sont monnaie courante. Ils sont même devenus la norme : –20, –30, –50 %.

Après sept années de négociation, un accord a été conclu le 19 janvier 2012 : l'API (Association des Producteurs Indépendants) et plusieurs syndicats représentant les techniciens ont paraphé un texte qui règlemente le travail sur les plateaux : grille de salaires minima garantis (du moins confortable au plus confortable, de 466,30 euros par semaine pour le technicien chargé du retour vidéo à 2574,66 pour le chef opérateur), durée des journées de travail, heures supplémentaires, composition des équipes, etc. Fruit d'un accord patronat-syndicat en bonne et due forme, cet accord doit être appliqué à tous les films : c'est pourquoi, au début de l'année, le gouvernement a annoncé l'extension de la convention collective à tous les films à partir du 1er juillet, à l'exception des films entrant dans les critères de l'annexe dérogatoire du texte, qui exempte de son application les films de moins de 2,5 millions d'euros de budget, mais dans la limite de 20 % des films produits chaque année, et ce durant cinq ans.

Sur le principe, tout le monde s'accorde sur la nécessité d'une régulation (ou du moins le prétend, car il est probable que certains producteurs se satisfont davantage d'un vide juridique), et c'est la moindre des choses qu'un gouvernement dit de gauche s'en soucie. Les techniciens ont raison de réclamer plus de transparence, de vouloir faire respecter leur travail, contenir l'appétit de ceux qui ont normalisé la pratique du rabais par le chantage à l'emploi : « Si tu ne veux pas travailler à mes conditions, un autre le fera à ta place. » La dérégulation rend possible tous les abus, et certains producteurs, pas seulement les gros, se prétendant plus pauvres ou moins riches qu'ils ne le sont, seront heureusement mis au pas grâce à la convention. En annonçant son extension, Michel Sapin, ministre du Travail, déclarait : « *La récré est finie [...]. Quand la valeur d'ajustement, c'est le salarié, il y a quelque chose qui me choque, moi qui suis de gauche.* » La formule était injuste pour les petits producteurs, nombreux, qui n'ont d'autre solution que la compression des salaires pour faire exister leurs films. Mais elle avait un fond de vérité, car dans le cinéma comme ailleurs, ils sont trop nombreux ceux qui rechignent à payer au prétexte qu'ils donnent du travail (ou qu'ils permettent aux uns et aux autres de réaliser leur rêve : faire du cinéma), en oubliant que c'est justement grâce au travail des autres qu'ils sont en mesure d'en donner ! Aussi, il est difficile de s'inquiéter des conséquences de cette réforme sans donner l'impression de se ranger du côté des puissants contre les faibles. Ou bien de penser que l'art justifie la précarité de certains (pas tous, car pour ceux qui travaillent régulièrement, même sous le tarif, on ne peut pas parler de bas salaires). Mais ce texte pose problème à deux niveaux : celui de l'économie générale du cinéma, et celui de l'économie particulière de certains films.

Qui a signé le texte de janvier 2012 ? Des syndicats de techniciens d'un côté, l'API de l'autre. L'API, c'est UGC, MK2, Pathé et Gaumont, des sociétés qui, aujourd'hui, sont avant tout des distributeurs et des exploitants (MK2 a même officiellement renoncé à la production). Pourquoi ont-ils gentiment signé ? L'hypothèse est tentante : signer une convention collective particulièrement contraignante, c'est possiblement poursuivre un objectif malthusien, favoriser une concentration du marché et des financements autour de films formatés pour le succès commercial. À l'autre bout de la chaîne, les films à petit budget, qui n'intéressent pas le marché et peu la télévision, ne devant compter que sur les subventions publiques pour exister (de façon plus ou moins licite, en gonflant artificiellement leurs devis), disparaîtront faute de satisfaire aux exigences de la convention (quand la masse salariale s'élève à 30 % d'un budget, comment imaginer, sans un sous de plus, que celle-ci passe à 50 % ?) Certes un volet dérogatoire a été ajouté à la convention mais, comme on l'a dit, il est limité et ne couvre même pas tous les films fragiles. Au milieu, les fameux « films du milieu » : nul doute que pour s'adapter ils devront (et dans certains cas pourront, avec un peu de bonne volonté) faire un effort, par exemple en réexaminant la part que les producteurs

s'octroient en frais généraux ou en installant un rapport de force avec les comédiens et leurs agents.

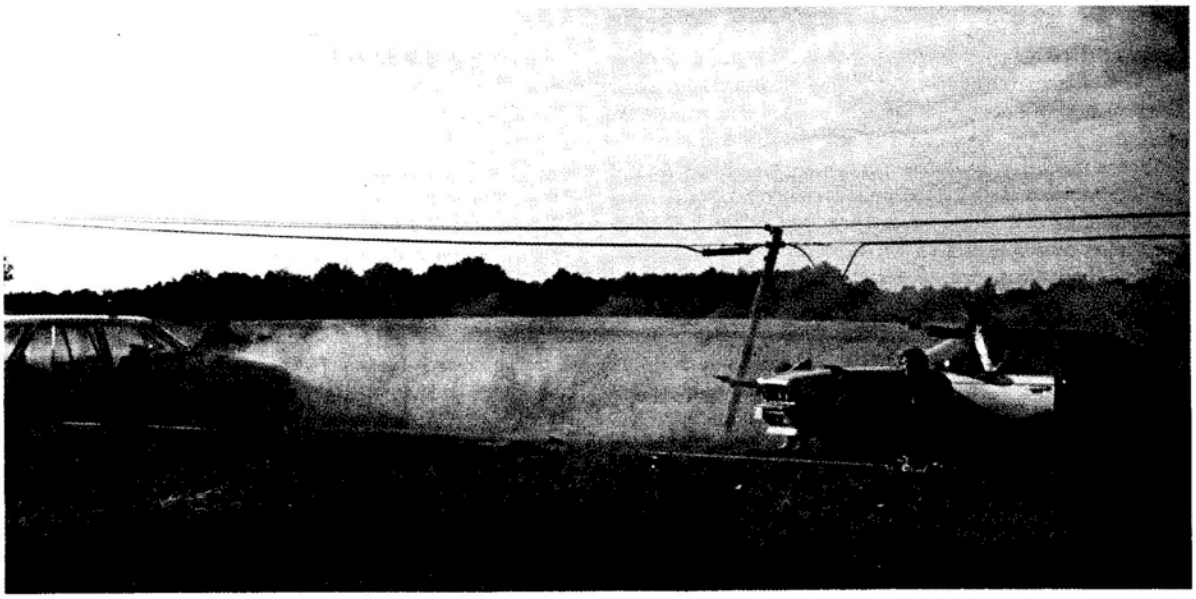
Devant le tollé suscité par l'annonce de l'extension du côté des producteurs (moins les grands groupes, donc), le gouvernement a nommé un médiateur qui devra rendre ses conclusions en juin. Un médiateur, c'est-à-dire un pompier, car en effet, il y a le feu : cette réforme qui suppose de repenser entièrement l'économie du cinéma est imposée sans qu'ait été amorcée la moindre avancée significative vers une refonte du système ! Comment imaginer que les syndicats signataires ne voient pas que le nombre de petits films qui ne se feront plus se traduira par des emplois détruits (et des intermittents qui ne pourront plus faire leurs heures, ce qui ferait magiquement baisser le déficit de l'assurance chômage…) ? En fait, les syndicats font un pari osé : celui que, dans la limite des cinq ans prévus par l'annexe dérogatoire, des solutions seront trouvées pour rééquilibrer le fléchage des financements vers les films les plus fragiles, les moins désirés par le marché.

Pari osé. Car c'est tout qu'il faut repenser : la redistribution des richesses (et il y a énormément d'argent qui circule), la mise à contribution des nouveaux acteurs du marché (Internet), le rôle de la télévision, etc. Et il faudra aller contre les baronnies, contre les habitus sociologiques des décideurs (souvent formatés dans les écoles de commerce et habitués à un certain standing), la cupidité des possédants et des accapareurs, contre un système médiatico-publictaire qui nivelle par le bas… Vaste chantier. Pas irréalisable, mais le moins que l'on puisse dire, c'est que les pouvoirs publics, toujours dans l'attente du rapport suivant (mais pourquoi une majorité fraîchement élue a-t-elle besoin de rapports ? Pour savoir quoi faire ? N'a-t-elle donc aucune idée au moment où elle prend le pouvoir ?), semblent loin d'être armés de la vision nécessaire pour l'entamer. L'avenir dira donc si le coup de force des syndicats aura permis d'assainir le système ou bien s'ils auront commis une irréparable erreur historique.

L'autre problème est en lien direct avec ce qui nous occupe aux *Cahiers*, où l'on ne cesse d'inviter à de nouveaux gestes pour sortir aussi bien des routines que du découragement blasé, du formatage industriel que du lissage institutionnel. Ces gestes viennent le plus souvent de films dont le marché et parfois l'institution ne veulent pas, et qui sont donc sous-financés. Ils n'en voudront pas davantage s'ils coûtent plus cher, à moins qu'ils se plient à leurs exigences. On a pu lire du côté des syndicats cette phrase terrible : « *Un film sous-financé ne doit pas exister.* » Alors c'est le réel du marché et de l'institution qui a toujours raison ?

Inadaptée aux réalités du financement, possible à la condition gigantesque d'une refonte de tout le système en faveur des plus fragiles et des plus aventureux plutôt que des nantis et des médiocres, cette nouvelle réglementation envoie un mauvais signal, surtout vers les plus jeunes. La rigidité de la convention collective encadre les tournages au point d'étouffer tout écart par rapport aux normes de fabrication. Les turbulents, les sauvages devront s'accommoder d'un tas de contraintes, sur la composition de leurs équipes, sur les conditions de travail, comme à l'usine. Les amis et les alliés qui les accompagnent en ont-ils vraiment envie ? Envie de sacrifier la souplesse, la légèreté, la création en commun, à des règles, comme dans n'importe quel travail ? Pas sûr. Faire un film, ce n'est pas n'importe quel travail. Du moins, pas pour tout le monde, et il ne faut pas tuer le désir de ceux qui pensent ainsi, il ne faut pas revenir à une situation pré-Nouvelle Vague où tout serait encadré jusqu'à l'inertie, jusqu'à l'ennui, où seraient interdites les excentricités, sous peine d'être hors la loi. Car on a besoin de désobéissants : quand ils sont entourés d'alliés qui partagent leurs désirs, ce ne sont pas eux les puissants, pas eux qui abusent ou qui exploitent.

Dans cette enquête, nous avons recueilli différentes paroles avec le souci de faire droit à différents points de vue. À faire crédit aux revendications légitimes des uns et aux inquiétudes des autres, qui ne le sont pas moins. Cette inquiétude est aussi la nôtre : dans quelques années, il ne faudra pas reconsidérer cette période décisive comme une illustration de plus de la fameuse formule de Félix Houphouët-Boigny : « *Nous étions au bord d'un gouffre, nous avons fait un grand pas en avant.* » ■



SHELLAC DISTRIBUTION

La Fille du 14 juillet d'Antonin Peretjatko (2013).

C'est dans l'annexe !

ENTRETIEN AVEC AURÉLIE FILIPPETTI, MINISTRE DE LA CULTURE ET MICHEL SAPIN, MINISTRE DU TRAVAIL

• Nous voulons vous faire part d'une inquiétude, que vous connaissez, qui est celle des films les plus fragiles financièrement, qui pourraient disparaître avec l'application de la nouvelle convention collective. Qu'est-ce qui a motivé l'annonce soudaine de l'extension de cette convention collective ? Annonce qui a soulevé un tollé assez prévisible.

Aurélie Filippetti : On ne peut pas dire que l'annonce a été soudaine. Comme vous le savez, le texte a été signé il y a plus d'un an dans un cadre de légalité et de démocratie sociale. Et les discussions sur la convention collective ont commencé il y a sept ans. Une convention collective protège les travailleurs, c'est un progrès indéniable. Toutes les branches professionnelles de la culture sont couvertes par une convention collective, toutes sauf le cinéma. D'où la nécessité d'aboutir à un texte. Nous n'y sommes pas tout à fait, puisque nous avons proposé une médiation, mais il faut y arriver. D'autre part, je n'ai pas été inactive concernant le financement des films, avec l'obtention, par exemple, du déplafonnement de la TSTD [taxe payée par les télévisions et les FAI, fournisseurs d'accès à Internet, ndlr] qui alimente le CNC, ou de nouveaux crédits d'impôt pour le cinéma. Nous travaillons à renforcer la compétitivité du cinéma français, mais il est normal aussi de donner des garanties de protection aux salariés. Cela va dans le sens d'un renforcement du poids économique et symbolique du cinéma dans le paysage culturel français.

Michel Sapin : Mon rôle de ministre du Travail est de faire respecter le droit du travail et la démocratie sociale. 97 % des salariés français sont couverts par une convention collective : le cinéma ne peut pas continuer à y échapper. Les organisations syndicales jugent cette situation anormale, elles ont raison, il faut donc y mettre fin. L'extension de la convention signée aura lieu, mais il est évident qu'il faut tenir compte de la diversité des films et réfléchir, à travers un dialogue auquel je souhaite que tout le monde participe, à des aménagements. C'est le sens de l'annexe « films fragiles » à la convention collective, qui doit être discutée. Le médiateur doit faciliter cette concertation. Plus fondamentalement, nous considérons qu'il ne faut pas opposer l'économique et le social, c'est consubstantiel à nos valeurs de gauche. J'espère que la plupart des producteurs, qui se préoccupent à juste titre de leur équilibre économique, ne considèrent pas que c'est la dégradation des conditions sociales des salariés qui permet de trouver cet équilibre.

• Mais ce dialogue arrive après coup, puisqu'on commence à discuter, avec un médiateur, après l'annonce de l'extension du texte signé en 2012.

M.S. : Non, le dialogue dure depuis dix ans et la convention collective signée en janvier 2012 en est le fruit. On doit le respecter. La démocratie sociale, ce n'est pas l'arbitraire d'un gouvernement, quel qu'il soit, c'est respecter ce que débattent et signent les partenaires sociaux. Du côté des salariés, il n'y a pas de débat : des organisations extrêmement majoritaires ont signé ce texte. Du côté du patronat, il y a une diversité syndicale qui ne facilite pas le dialogue, mais une organisation représentative [l'API, ndlr] a signé. Ce n'est pas parce que l'accord a été signé sous un autre gouvernement qu'il est caduc, car il est le fruit d'un dialogue social. Ceux qui pensent que par principe cet accord ne vaut pas se trompent de période : nous sommes dans une période de respect des accords sociaux conclus dans un cadre légal.

• Mais du côté des producteurs, on ne peut pas masquer un réel décalage : ce sont uniquement les gros producteurs qui ont signé (UGC, Gaumont, Pathé, MK2), et pas les producteurs indépendants.

A.F. : Dès le début, j'ai insisté sur la nécessité de concilier deux choses au cœur des valeurs de la gauche : les droits des salariés et la diversité des films. Notre objectif est maintenant de parvenir à ce que le texte prenne en compte, de manière plus satisfaisante qu'il ne le fait aujourd'hui, la diversité des films. C'est la question de l'annexe. Et il y a aussi des améliorations à apporter du côté des salariés, puisque certaines catégories, les artistes interprètes par exemple, n'étaient pas couverts par la première version du texte. Mais si nous n'avions rien fait, on y serait encore dans dix ans.

M.S. : Nous n'avions pas le droit de ne rien faire. Il ne faut pas croire que lorsqu'un accord est signé entre des organisations syndicales représentatives, le gouvernement peut bloquer son application : l'extension est de droit. Nous vivons dans un État de droit !

A.F. : La droite nous avait laissé le bébé, puisqu'elle n'a rien fait après la signature. Dès juillet 2012, j'ai relancé les concertations, tout le monde a été reçu à mon cabinet. Mais il est vite apparu qu'un accord pour rapprocher les points de vue n'était alors pas atteignable. Nous ne pouvions que passer à l'étape suivante, et convoquer la sous-commission chargée d'examiner l'extension.

M.S. : Dans le domaine de l'art et de la culture, on met de la passion en tout. Il faut sortir de la passion pour entrer dans la raison. Trop de passion aveugle.

• La raison aussi. Et la politique, ce n'est pas seulement être raisonnable, il faut de la passion.

M.S. : Certes, mais en l'occurrence, être raisonnable c'est protéger les salariés et tenir compte de la diversité des films. Pour concilier ces deux piliers de la raison, il existe un lieu précis qui est cette annexe, laquelle peut encore être ajustée. C'est le rôle de Raphaël Hadas-Lebel, le médiateur, de renouer le dialogue autour de ça. On peut trouver une solution.

A.F. : Cette question n'épuise pas le sujet de l'équilibre économique des films. C'est pourquoi j'ai demandé en janvier au CNC de lancer les Assises pour la diversité du cinéma pour réfléchir à des thèmes comme l'inflation des budgets de certains films, les remontées des recettes, la prise de risques, ou la répartition de la richesse créée par les films, des domaines où il peut y avoir des dysfonctionnements ou des questionnements.

DIDIER PLOWY / MCC

Aurélie Filip

Beaucou
collective
diversité
assurance
d'encoura

**• Tout le
tion colle
tains petit
du devis.
ces films
Il y a bie
lective, m
nombre d
ment dans
let, malgré
plus existe
A.F. : C'est
Raphaël H
sible de l'ap
19 janvier 2**

**• Encadrer
qu'on atten
Sapin, vous
collective a
finie», ce qu
ducteurs qu**

DIDIER PLOWY / MCC

Aurélie Filippetti et Michel Sapin au Ministère de la Culture, avril 2013.

Beaucoup d'inquiétudes se sont cristallisées sur la convention collective, mais il s'agit d'une inquiétude plus générale sur la diversité des films. En élargissant le sujet, on peut donner des assurances à tout le monde. Mon objectif, évidemment, c'est d'encourager, de protéger et de soutenir la diversité.

●Tout le monde s'accorde sur la nécessité d'une convention collective. Mais vous savez qu'aujourd'hui, sur certains petits films, la masse salariale représente jusqu'à 50% du devis. S'ils devaient appliquer la convention collective, ces films ne pourraient pas exister, mathématiquement. Il y a bien un volet dérogatoire dans la convention collective, mais il est limité dans le temps et concerne un nombre de films bien inférieur à ceux qui sont réellement dans cette situation. Vous savez donc qu'au 1er juillet, malgré la dérogation, de nombreux films ne pourront plus exister.

A.F.: C'est pour cela que la médiation a été mise en place. Raphaël Hadas-Lebel va procéder à l'analyse de l'impact possible de l'application des grilles salariales de la convention du 19 janvier 2012 sur différents types de films.

●Encadrer le travail et protéger les travailleurs, c'est bien ce qu'on attend d'un gouvernement de gauche. Mais Michel Sapin, vous avez annoncé l'extension de la convention collective avec des mots très durs, en disant: «*La récré est finie*», ce qui jette l'opprobre indistinctement sur des producteurs qui abusent, c'est vrai, mais aussi sur d'autres qui ne s'enrichissent pas sur le dos des salariés. On comprend mal la méthode.

M.S.: Elle est pourtant simple. Les salariés sont privés d'une convention collective. De ce point de vue, la récré est finie. D'ailleurs, ce n'est pas vraiment la récré pour les salariés en question.

●Pour les petits producteurs non plus.

M.S.: ... vous êtes décidément de vigoureux défenseurs du point de vue patronal *(sourire)*!

●Non, et ce n'est pas la question!

M.S.: Tant mieux *(rires)*. Ne soyons pas caricatural. Nous sommes un gouvernement du dialogue social. C'est par là qu'on trouve une solution. Les partenaires discutent depuis dix ans. Il y a une convention collective qui est indiscutablement et juridiquement valable, et qui doit obligatoirement être étendue. Je serais, en tant que ministre du Travail, dans l'illégalité si je refusais cette extension. Donc il faut le faire, et prendre en compte l'existence de films à petits budgets. Cela passe par une annexe dont nous disons qu'elle doit être revue et débattue. Il faut que chacun accepte de confronter ses analyses. Certains disent qu'il y a un impact fort, d'autres affirment le contraire. Il faut discuter à partir d'éléments concrets, non de principe. À partir de là, je suis persuadé que les partenaires accepteront d'adapter l'annexe. Mais le refus du tout ne permet pas d'avancer. Il faut discuter, s'habituer à la négociation.

JEAN-SÉBASTIEN CHAUVIN

Tournage de Holy Motors de Leos Carax (2012), à la Samaritaine.

A.F.: Dans le cinéma, comme dans toutes les disciplines artistiques, il y a de la passion et l'amour de ce qu'on fait. Et on a tendance à penser que le salaire n'est pas essentiel. Certes, mais c'est au nom de cela qu'au final les artistes et les techniciens reçoivent la plus faible part de la valeur ajoutée. Il faut donc des règles qui ne remettent pas en cause la diversité des films. Les partenaires sociaux peuvent y arriver par le dialogue au sein de la médiation engagée. Par ailleurs, nous luttons sur d'autres fronts, sur l'exception culturelle par exemple, sans que la défense de l'exception culturelle ne passe par une exception sociale.
M.S.: Ce n'est pas le moins-disant social qui peut légitimer l'exception culturelle.

• On est d'accord sur le principe.
M.S.: Alors il faut passer du principe à la réalité. Le problème, c'est que certains ont pensé qu'il ne valait pas la peine d'être dans la discussion.

• Ce n'est pas ce qu'ils disent. Il y a eu des solutions alternatives proposées.
M.S.: Vous pensez à une convention collective alternative proposée par certaines organisations de producteurs et la seule CFDT ? Elle est clairement récusée par une majorité d'organisations syndicales, et donc de par la loi ne peut être étendue.

• Pourquoi cette convention alternative a-t-elle été récusée ? Par exemple, la proposition de découper en secteurs la production selon la taille des budgets, même si ce découpage peut être discuté, semblait essentielle.
M.S.: Encore une fois, un texte a été adopté et il comprend une annexe. Cette annexe ne paraît pas adaptée à la situation de certains films qu'on a envie de voir fleurir. Alors que la discussion ait lieu entre tous sur cette annexe.

• Oui, mais de façon limitée : pendant cinq ans et à hauteur de 20 % de la production.
M.S.: Précisément, ça se discute !

• C'est pour cela que nous sommes venus…
M.S.: Ce n'est pas à nous d'en discuter, mais aux partenaires sociaux. Le gouvernement ne peut se substituer aux organisations patronales et syndicales, il peut seulement encourager le dialogue.

• Vous comprenez toutefois la contradiction. La régulation du travail et la garantie des salaires sont évidemment souhaitables, mais l'application de la convention collective sans repenser au préalable le financement des films aura des effets très dérégulateurs : cela favorisera les films formatés par le marché et la concentration du marché se fera au bénéfice des plus gros. Du côté patronal, les grosses sociétés de production qui ont signé ne sont d'ailleurs plus vraiment producteurs, mais plutôt distributeurs et exploitants. Elles n'ont pas signé par amour de leurs salariés, mais parce qu'elles y ont un intérêt évident.
M.S.: Je ne suis pas certain que les syndicats aient intérêt à voir disparaître des films, et pourtant elles ont signé. Et je vous rappelle que des organisations non signataires ont adhéré au Medef… Il faut donc éviter les simplifications, et se concentrer sur la discussion autour de l'annexe. C'est le cœur du problème.

• Un argument que l'on entend de la part de certains syndicats, c'est qu'un film ne doit pas exister s'il n'a pas réuni une somme suffisante pour payer tout le monde selon les tarifs conventionnels. Êtes-vous d'accord ?
A.F.: Le volet dérogatoire de la convention collective n'est pas gravé dans le marbre, mais l'objectif est d'avoir un mécanisme pérenne et, en attendant, de se laisser le temps de repenser le financement des films. Nous voulons une consolidation sociale, mais derrière cela, il y a une consolidation économique, celle de toute une branche. Je me bats pour faire valoir la valeur économique des secteurs culturels, en plus de leur valeur d'émancipation. Je défends des mécanismes de financement spécifiques à la création, mais ce ne sont pas des subventions, et je tiens beaucoup à faire comprendre cela : la culture n'est pas sous perfusion de subventions. La culture est un secteur économique. La

Commission européenne reconnaît d'ailleurs qu'elle représente 3,3% du PIB européen et 3% des emplois. Si on veut faire valoir la culture comme secteur économique, on ne peut accepter qu'il existe, en termes sociaux, des zones de non-droit. Je redis que le gouvernement a pris plusieurs décisions importantes, que je me bagarre à Bruxelles où nous avons réussi à repousser le texte visant à déterritorialiser les aides au tournage, que la TVA sur la billetterie des salles de cinéma pourrait être ramenée de 7 à 5% en janvier prochain – une bonne nouvelle pour les spectateurs ! Donc, le gouvernement est très actif pour défendre le modèle de production français et corriger ses dysfonctionnements. Par exemple, il est anormal que des producteurs qui ont des filières intégrées puissent volontairement affaiblir leur branche production pour reporter leurs bénéfices sur la branche distribution, alors que c'est sur la branche production que se fait la répartition des recettes en direction des réalisateurs, des auteurs, etc.

• C'est une pratique qui existe en effet, chez les plus gros.

A.F.: Je comprends l'inquiétude du cinéma français sur ce point qui devrait d'ailleurs être débattu dans le cadre des Assises organisées par le CNC et coordonnées par René Bonnell. Les débats qui ont agité le milieu cet hiver montrent que nous sommes dans une période de mue de l'industrie cinématographique, qui conduit à une polarisation forte sur la question de la convention collective.

M.S.: Je comprends le malaise des réalisateurs et des producteurs, quand ils doivent compresser les salaires pour équilibrer leurs films. C'est pour cela qu'il faut une réflexion globale sur le financement. Je le répète encore : il y aura une convention collective. Et pour les films fragiles, on doit trouver une solution en discutant.

• Ce n'est pas au salarié de financer le film, c'est tout à fait vrai en soi. Mais il y a une inflation colossale des coûts de production, de l'ordre de 35% en dix ans. Comment font les jeunes cinéastes qui passent au long ? François Hollande avait dit pendant la campagne : « *Ma priorité, c'est la jeunesse.* » C'était un geste fort, nécessaire. Vous comprenez donc que vis-à-vis des jeunes cinéastes, le signal envoyé est très mauvais. Pour eux, le cinéma n'est pas une petite entreprise, c'est un désir fort, qui suppose de trouver un producteur, des amis, des alliés, de faire un film ensemble. C'est une pensée communautaire si on veut, pas un lieu où les uns exploitent les autres. Il y a du gré à gré, tout le monde fait des sacrifices.

A.F.: Vous l'avez dit, ce sont les petits budgets qui doivent être protégés par l'annexe. Avec des limites, dont il faut discuter dans le cadre de cette médiation de deux mois confiée à Raphaël Hadas-Lebel. Le message qu'il faut envoyer, c'est que le cinéma est un secteur économique sérieux, avec tous les mécanismes de l'exception culturelle, mais qu'il faut aussi respecter les droits des travailleurs. Sinon, on ouvre la boîte de Pandore. L'inflation des coûts dont vous parlez est inquiétante parce qu'elle ne s'est faite ni au bénéfice des auteurs et des réalisateurs, ni au bénéfice des salariés.

• C'est là qu'il faut porter le fer.

A.F.: Absolument. Il faut travailler sur la transparence dans la remontée des recettes. J'y suis déterminée.

M.S.: Il faut régler ces problèmes, mais on n'a pas le droit de dire : « Il y a des problèmes, par conséquent, pas de convention collective. »

• Prenons l'exemple de *Donoma*. Son réalisateur, Djinn Carrénard, a fait son film sans aucun financement, simplement avec des amis et de la débrouillardise. S'il avait proposé son projet à une chaîne de télé ou des partenaires privés, on lui aurait ri au nez. Or il faut aussi permettre à un tel film d'exister. Avec une convention collective, son film ne serait pas agréé, il pourrait même être considéré comme illégal. Au nom de quoi peut-on lui dire qu'il n'a pas le droit de faire son film ?

A.F.: Paradoxalement, il y a aujourd'hui moins de films sauvages qui peuvent être financés qu'il y a dix ans, alors qu'il y a plus de films. Et ce n'est pas à cause du droit du travail ! Le but des assises pour la diversité du cinéma, c'est de trouver des remèdes à cela.

• Ce que nous disent les producteurs, c'est que l'argent qui manque, c'est celui des chaînes de télévision.

A.F.: C'est pour cette raison que j'ai refusé qu'on diminue le pourcentage du budget de France Télévisions consacré à la création. Certains disaient qu'il fallait, pour des raisons d'économies, passer de 20% à 19 ou 18%, ce qui aurait entraîné les chaînes privées dans le même mouvement. J'ai refusé. C'était un geste fort, pour rappeler que le soutien à la création relevait de la mission des télévisions publiques, au nom du service public, et des télévisions privées, en échange de l'octroi des fréquences gratuites. Il faut aussi parler de la durée d'exploitation des films en salles, de la répartition des films sur un même territoire, et avec la baisse espérée de la TVA sur la billetterie des salles, il faut en échange des engagements forts sur la visibilité des films innovants en salles.

• L'enjeu dépasse de loin la convention collective. Il faut repenser entièrement le système de financement. Il est vertueux en soi, mais à bout de souffle. Les télévisions aimeraient diminuer leurs engagements, les acteurs du numérique sont exonérés de toute obligation, etc. C'est une situation historique comparable à l'arrivée des chaînes privées dans les années 80. Il faut tout remettre à plat maintenant, avec un vrai projet. Quelle est votre vision globale ?

A.F.: Sur les financements par les nouveaux acteurs de l'Internet, je défends une assiette large pour la TSTD, basée sur le chiffre d'affaires des FAI, c'est très important. Dans la mission confiée à Pierre Lescure sur « l'Acte II à l'ère du numérique », il y aura des propositions. Élargir les mécanismes de financement de la création aux supports Internet et numériques est pour moi essentiel. Pour les chaînes de télévision, je l'ai dit, les obligations ne baisseront pas. Je suis très attentive aussi au fait que les engagements des chaînes de la TNT montent en puissance. Il faut réfléchir aussi à mettre à contribution la télé connectée, avec ses programmes linéaires et non linéaires. Ce sont des aspects qui sont au cœur du rapport Lescure et qui nous occuperont dans les mois et années à venir.

M.S.: Voilà la bonne entrée : il faut imaginer d'autres mécanismes de financement. D'où la nécessité de discuter l'annexe.

Entretien réalisé par Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé à Paris, le 15 avril.

Réaction de deux jeunes producteurs

« On est dans le même camp »

ENTRETIEN AVEC CÉCILE VACHERET

Cécile Vacheret a produit avec sa société Sedna Films *Les Rencontres d'après minuit* de Yann Gonzalez, présenté à la Semaine de la critique.

• Sur un film comme *Les Rencontres d'après minuit*, étant donné son financement, il est inimaginable d'appliquer la convention collective ?
Le budget est de l'ordre du million d'euros. Je ne peux donc pas faire autrement que payer les techniciens en dessous du minimum syndical. Il aurait fallu trouver de l'argent en plus, mais je ne l'ai pas trouvé. On a travaillé pendant trois ans, on a cherché toutes les aides possibles, on a sollicité des chaînes, des distributeurs. La plupart nous ont dit : « C'est formidable, allez-y ! Il faut faire des films comme ça ! Mais on ne pourra pas vous aider ; montrez-nous le film au montage. » En attendant, je fais comment pour tourner ? C'est d'autant plus difficile qu'il s'agit de mon premier long métrage en tant que productrice. Les partenaires ne me connaissent pas, les banques non plus. On a fait les forums de coproductions, on est même allés en Roumanie… On avait la possibilité de faire le film là-bas, pour pas cher, mais on délocalisait, on ne pouvait pas avoir nos techniciens et il fallait décaler le tournage d'un an et demi. Or, à un moment donné, il faut y aller.

• Il faut y aller, malgré le sous-financement. Le message qu'envoie cette convention, c'est : en sous-finançant, vous ne pouvez pas y aller. Quelque part, c'est donner raison aux financiers qui n'en veulent pas.
Oui, ça pose la question de la légitimité des films, de la légitimité à produire. C'est impressionnant, quand même… La convention collective a une incidence artistique : elle pousse à un cinéma quasi documentaire, avec un petit budget, tourné dans la rue, sans décors, avec une caméra numérique, sans laboratoire. *Les Rencontres d'après minuit*, c'est un film de studio. On a fait le choix d'investir beaucoup dans la décoration et la lumière. Pour mieux payer les techniciens, je peux faire des concessions, mais à un moment donné, à quoi bon faire le film ? On va tourner les scènes de rêve dans la rue ? Ça n'a plus de sens. On a trouvé un compromis en tournant une partie dans un appartement transformé en studio, grâce à la chef décoratrice qui était formidable. Ça nous a permis de baisser les frais de location de studio. Par ailleurs, on n'a pas toujours respecté les nouvelles obligations sur la composition des équipes en studio, on avait beaucoup de stagiaires, des gens des Beaux-Arts qui sont venus aider pour la déco. Juridiquement, c'est impossible avec la convention, mais on n'avait pas le choix.

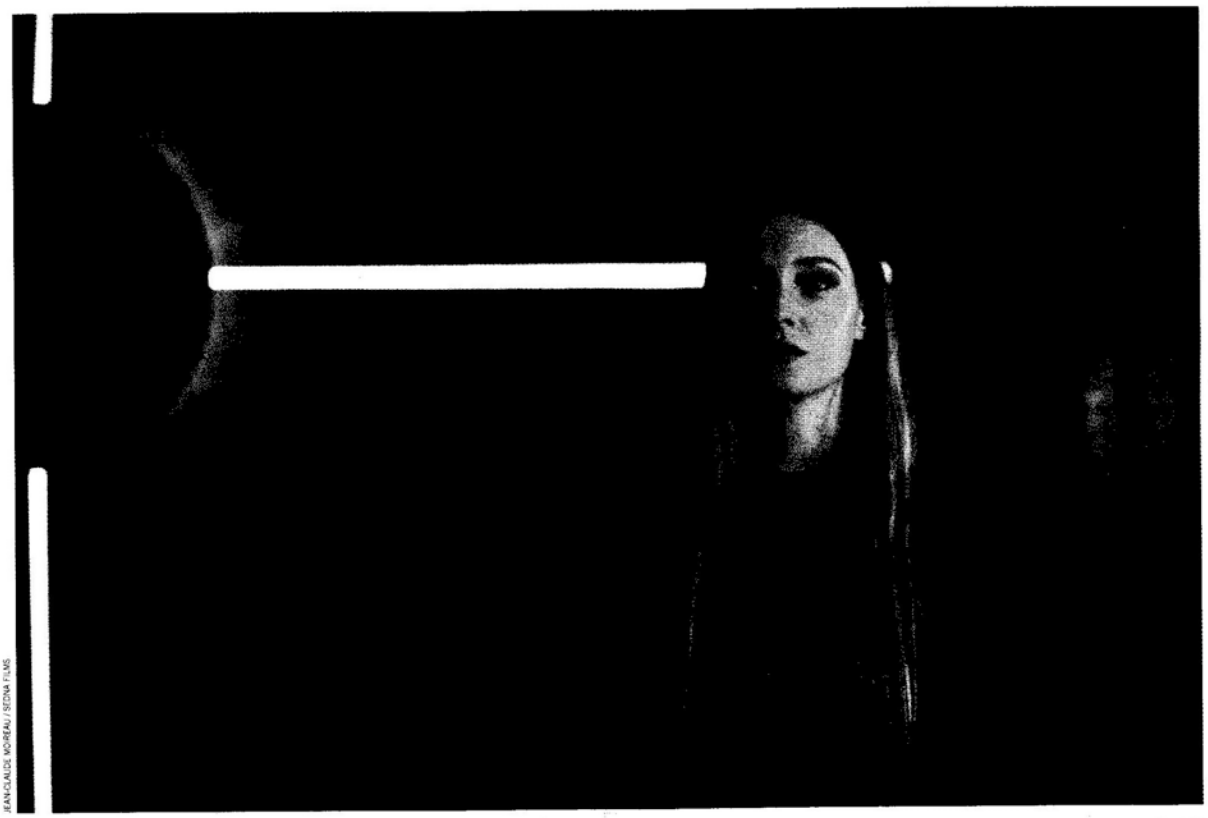
• Sur un film à tout petit budget, on ne peut pas dire que la première variable d'ajustement, ce soit le salaire du technicien.
Pour nous, la première marge qui saute, c'est le salaire du producteur, les frais généraux, le salaire du réalisateur. Parce qu'on a envie que le film se fasse. Moi je souhaite payer les techniciens, je ne les fais pas travailler à moindre coût pour le plaisir. Et il arrive un moment où je me demande s'il est légitime de demander aux autres les efforts auxquels moi-même je consens. Il faut savoir que le salaire minimum syndical d'un chef opérateur, c'est 10 000 euros par mois sans les charges sociales.

• La convention comporte tout de même un volet dérogatoire pour permettre aux petits films de se faire.
Elle est inapplicable à notre échelle. Sur les deux films que j'ai produits, on était en deçà de la dérogation. Par « petits films », on entend des budgets de 1 à 3 millions. Mais 1 et 3 millions, ce n'est pas la même chose. Il faudrait trouver des financements en plus, et en l'occurrence ils ne sont pas prévus. Donc les films qui doivent être tournés dans un an ou dans quelques mois ne se feront pas, c'est tout. Et même les films sauvages, tournés dans les conditions du court métrage, seront quasiment impossibles à faire puisqu'ils auront du mal à être agréés, donc à être diffusés, car les distributeurs ne pourront pas prendre ce risque.

• Le délai de cinq ans est fait pour permettre de repenser le financement des petits films.
Qu'Internet intervienne, c'est inévitable et nécessaire. Par rapport aux chaînes, l'idée est de les faire investir davantage, mais elles ont une politique inverse. Pour faire un film, il faut le faire cautionner par les chaînes. Mais elles raisonnent en termes de spectateurs de télé, ce qui induit un certain type de cinéma, de plans, de comédiens. Donc ça a une vraie incidence artistique. Un diffuseur m'a dit : « *Votre film, ça ne plaira pas à mon téléspectateur.* » Mais je ne désespère pas de vendre le film aux chaînes pour le rembourser. Je compte plus là-dessus que sur les entrées en salles.

• Une chaîne qui a refusé de coproduire un film peut l'acheter ensuite dans un ordre de prix similaire à ce qu'elle aurait payé en préachat ?
Ça n'a rien à voir, c'est beaucoup moins cher : 100 000, 300 000 euros… Sur le câble, c'est 25 000.

• Ça les encourage à vous dire : on n'investit pas, vous nous montrerez le film fini. À juger sur pièces et à ne pas prendre de risques.
Voilà. Les salaires, ceux des techniciens, le mien, celui du réalisateur, sont en participation. Ça veut dire que si le film génère des recettes suffisantes pour amortir les frais, on peut partager.



JEAN-CLAUDE MOREAU / SEDNA FILMS

Les Rencontres d'après minuit de Yann Gonzalez (2013).

Mais je ne peux pas prévoir le succès et, en plus, pour que le film fasse des recettes, je vais donner un mandat à un distributeur qui lui-même doit amortir. Donc c'est vraiment du côté des chaînes que l'argent me manque. En plus, si j'avais eu une chaîne, j'aurais pu bénéficier du crédit d'impôt, auquel je n'ai pas droit tant que mon financement ne vient que du CNC et d'une région.

• Comment voyez-vous votre situation aujourd'hui ?
J'ai toujours voulu être une productrice libre, j'ai toujours su que ça n'allait pas être simple. La question de la survie se pose, aujourd'hui. Ce débat sur la convention collective arrive alors qu'on est déjà en grande difficulté. On se dit que la convention va être rediscutée, qu'il va y avoir peut-être un nouveau plafond. On espère. Je veux bien plus de transparence, de meilleurs contrats de participation. Nous sommes une petite entreprise, on travaille artisanalement. Je prends le temps de discuter avec chacun des chefs de poste, et je comprends très bien que certains ne veuillent pas participer à un film parce qu'ils ne seront pas payés au tarif minimum. Mais je suis contente d'avoir fait le film. Yann sera peut-être plus à l'aise pour en faire un autre dans de meilleures conditions, on lui fera davantage confiance. Et tout le monde est content que le film existe : le réalisateur, les comédiens, les techniciens aussi, parce qu'ils ont fait des efforts et qu'ils avaient eux aussi une motivation artistique. On est quand même dans le même camp.

Entretien réalisé par Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé à Paris, le 15 avril.

« Des films plus formatés »

ENTRETIEN AVEC MATHIEU BOMPOINT

À la tête de Mezzanine Films, Mathieu Bompoint a produit *Les Mains libres* de Brigitte Sy, *Le Paradis des bêtes* d'Estelle Larrivaz et plusieurs courts métrages, dont *Mes copains* et *Petit Tailleur* de Louis Garrel.

• Selon vous, la convention collective fait peser une menace surtout sur les films à moins de 2,5 millions d'euros ?
Oui. La dérogation ne concerne que 20% des films, alors qu'aujourd'hui ces films représentent 30% de la production. Ce qui signifie que 10% des films disparaissent automatiquement, soit vingt films par an à peu près. À cela on peut ajouter une trentaine de films qui ne pourront plus se faire non plus malgré cette dérogation, car l'augmentation de la masse salariale sera trop lourde. Et puis une autre vingtaine de films qui seront délocalisés.

• Dans ce débat, on pense beaucoup les films en termes de budget. Est-ce vraiment le meilleur critère ?
Non, en effet. Les critères pourraient concerner le nombre et le type de financements, savoir si les films ont beaucoup de financements de marché ou non. À budgets équivalents, les films ne sont pas tous les mêmes. Sur un film à 4 millions d'euros très bien financé par le marché, dont on se dit qu'il va être un coup commercial, il n'y a aucune raison que les techniciens prennent

un risque. Par contre, un film à 4 millions comme *Holy Motors*, qui a un pourcentage important de financements publics et le maximum de ce qu'il peut obtenir dans le privé, on pourrait l'autoriser à payer les techniciens avec une décote, mais avec une part de participation. Demander à ceux qui travaillent dessus de faire un effort pour que le film soit mieux produit, parce qu'ils seraient fiers d'y avoir participé, cela peut s'entendre. À condition, bien sûr, qu'il y ait un vrai couloir de remontée des recettes.

•Comment est modulée l'aide publique selon les films?
Un budget ne peut être constitué à plus de 60% de financements publics, donc il faut au moins 40% de financements privés. Quand un film de 10 ou 15 millions obtient 500000 euros à l'avance sur recettes, ça représente un pourcentage de son budget qui n'a rien à voir avec celui d'un film à 2 millions qui recevrait la même somme. Donc, en vertu de la règle des 60%, le CNC prend les devants en baissant le montant de l'avance si la production ne trouve pas ses 40% de financements privés. Parce que vous n'arrivez pas à trouver de l'argent, le CNC vous en donne moins. C'est donc la double peine! Dans les faits, les petits films qui ne trouvent aucun financement privé doivent se débrouiller pour que la part d'argent public apparaisse inférieure à 60%.

•Sur un film à 2 millions, quel est le différentiel avec la convention collective et hors convention?
Sur les trois longs métrages que j'ai faits–je termine actuellement *La Belle Vie* de Jean Denizot–, il manquerait au moins 150000 euros pour respecter la convention. Il y a tout un tas de règles dans cette convention qui augmentent considérablement les coûts. Ces 150000 euros, je les aurais comblés si j'avais eu le financement d'une chaîne. Si les chaînes, notamment publiques, avaient des obligations de financement un peu plus vertueuses, le problème ne se poserait pas. L'an dernier, les chaînes ont acheté cinquante-neuf films de moins de 4 millions d'euros, pour à peu près 50 millions d'euros, soit à peine 14% de l'ensemble des investissements des télés dans le cinéma, environ 340 millions d'euros. Elles consacrent donc 14% de leur budget à l'achat de petits films qui représentent pourtant 61% du nombre de films produits. France Télévision, par exemple, a investi sur quatre films à moins de 2 millions d'euros. Cela représente 0,9% des investissements de la télévision, toutes chaînes confondues. Et sur ces quatre films, les chaînes mettent des petits montants.

•Les techniciens cèdent souvent une partie de leur salaire en échange d'une participation aux recettes. Le principe peut sembler logique pour aider des petits films à se faire, mais pourquoi dans les faits les techniciens ne voient presque jamais la couleur de cet argent?
Ça arrive sur certains films qui ont une politique salariale respectueuse et du succès, comme *Tomboy* ou *La guerre est déclarée*. Mais souvent les recettes remontent d'abord à tellement de financiers que finalement les techniciens ne touchent rien. Généralement, les distributeurs ou les Sofica sont au premier rang dans la remontée des recettes. Il faudrait rendre tout ça transparent, ce qui n'est pas du tout le cas aujourd'hui. Pendant des années, on a fonctionné avec comme référence un barème syndical qui n'était ni un minimum, ni un maximum mais une pratique salariale au milieu des Trente Glorieuses. Il faut le rappeler. Avec la Nouvelle Vague, on a commencé à déroger à cette pratique salariale. Aujourd'hui, ce qu'on nous demande c'est d'appliquer la pratique des plus riches à tout le monde. Forcément, c'est un coup de balai par le bas. Certains syndicats de techniciens nous disent que nous sommes des producteurs éphémères. À titre personnel, cela fait tout de même dix ans que j'existe, c'est rageant d'entendre ça. On ne peut pas accuser ces petites boîtes qui disparaissent par manque de moyens, et ne rien dire des montages financiers complexes de certains producteurs qui font des gros coups et ne remettent qu'une petite partie de ce qu'ils ont gagné sur le film d'après. Ça fait sortir de l'argent de l'économie du cinéma de manière autrement plus conséquente que des petites boîtes qui ferment.

•Il y a tout de même des techniciens qui gagnent beaucoup moins qu'avant.
Je pense que, chez les techniciens, il y a eu la même concentration que dans la production de films. Un petit nombre a été de mieux en mieux payé quand de plus en plus d'autres l'étaient de moins en moins.

•Il y a dix ou quinze ans, beaucoup alternaient un film fauché qui leur plaisait et un film plus commercial pour gagner plus d'argent. Pourquoi cet équilibre a-t-il disparu?
Ce qui a changé, c'est qu'en 1994 on faisait 90 films, et qu'en 2012 on en a fait 209. La proportion de petits films était de 10 à 20% auparavant et permettait à chacun de financer sa diversité, de faire un film fauché à côté d'un autre bien financé. Aujourd'hui, les films à moins de 4 millions représentent 61% des films produits et n'obtiennent que 19,5% des financements. En 2012, sur les films à plus de 7 millions d'euros, la masse salariale est en moyenne de 17,5%; sur les films en dessous de 4 millions, elle est officiellement de 21%, mais dans les faits bien plus. C'est quand même problématique d'étendre à tout le monde des règles imposées à des films à moyen ou gros budget. On peut demander aux producteurs d'être plus vertueux dans leur politique salariale (les plus petits le sont déjà), mais on ne peut pas demander à tous, sans distinction, de faire un saut de 20 à 40% sur la masse salariale: les petits producteurs n'auront tout simplement pas les moyens de le faire.

•Comment expliquer cette inflation du nombre de films?
Entre autres parce qu'au début des années 2000, le CNC a donné plus de moyens au court métrage pour mieux faire ce genre de films, pour développer le côté recherche et développement de notre secteur. Ce qui a eu pour conséquence d'attirer des gens, dont je fais partie, vers le métier de producteur. Puis il a été naturel d'accompagner ces réalisateurs du court vers le long. Cela concerne toute une tranche de producteurs et d'auteurs dont vous parlez dans votre précédent numéro. On nous a laissé croire qu'on pourrait être producteurs pendant encore longtemps. Il y a trente ans, je n'aurais jamais pu devenir producteur parce qu'il fallait être dans le sérail, c'était extrêmement concentré. Il y a dix ans, c'est devenu possible, mais si cette convention collective passe en l'état, ce qui s'était ouvert va se refermer. Il y aura de nouveau une concentration dans le milieu des producteurs, avec pour conséquence des films beaucoup plus formatés.

Entretien réalisé par Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé à Paris, le 18 avril.

Faute à Voltaire
ADIEU
© La faute à Voltaire Fla
Side Films - Drive Wilde
Sélection - The Master

« Nous étions à la marge, nous sommes dans le caniveau »

ENTRETIEN AVEC MARTINE MARIGNAC, PRODUCTRICE DE *HOLY MOTORS* DE LEOS CARAX

Cas d'espèce avec *Holy Motors* de Leos Carax, dont la productrice, Martine Marignac (Pierre Grise Productions), affirme qu'elle n'aurait pas pu le financer avec l'extension de la convention collective.

● Comment a été financé *Holy Motors*?
Le film a bénéficié de tous les financements possibles, mais a minima : l'avance sur recettes, la Région Île-de-France, Arte et Arte Allemagne – ce qui nous a permis d'avoir une autre coproduction allemande –, Canal +, un à-valoir étranger via Wild Bunch, des Sofica. La seule chose que nous n'avons pas eue, c'est Eurimages, mais pour une question de calendrier. Ce n'est donc pas un film qui a été rejeté, même si tous ces financements ont été prudents. On a bouclé le financement à 3,4 millions d'euros alors que nous étions sur un budget à 3,9 millions. Nous étions assez bien financés, mais il nous manquait 200 000 euros pour respirer un peu.

● Quand vous faites votre budget à 3,9 millions, c'est en comptant les salaires au tarif minimum?
Oui, au départ on calcule comme ça. Un premier budget est idéal. Il tient compte des impératifs artistiques, des temps de tournage et tout le monde est payé normalement. Évidemment, très vite, la réalité vient heurter cet idéal, mais c'est ça le travail ! À un moment, on sait qu'on est au bout d'un chemin, qu'on n'aura pas plus. C'est la minute de vérité : comment faire entrer le bébé dans le pantalon ? Contrairement à ce que racontent nos amis techniciens, ce ne sont pas les salaires qui constituent la première variable d'ajustement, mais la durée du tournage. Dans le cas d'*Holy Motors*, c'était un enjeu majeur. Leos Carax a toujours travaillé sur des durées longues. Je lui ai dit tout de suite que le financement serait entre 3 et 3,5 millions, ce qui signifie un maximum de huit semaines de tournage. C'était un challenge pour lui, d'où la méfiance de partenaires financiers qui considéraient qu'il n'était pas capable de faire ce film dans les délais. Il l'a fait, mais cette défiance a quand même failli mettre en péril le film.

● Comment avez-vous fait « entrer le bébé dans le pantalon » ?
Nous n'avons enlevé aucun décor, aucune scène, absolument rien. Le film a fini par coûter plus de 4 millions. C'est le risque du producteur. Nous n'avons pas encore fini de rembourser. Au niveau de Pierre Grise, nous ne sommes pas encore à l'équilibre. Au niveau de la distribution salles en France, les Films du Losange sont bénéficiaires. Pour les ventes à l'étranger, Wild Bunch est bénéficiaire. Et la production, pas encore.

● Ceux qui prennent l'initiative du film, les producteurs, et ceux qui le fabriquent en mettant une partie de leur salaire en participation, les techniciens, sont donc les derniers à récupérer leur mise.
Oui. Ce système que le monde entier nous envie a néanmoins quelques incohérences. L'équilibre des risques n'est pas partagé par les participants. La notion même de producteur et de coproducteur a été dévoyée depuis trente ans, essentiellement par l'arrivée des chaînes de télévision coproductrices. On est parti d'un système où le producteur délégué et le coproducteur se partageaient les risques et les recettes. Lorsque les chaînes deviennent coproductrices, elles forfaitisent leur apport et refusent le partage des risques. Elles déconnectent leur pourcentage de la réalité financière du film. Si elles apportent 15 % du devis, elles prennent 25 ou 30 % du couloir de recettes et participent pour zéro au dépassement, si dépassement il y a. Les effets pervers sont infinis. La première réplique du producteur indépendant est de gonfler son devis pour se mettre à l'abri de cet appétit malsain de son partenaire télévisuel. On arrive à des écarts énormes. Avec certaines chaînes privées, et sur un certain type de films dont ces chaînes sont demandeuses, les sommes sont telles que le producteur délégué devient une sorte de producteur exécutif, car il est payé avant même de dire « moteur ». Son film est surfinancé. La chaîne sait pertinemment qu'en réalité, c'est elle qui finance l'essentiel du film. Et donc tout est faussé. Mais tout le monde en profite ! Et la carrière du film, tout le monde s'en fout ! Cela ne concerne que dix ou quinze gros films par an, mais quand ils se plantent, ça fait des accidents industriels. Quant aux chaînes publiques, on leur demande de dépenser le moins d'argent possible et surtout de faire de l'audience. Mais pourquoi la BBC, qui n'a pas plus d'argent, s'en sort et pas le service public français ? Je n'ai, pour ma part, jamais travaillé avec des chaînes privées. Quant à France 2 et France 3, cela fait sept ou huit ans que je n'ai eu aucune coproduction avec eux. Je me retrouve avec seulement Arte. Il y a vingt ans, j'ai réussi à embarquer France 3 sur *Jeanne la Pucelle* de Rivette, et tout le monde était payé correctement. Aujourd'hui, ce serait hors de question.

● Avant l'arrivée des chaînes de télévision, comment étaient financés les films ?
Le système était vertical. Pour produire un film, vous n'aviez au maximum que trois interlocuteurs, pas cinquante. La première chose à faire était de chercher un distributeur. Celui-ci

avait pour priorité absolue de trouver les salles dans lesquelles le film allait sortir. On obtenait un «à-valoir salles». Tel exploitant garantissant par exemple 100 000 entrées et donnait en avance l'équivalent de ces 100000 entrées au distributeur, lequel distributeur redonnait cet argent au producteur. C'était beaucoup plus direct, quasiment du producteur au consommateur. Que le film soit réussi ou raté, le distributeur était sûr de le sortir car l'argent venait des salles, et l'exploitant y regardait à deux fois avant de le virer de sa salle. De l'exploitant au producteur, tout le monde avait en tête une seule et unique chose : la vie du film en salles, et pas les contraintes des annonceurs et des télévisions. Attention, on ne va pas cracher dans la soupe : sans l'obligation faite aux télés d'investir dans le cinéma, le cinéma français serait mort, c'est une évidence. En même temps, l'effet pervers a été ce formatage, mais qui n'a pas eu lieu du jour au lendemain. Aujourd'hui, on est à la fin de cette histoire et ça devient caricatural. On va continuer à se battre un peu, réintroduire des clauses de diversité dans les chaînes, mais c'est de la rustine. Le schéma des chaînes généralistes, on n'en parlera plus dans cinq ans. Je ne sais pas de quoi on parlera et quel sera le nouveau modèle économique mais, en tous cas, ce ne sera plus celui-là. De toute façon, on est bien obligés de retrouver un nouveau mode de financement. On sait où est le nouvel argent. Il va bien falloir se décider à aller le chercher car il ne va pas venir tout seul. Une fois qu'on a dit ça…

● On a dit l'essentiel, parce que c'est un préalable à la question de la convention collective.
La question de la convention collective est réactionnaire au sens strict du terme. Ce métier qui n'a jamais eu de convention collective va finir par s'en doter d'une au moment où ça ne fait plus sens. C'est dans les années 80 qu'il fallait une convention collective. Et elle est réactionnaire dans la mesure où elle défend exclusivement les gros salaires sur les gros films.

XAVIER LAMBOURS POUR LES CAHIERS DU CINÉMA

Denis Lavant, Edith Scob, Kylie Minogue et Leos Carax, Cannes 2012.

● Est-ce que tout est vraiment fait pour éviter la compression des salaires, qui devrait n'être qu'un dernier recours?
Il y a eu une inflation des coûts de production ces dernières années et, objectivement, les salaires n'ont pas augmenté. Les vrais postes d'augmentation, c'est le passage au numérique et la postproduction. Actuellement, le numérique est plus cher que l'argentique – il faut le rappeler parce qu'on entend tellement le contraire. Après, est-ce qu'on fait le maximum pour préserver les salaires? Il n'y a pas de réponse générale. Sur *Holy Motors*, un technicien m'a dit qu'il suffisait de supprimer une séquence. D'accord, mais laquelle, s'il vous plaît? Ce qui est clair, c'est que le financement du cinéma d'auteur est une peau de chagrin depuis sept ans. Pierre Grise a pu mener à bien, aux environs du tarif syndical, plus ou moins forfaitisé, le financement des films de Jacques Rivette, Sophie Fillières, Otar Iosseliani. Depuis cinq ans, on ne peut plus! Cette bascule est absolument claire. On n'a jamais produit autant de films. De là découle une position malthusienne des grands groupes, comprenez les signataires de la convention [l'API, ndlr], sur les films dont «ils n'ont pas besoin dans leurs salles». C'est très clair! À cela s'ajoute la position malthusienne des chaînes qui pensent la même chose avec leurs propres critères : «ceux dont on n'a pas besoin en prime time». Et elles ne vont pas me donner 100000 euros de plus parce que la masse salariale aura augmenté de 100000 euros à cause de la convention API. La télé abandonne le cinéma au profit des séries, parce que c'est moins cher. Et leurs obligations, à l'exception de celles de Canal+, ne comportent pas de clause de diversité. Elles ont un pourcentage de leur chiffre d'affaires à investir dans le cinéma, mais elles l'investissent comme elles le veulent. Personne ne peut les empêcher d'investir sur dix films dans l'année au lieu de quarante. D'où des films surfinancés qui sont des «films de chaîne» et, derrière, plus rien. Pour nous, c'est fini. Il n'y a plus le créneau «deuxième partie de soirée». Ça n'intéresse plus le public, soi-disant. En tout cas, ça n'intéresse plus le programmateur.

● De combien serait la majoration du devis d'*Holy Motors* si on appliquait la convention collective?
La masse salariale représente 25% du budget. Avec l'ancienne convention, nous étions sur une majoration de 200000 euros; avec la convention API, c'est 350000. Nous avons pris l'habitude, par rapport à l'ancienne grille de salaires, qui n'était pas étendue mais qui a toujours servi de référent, de forfaitiser, de ne pas forcément faire de différence entre les heures de jour et de nuit. Mais c'étaient des accords de gré à gré à chaque fois. Dans une pétition initiée par une association de décorateurs pour soutenir la convention, je lis : «*Nous souhaitons que chacun*

ait le choix et la liberté d'accepter ou de refuser cet investissement. Et nous ne doutons pas qu'à l'avenir producteurs et salariés arriveront à trouver, de gré à gré, les moyens de fabriquer ces films avec la convention collective API étendue. » Mais justement, ce que l'extension veut dire, c'est qu'il n'y a plus d'accord de gré à gré ! Je ne sais pas quelle part de naïveté ou de mauvaise foi radicale il y a là-dedans… Ce « gré à gré » auquel ils font référence devient interdit. Nous serions hors-la-loi, dans le travail dissimulé ou le travail au noir. Et quatre mille techniciens ont signé ce texte !

• On peut entendre tout de même qu'ils n'aient pas envie de voir leur salaire systématiquement revu à la baisse.
La situation est très compliquée pour nous tous. Ce qui rend les gens amers, c'est le fossé de plus en plus large dans ce cinéma à deux vitesses. C'est la fameuse histoire des films du milieu. Il y a des tas de carrières de techniciens et de comédiens qui se sont équilibrées entre cinéma d'auteur et cinéma commercial. Sauf que ce système est en train de se casser la figure parce que ces films du milieu sont de moins en moins bien lotis. Nous étions à la marge, nous sommes dans le caniveau. Nous sommes relégués dans un cinéma marginal où on est de plus en plus mal payé, c'est incontestable.

• Si on garde le principe d'un tarif négocié de gré à gré dans le cas d'un film sous-financé, n'y a-t-il pas des choses à améliorer, sur la question de la participation par exemple ?
Effectivement, le système de participation peut être sécurisé. Il n'en reste pas moins que, par définition, il est aléatoire. Il peut être sécurisé par rapport aux producteurs malhonnêtes, mais c'est facile : pour ça, il y a le CNC, les commissions d'agrément. La vraie question, c'est la répartition des financements. C'est là que les pouvoirs publics peuvent intervenir.

• Dans le cas de *Holy Motors*, est-ce que les techniciens qui ont sacrifié 20 % de leur salaire ont l'espoir de le récupérer ?
Non. *Holy Motors* a fait 200 000 entrées. Le point neutre pour la production était à 300 000. Nous avions calé la totalité des participations sur la prime Canal + qui était à 500 000 entrées. Entre 300 000 et 500 000, on récupérait nos frais généraux. Au-delà, on touchait cette fameuse prime au succès de Canal + que l'on aurait distribuée aux techniciens et aux comédiens. Je veux bien qu'on parle des gros salaires des comédiens, mais Denis Lavant a été payé 50 000 euros. Vous imaginez tout son boulot et tout son temps consacré aux répétitions. Et je ne parle pas du prix de son talent, car le film, c'est lui ! Autrefois, il y avait un système qui marchait et qui a été supprimé avec l'arrivée des chaînes en coproduction. On pouvait utiliser le compte de soutien automatique pour payer un certain nombre de dettes, prioritairement les salaires et les charges sociales. Au premier euro gagné, on pouvait donc donner aux techniciens une garantie sur ce compte de soutien. Ça ne leur garantissait pas forcément un retour de 100 % mais un minimum. La pratique a été abandonnée parce que les chaînes ne voulaient pas participer aux efforts et aux risques. Eux aussi, en tant que coproducteurs, ont droit à ce soutien automatique, et ils ne veulent pas que ce soutien soit imputé. Lorsque vous garantissiez des salaires sur le compte de soutien, le CNC était obligé de prendre en compte 100 % du soutien et non pas la part du producteur délégué, qui est de 60 ou 70 %. Les chaînes ont dit : « Pas question, on ne touche pas à notre soutien. » Aujourd'hui, ce qu'on touche avec ce soutien automatique, on a seulement le droit de le réinvestir.

• La grille des salaires est-elle trop élevée selon vous ? Il y a d'énormes disparités.
Sur les sept ans de négociation de la convention collective, j'ai siégé les quatre premières années à la table. Je suis dans une position schizophrénique en tant que femme de gauche dans une négociation où j'ai le rôle du patron, mais je veux bien tout entendre. Au bout de deux ans, rien n'avançait, alors j'ai proposé de réduire l'échelle des salaires. Du côté de la CGT, on m'a regardé de travers, j'avais lâché un gros mot : « réduction d'échelle », c'est-à-dire baisser les gros et augmenter les petits. On parle tout de même de salaires extrêmement élevés. Si on veut sauver un secteur, il faut répartir de manière plus équitable. Là, tout a été relevé, surtout les gros salaires. Cette convention est conservatrice, elle défend les plus gros salaires, les plus gros films. On sait bien qu'un énorme pataquès se profile à l'horizon et fout la trouille à tout le monde : la question de l'intermittence. Mais c'est quoi la carotte ? On dit à la CGT : « On vous laisse votre convention, en échange de quoi vous nous laissez tranquille sur les intermittents. » S'il y a moins de films, il y a moins de travail. S'il y a moins de travail, les gens ne font pas leurs heures et perdent leur statut d'intermittent, et le déficit de l'assurance chômage se résorbe. Et quoi ? La CGT est complice de ça ?

• Un des reproches adressés à la convention API porte sur la difficulté qu'il y aurait à constituer des petites équipes de tournage.
Ça, c'est la tarte à la crème, ce n'est pas si vrai que ça. Dans la mauvaise foi, c'est nous qui en rajoutons un peu. Ça fait des années qu'on a le droit de faire un film sans chef décorateur à partir du moment où on est en décors naturels et sans constructions en studio. C'est un acquis de la Nouvelle Vague. Mais ils réclament effectivement le retour des cartes professionnelles. Le grand choc de la Nouvelle Vague, c'était aussi l'arrivée de techniciens polyvalents. Mais peu à peu le corporatisme a repris ses droits, et là il est triomphant.

• Comment voyez-vous l'issue de la médiation ?
Il y aura quelques petits aménagements à la marge. Ils vont passer le seuil de 2,5 millions à 3 ou 3,5 millions, et puis faire sauter ce quota de 20 % qui serait, de toute façon, retoqué par le Conseil constitutionnel. Si votre film rentre dans les critères de dérogation possibles mais, pas de bol, que le quota est déjà rempli, où est l'égalité devant la loi ? Ce que je trouve terrifiant, c'est que je ne sais pas qui pense l'avenir. Et les jeunes qui auraient envie de le faire n'y sont pas encouragés. Il y a des masses d'argent mais aucun modèle économique. Nous avons un gouvernement socialiste et une révolution numérique sur laquelle nous sommes déjà en retard. L'équivalent de ce que Malraux puis Lang ont pu faire, on peut au moins attendre que ce soit fait par un gouvernement de gauche aujourd'hui, là, maintenant. S'ils ne le font pas, qui le fera ? Dans cinq ans, il sera trop tard.

Entretien réalisé par Jean-Philippe Tessé à Paris, le 17 avril.

« Rester libre dans la création »

ENTRETIEN AVEC ELSA AMIEL, ASSISTANTE RÉALISATRICE

Assistante réalisatrice de Mathieu Amalric (*La Chose publique*, *Le Stade de Wimbledon*, *Tournée*), Elsa Amiel a récemment assisté Riad Sattouf (*Les Beaux Gosses*), Bertrand Bonello (*L'Apollonide*) et Noémie Lvovsky (*Camille redouble*).

• Quelle est votre position sur la convention collective ?
Je suis plutôt contre. Qu'on régularise les salaires, qu'on applique le code du travail, c'est très bien. Mais là, quelque chose ne va pas. J'ai toujours travaillé sur des films où on inventait tout le temps, où les solutions venaient aussi des contraintes, et ce texte risque de bloquer tout ça, d'empêcher le dialogue. Je ne vois pas quel cinéma on va faire si tout est cadenassé. C'est triste, comme horizon. Bien sûr, il y a probablement des abus et il faut les empêcher. Quand on fait des films, on travaille pour gagner sa vie, mais il y a toujours une passion, un échange. À partir du moment où une négociation propre à chaque film est clarifiée et acceptée, il faut y aller. Il y a toujours des limites et le réalisateur en a conscience. Les problèmes sont soulevés dès la préparation. Le réalisateur lui-même est souvent amené à couper dans le scénario. Le film réunit tant ; on voit ce qu'on peut faire, ce qu'on ne peut pas faire, comment on peut respecter au mieux la volonté artistique.

• Vous avez toujours été payée en dessous du tarif syndical ?
J'ai d'abord fait pas mal de films à –50 %, –30, –20, mais dernièrement j'ai été payée au tarif syndical. Sur *Camille redouble*, on était au tarif, mais il y avait un accord, selon les métiers, pour travailler trois heures de plus gratuitement par semaine, au-delà desquelles les autres heures étaient payées en heures supplémentaires. Et il nous est arrivé de dépasser…! Mais c'était clair dès le début, et il y avait des limites. Il y a toujours des imprévus, mais c'est aussi notre moteur : les films hyper bien rôdés, j'en connais peu, et on s'ennuie.

• Avant le tournage, en quoi consiste votre travail ?
J'arrive assez tôt sur les projets. La première chose, c'est de faire un plan de travail, d'évaluer avec le réalisateur le temps de tournage, là où il a envie de passer du temps. On dialogue aussi avec la direction de production. Ensuite on travaille sur les repérages, les répétitions, le casting, on fait le lien entre le réalisateur et les équipes. La « prépa » est payée au tarif syndical pour des semaines de 39 heures et il n'y a pas d'heures supplémentaires, bien qu'on fasse des journées énormes. J'ai été payée pour vingt semaines de préparation sur *Camille redouble*. Quelquefois, le tournage est un peu mieux payé, légèrement au-dessus du tarif syndical – comme sur ce film, justement, pour lequel j'ai été créditée en tant que collaboratrice artistique. J'ai passé onze mois sur le film, dont neuf de préparation. J'ai « vécu » presque un an avec Noémie. Aujourd'hui, on a tendance à écourter la préparation, et c'est terrible : si on raccourcit le tournage, il faut qu'il y ait une vraie prépa.

• Comment ça se passe sur les petites productions ?
J'ai accepté deux fois de tourner à –50 %, pour *Les Amitiés maléfiques* d'Emmanuel Bourdieu et *Le Pont des Arts* d'Eugène Green. J'étais jeune et très heureuse de faire ces films-là. *Nulle*

NICOLAS GUÉRIN / LE PACTE

Tournée de Mathieu Amalric (2010).

part, terre promise d'Emmanuel Finkiel, on l'a tourné à cinq. Ce serait impossible avec la nouvelle convention. On était à peine payés, mais il y avait une telle énergie ! J'ai toujours fait les films parce que je les aimais, j'ai commencé très jeune et je faisais avec ce que je gagnais, mais j'ai tellement appris… C'est difficile de s'exprimer parce qu'à mon poste j'ai une implication passionnée, et ce n'est pas évident pour un autre technicien d'être aussi impliqué. Mais la plupart de ceux qu'on croise sur le plateau sont en demande de ça : ils ont souvent envie de bien faire, de proposer – ça dépend aussi du cinéaste. Avec Amalric, par exemple, tout le monde est investi. Sur *Le Stade de Wimbledon*, on était neuf, livrés à nous-mêmes. Paulo Branco nous avait envoyés en Italie avec quelques bobines, très peu de matériel, et on inventait au fur et à mesure. C'est un luxe énorme. Sur *Tournée*, on n'était pas nombreux, peut-être une vingtaine. Mathieu voulait une troupe, pour qu'on soit comme ce qu'on filmait. C'était cohérent.

• Le poste d'assistant réalisateur n'est pas assez valorisé ?
On est collé au réalisateur, on a énormément de responsabilités, y compris artistiques, au-delà des responsabilités logistiques. Je trouve en effet que le salaire d'un assistant n'est pas assez élevé par rapport à cela. C'est une discussion que j'essaie d'avoir avec les directeurs de production. Un assistant touche à peu près 1 300 euros par semaine, un directeur de production 2 600. Du simple au double. Un chef opérateur peut gagner 4 500 euros par semaine : évidemment, il fait moins de prépa qu'un assistant, mais la différence de salaire reste énorme. Le salaire est une reconnaissance, ce pourquoi cette convention doit être encore réfléchie.

• Intéresser l'équipe aux recettes du film, vous y croyez ?
Non, on n'y arrive jamais. J'ai été en participation sur un film de Raoul Ruiz, et je n'ai jamais touché un centime. C'était il y a treize ans ! Par ailleurs je trouve que ce n'est pas tellement notre place de technicien. Notre travail se fait au tournage, sur le moment.

• On n'entend pas beaucoup les techniciens monter au créneau contre l'extension de la convention, qui est soutenue par les syndicats de techniciens.
Mais combien, parmi nous, sont syndiqués ? Dix pour cent, je crois. S'il y a bien un corps de métier qu'il faudrait entendre actuellement, ce sont les techniciens. Il faut mesurer ce qui se passe et qui est une situation très grave, parce qu'elle scinde et qu'aucune solution aujourd'hui n'est totalement viable. J'ai eu l'occasion, l'année dernière, de travailler sur *Joséphine*, produit par UGC, qui appliquait la convention API. Agnès Obadia, la réalisatrice, s'était entourée de techniciens issus plutôt du cinéma d'auteur. C'était assez confortable : salaires plus élevés, heures payées, mais avec des contraintes. Par exemple, il était impossible de dépasser l'horaire, non parce que l'équipe ne voulait pas mais parce que ça ne rentrait pas dans le code du travail, qui fixe un maximum de 48 heures par semaine. En fait, on n'avait le droit qu'à une heure et demie de dépassement par semaine. Résultat : on tourne rapidement, on supprime et, même avec la meilleure volonté du monde, quelquefois on a l'impression de bâcler… Encore une fois, il faut continuer à travailler sur ces textes et rester libre dans la création.

Entretien réalisé par Stéphane Delorme à Paris, le 23 avril.

Grandir ensemble

Chef opérateur, Tom Harari travaille essentiellement avec des cinéastes de sa génération : son frère, Arthur Harari, Guillaume Brac, Justine Triet, Katell Quillévéré. Il accompagne ces deux dernières à Cannes cette année avec *La Bataille de Solférino* (ACID) et *Suzanne* (Semaine de la critique). Il fait partie du petit nombre de techniciens qui ont signé la pétition contre l'extension de la convention collective.

« Il est délicat pour un chef opérateur de se prononcer sur ce débat, car je peux me retrouver en porte-à-faux par rapport aux autres techniciens. D'autant plus que j'occupe le poste le mieux rémunéré du tournage, donc mon point de vue sur la question des salaires peut paraître discutable… Mais je trouve important de prendre position, au nom du cinéma que je fais et que je veux défendre. Je crains que cette convention collective n'affaiblisse encore les films les plus pauvres au profit des plus riches. Je suis bien sûr favorable à l'existence d'une convention collective étendue, mais dans le contexte actuel de financement du cinéma, cette convention doit être suffisamment souple pour que les contraintes s'étagent selon la nature économique des films.
Je travaille surtout avec des gens de ma génération avec lesquels j'ai commencé, et ces techniciens de l'image (machinistes, électriciens, assistants caméra) s'intéressent à la nature artistique des films. La réussite des films leur importe. C'est difficile de parler en leur nom, mais il me semble qu'ils peuvent accepter de travailler sur un certain type de films dans des conditions financières moins avantageuses, parce que ça les intéresse. Ce qui me tient surtout à cœur, c'est la cohérence entre l'économie du film, son ambition artistique et le barème des salaires, et que tout le monde soit logé à la même enseigne. Par exemple, le producteur annonce que le film va se faire à –30 % pour toute l'équipe, parce qu'il considère qu'il ne peut pas proposer mieux. La négociation sera tout de même possible sur les heures supplémentaires ou la constitution des équipes. Parfois on obtient gain de cause, parfois non, mais si on est tous dans la même intelligence du projet, on parvient en général à trouver un équilibre.
Sur la constitution des équipes, je suis inquiet parce que cette convention collective imposerait des contraintes indépendamment de la nature du film. L'idée qu'il faille avoir des équipes complètes, que l'on soit obligé d'avoir des chefs de poste pour employer des assistants, que la polycompétence ne soit pas possible, tout cela est dangereux parce qu'il y a tout un pan du cinéma, notamment du jeune cinéma, qui fonctionne avec des équipes assez réduites, des gens à qui l'on demande parfois de passer d'un poste à un autre. Par contrainte économique mais pas seulement, également par choix d'un dispositif de mise en scène, par souci de légèreté, de rapidité, pour improviser plus facilement. Imaginer qu'on vous dise : "Non, là votre équipe est trop petite, vous ne pouvez pas tourner comme ça", c'est aberrant ! Il faut de la souplesse, et les techniciens qui travaillent sur les petits films le comprennent, ça se fait en bonne entente. Ce qui n'empêche pas que si je le juge nécessaire, je négocie avec la production pour obtenir plus de techniciens. Il faut pouvoir adapter les équipes à la nature des films.
Ce que je trouverais désastreux, c'est une convention trop lourde et rigide, qui handicaperait la nouvelle génération dont je fais partie. C'est déjà très difficile de faire un premier ou un deuxième film. La légèreté, même la pauvreté peuvent être de vrais choix pour un réalisateur, un producteur, pour fabriquer un film avec une certaine liberté de création. Il faut pouvoir travailler dans cet élan, et s'entourer des techniciens qui font eux aussi partie de cette génération et acceptent ces conditions. En tant que génération, nous grandissons ensemble. J'ai fait le premier film de Katell Quillévéré, maintenant je fais le deuxième qui est un peu plus « gros », et je me suis entouré de la même équipe technique que sur le premier : on a commencé ensemble, on évolue ensemble. »

Propos recueillis par Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé à Paris, le 19 avril.

Au-delà du débat sur la convention collective se profile la question de la délocalisation, voulue ou subie. Illustration avec une coproduction franco-belgo-luxembourgeoise, Tip Top *de Serge Bozon, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs.*

Un arrangement *Tip Top*

PAR AURÉLIE GODET

Une coproduction internationale est dite *naturelle* lorsque la collaboration avec des partenaires étrangers est suggérée par le scénario du film, tandis qu'une coproduction *économique* est motivée par l'accès aux aides des pays partenaires, nécessaires à la complétion du budget. Le producteur David Thion a connu avec les Films Pelléas les deux cas de figure. *Un amour de jeunesse* de Mia Hansen-Løve, coproduction avec l'Allemagne, correspond au premier : le scénario inclut des scènes se déroulant en Allemagne, ainsi qu'un rôle destiné à un acteur allemand. *Tip Top* de Serge Bozon, coproduction tripartite entre France, Belgique et Luxembourg, agréée par le CNC, au second. Le film devait être franco-français et tourné à Villeneuve, en banlieue grenobloise, mais deux ans de piétinement dans son financement en ont voulu autrement.

Le budget de *Tip Top* est d'un peu plus de 4 millions d'euros. Aujourd'hui, l'agrégat des sources de financement disponibles en France doit être complet pour permettre à un film à ce niveau de coût (les fameux « films du milieu ») de se faire. Le cinéma reste très dépendant des investissements des chaînes de télévision, et ceux-ci sont en diminution globale (-7% en 2012) et toujours plus concentrés sur les grosses productions : les chèques tendus par le premier investisseur, Canal+, sont plus sélectifs et moins gros. Un tiers des films d'initiative française, surtout des premiers films, ont dû être produits en 2012 sans préfinancement d'une chaîne de télévision. Alors qu'ils s'engagent auprès de cinéastes du monde entier, et qu'ils sont parmi les moins dépendants vis-à-vis des pays voisins, les producteurs français sont de plus en plus confrontés à des difficultés de financement pour les films art et essai, un plus grand nombre de projets se partageant une cagnotte dont le montant stagne.

« *Le financement était très insuffisant du côté français pour faire le film*, explique David Thion. *J'ai dû délocaliser le tournage de* Tip Top *en Belgique et au Luxembourg, et donc renoncer au crédit d'impôt français. La pénalisation est double puisque le barème du soutien du CNC est fortement abattu pour ce film à cause de sa délocalisation (près de 50% de perte sur le fonds de soutien automatique). Et même si j'avais bénéficié du crédit d'impôt, le manque de financements français était tel, et ce malgré les apports de Canal+, de Ciné+, des Sofica et du distributeur, que ce film aurait été impossible à financer en maintenant son tournage en France.* » L'international ou rien, donc. « *C'est un peu contraint et forcé que je me suis tourné vers l'international. C'est plus dû à la nature du projet qu'à la conjoncture, certes difficile.* Tip Top *faisait peut-être un peu peur sur papier, en tout cas trop pour être financé à cette hauteur. Il nous a manqué l'aide sélective du CNC, d'une chaîne en clair et de régions.* »

RICARDO VAZ PALMAR / LES FILMS PELLÉAS

Tip Top de Serge Bozon (2013).

Ouvertures

Pelléas trouve alors un partenaire en la personne de Nicolas Steil, président du groupe Iris, dont l'intervention permet de doubler le budget rassemblé par le producteur français. Iris est présent sur trois pays : le Luxembourg, la Belgique, mais également la France, via sa filiale Rezo Films… distributeur de *Tip Top*. « *Le film nous a été présenté un peu moins d'une année avant le tournage*, se souvient Nicolas Steil. *Après avoir marqué mon intérêt, j'ai pu ainsi rencontrer le réalisateur, dont j'aimais beaucoup le film précédent,* La France, *et participer activement à l'évolution du scénario et à la mise en place du paquet artistique et technique.* »

Commence alors le jeu des grilles de points qui doivent permettre au projet d'être validé par chaque pays intervenant. Le réalisateur émet des souhaits concernant ses collaborateurs clés, mais il faut cocher des cases du côté luxembourgeois, pour justifier un apport de 40% environ du budget. La grille du Fonspa (Fonds national de soutien à la production audiovisuelle du Luxembourg) le rapproche du système français, mais s'étale sur 210 points, dont un minimum de 65 pour prétendre à l'aide. Mais pour un apport financier complet, mieux vaut dépasser une centaine de points. 45 précieux points sont décrochés si plus de la moitié des scènes sont tournées au Luxembourg. Et environ une moitié des dépenses de postproduction permet à *Tip Top* d'atteindre le jackpot des 100 points. « *Nous avons fait le montage image en France*, précise David Thion, *mais pour le montage son, l'étalonnage et le mixage, cela s'est passé presque intégralement au Luxembourg. Les techniciens ayant voyagé depuis la France avec Serge Bozon sont la chef opératrice (Céline Bozon), la première assistante, l'ingénieur du son, le perchman, le monteur.* » Alors, pour atteindre un score final de 106 points, des collaborateurs luxembourgeois complètent l'équipe sur les postes de directrice de production,

chef décorateur, monteur son, régisseur, responsable des effets spéciaux, et quelques autres techniciens, ainsi que des acteur, pour les rôles secondaires. Sans oublier la contribution du compositeur Roland Wiltgen à la musique originale : « *Contrairement à mes précédents films, celui-ci comporte peu de musique, quelques minutes seulement*, explique Serge Bozon. *Mais le personnage interprété par Isabelle Huppert a un mari violoniste…* » Pour valider 10 points sur la grille, il importait surtout au bureau du film que cette composition originale soit, en termes de durée, plus présente que la chanson turque entendue à deux reprises dans le film.

Codépendance

10% du budget de *Tip Top* proviennent de la Belgique (via le groupe Iris), mais toutes les scènes d'extérieur, soit 45% du film, y ont été tournées. Le mixage final s'est également fait là-bas. « *Afin que le système de* tax shelter *belge* [qui permet de bénéficier d'une exonération fiscale de 150% du montant investi, ndlr] *soit intéressant, il faut tout de même faire beaucoup de dépenses dans le pays*, explique David Thion. *Pour obtenir 400 000 euros de financement, donc 10% de notre budget de 4 millions, il faut être en mesure de dépenser de 1,1 à 1,2 million en Belgique !* » Mais les versements sont automatiques pour toutes les dépenses éligibles, sans barème de points qui ouvrirait ou bloquerait ces droits. Il y a aujourd'hui un certain nombre de films qui ne sont pas de « vraies » coproductions avec la Belgique (c'est-à-dire entrant dans le cadre de l'accord bilatéral entre les deux pays), mais qui bénéficient d'un apport financier du pays grâce uniquement au *tax shelter* : un cofinancement plutôt qu'une coproduction. Ce n'est pas le cas de *Tip Top*.

Après cette première expérience des Films Pelléas avec le Luxembourg, est-ce que le happy end les inciterait à rechercher de nouveau ce même agencement de coproduction ? Ce n'est pas si simple. Soit de vraies raisons artistiques le justifient. Mais si les raisons sont économiques, tous les projets ne s'y prêtent pas. Le calendrier de tournages des Films Pelléas suivra en 2014 la logique du cas par cas : le prochain film de Christophe Honoré sera tourné intégralement en France, tandis que celui de Mia Hansen-Løve sera tourné en partie au Luxembourg, pour des raisons similaires à celles de *Tip Top*. « *Le système luxembourgeois a également des inconvénients*, glisse David Thion. *La superficie du pays limite son attractivité pour les tournages, ce qu'ils ont compensé avec le système financier le plus avantageux d'Europe.* » Serge Bozon dit en tout cas avoir trouvé son bonheur parmi les décors à sa disposition dans les deux pays, entre les bureaux et hôtels luxembourgeois dont les équivalents parisiens auraient été hors de prix, et la banlieue de Namur qui correspondait exactement à ce qu'il recherchait.

Serge Bozon a finalement pu tourner pendant sept semaines à l'été 2012, après avoir coupé trente pages de son scénario au dernier moment, afin de raccourcir le tournage d'une semaine. Son producteur luxembourgeois, quant à lui, ne décolère pas face aux « *resucées nationalistes et protectionnistes françaises* » qui lui rappellent les réactions au lancement du programme MEDIA. « *Il me semble préférable d'avoir 50% d'un film qui existe plutôt que 100% de rien ! Les producteurs français, tout comme les producteurs allemands, ont de vrais problèmes de financement.* Tip Top *n'est pas un choix particulièrement commercial de ma part, je ne suis pas qu'un financier*, ajoute Nicolas Steil. *Dans les petits pays, nous avons une conscience aiguë du fait qu'il faut travailler ensemble.* » ■

Entretiens réalisés à Paris, le 21 janvier et Luxembourg, le 14 mars

Service public

ENTRETIEN AVEC VALÉRIE BOYER DIRECTRICE GÉNÉRALE DE FRANCE 2 CINÉMA ET BERTRAND HASSINI-BONNETTE DIRECTEUR FINANCIER ET ADJOINT AU DIRECTEUR GÉNÉRAL

Dans les paroles que nous avons recueillies, « l'argent des chaînes » revient souvent pour expliquer la difficulté à financer les films et donc à payer les techniciens au tarif. Nous avons voulu savoir comment fonctionne une chaîne, et il fallait commencer par France 2 Cinéma, fer de lance du service public. L'entretien avec ses dirigeants, qui s'est déroulé dans un climat un peu frais, a au moins le mérite de la franchise.

●Pouvez-vous expliquer le fonctionnement de France 2 Cinéma?
V.B.: France 2 et France 3 Cinéma fonctionnent sur le même schéma.
B.H.-B.: Les deux chaînes ont l'obligation d'investir 3,5% du chiffre d'affaires, c'est un peu plus que le privé où l'obligation est de 3,2%. Pour France Télévisions, ça représente, pour l'an dernier, 62 millions d'euros sur une soixantaine de films. Cet investissement se fait à la fois sous forme de coproduction et de préachat.
V.B.: Nous sommes nécessairement coproducteurs minoritaires, c'est une règle. Nos principaux interlocuteurs sont les producteurs qui cherchent à financer leurs projets. On nous interroge sur un script, un projet. On en reçoit 350, 400 chaque année. Chaque projet présente un scénario, un devis, un plan de financement prévisionnel, un casting. Nous avons un comité de lecteurs, mais il n'y a pas de commission. Je choisis les films avec mon collaborateur Pascal Sennequier, responsable de l'accueil des projets.

●Les lecteurs font une présélection?
B.H.-B.: Non, il n'y a pas de présélection. Chaque projet est lu par ce comité de lecteurs, qui remplit des fiches de lecture, et par nous-mêmes.

●Qui sont ces lecteurs?
V.B.: Un panel très varié. Les lecteurs sont renouvelés régulièrement. De toute façon, ce n'est pas un métier que font les gens très longtemps. Ils font autre chose à côté. Ils lisent des scénarios pendant quelque temps, puis ils arrêtent parce qu'ils se lancent sur un projet.

●Que demandez-vous sur les fiches de lecture?
V.B.: Là on est très loin du financement. Les fiches de lecture, c'est du fonctionnement interne.

●Non, c'est pour comprendre comment vous travaillez, comment France 2 choisit les films.
B.H.-B.: On vous l'a dit, les films sont choisis ici. Si vous voulez connaître les particularités de France 2, on peut dire par exemple que les films ne sont pas choisis par l'antenne. C'est important: il n'y a pas de circulation des scénarios entre nous et l'antenne.
V.B.: D'ailleurs on n'est pas dans les mêmes locaux.
B.H.-B.: La seule chose, c'est que le président de France Télévisions doit valider notre sélection.

●Est-ce que tous les films sont traités de la même manière, ou bien est-ce que vous les lisez en fonction de cases de diffusion: prime time, deuxième partie de soirée, etc.?
B.H.-B.: Tous les films sont traités de la même manière. Vous avez remarqué qu'il n'y a pas de deuxième partie de soirée, sur France 2?

●Pourtant, dans un entretien en ligne, Valérie Boyer, vous vous félicitez d'avoir financé un premier film comme *My Little Princess* d'Eva Ionesco, tout en affirmant: « *ce n'est pas du prime time, c'est de la deuxième partie de soirée* ». Or vous nous dites qu'il n'y a pas de deuxième partie de soirée.
V.B.: Si, pendant les vacances. Pour ce film, on sait que ce n'est pas du prime time quand on lit le scénario.
B.H.-B.: Ça paraît évident, non (*sourire*)?

●Non. En quoi ce serait évident?
V.B.: Le sujet [une artiste photographie sa fille dans des postures d'adulte, ndlr]. Quand on lit un scénario, on peut se tromper, mais en général on sait où on met les pieds.

●Ce qu'on voudrait comprendre, c'est comment s'articule le choix des projets et la diffusion à l'antenne. Si vous investissez dans des films qui seront obligatoirement diffusés, vos choix sont pensés aussi en fonction de l'antenne.
V.B.: Les films ne sont pas pensés pour la diffusion, ils seront diffusés. C'est complètement différent.
B.H.-B.: N'oubliez pas que lorsqu'on choisit un film, il est diffusé trois ans après.

●Vous n'intervenez pas sur le contenu des films, mais le choix de tel ou tel film dépend de sa diffusion ensuite?
B.H.-B.: Vous avez vu la liste des films qu'on coproduit? Donnez-nous un exemple.

●*My Little Princess*.
V.B.: Ça date d'il y a trois ans, mais parlons-en puisque visiblement c'est une obsession…

●C'est un exemple. Pourquoi êtes-vous sur la défensive?
V.B.: Non, puisque vous voulez parler de ce film, parlons-en. Le sujet nous intéressait, c'était un premier film, et nous soutenons beaucoup les premiers et deuxièmes films, qui sont souvent au moins aussi difficiles à monter que les premiers.

●Les jeunes cinéastes nous disent: « Nos techniciens sont payés à –20, –30%, mais il nous manque l'argent des chaînes. » On a conscience que vous ne pouvez pas aider tous les films. Mais puisque ces premiers ou deuxièmes films sont sous-financés, on pourrait demander au service public de les accompagner, peut-être avec un système d'obligation.
V.B.: On n'a pas d'obligation, et on n'en a pas besoin: on le fait sans qu'on nous

SOPHIE DULAC DISTRIBUTION

My Little Princess d'Eva Ionesco (2010).

le demande. C'est un peu notre mission, quand même.

B.H.-B.: Plus d'un tiers de nos investissements se font sur les premiers et deuxièmes films. Je parle en nombre de films aidés, pas en budget.

●Pour les films à tout petit budget, de l'ordre du million d'euros…

V.B.: On n'est pas très interrogés là-dessus. Ce sont les producteurs qui doivent venir nous voir, on ne va pas aller les chercher. Résultat, on ne produit quasiment pas de films avec ce genre de budget.

●Comment expliquez-vous que ces producteurs ne viennent pas vous voir?

V.B.: J'imagine qu'ils s'autocensurent. Je ne sais pas, ce n'est pas à moi qu'il faut poser la question, c'est à eux.

●Quand on leur pose la question, ils répondent qu'ils n'ont aucune chance.

V.B.: Qu'ils nous montrent leurs scénarios! On ne s'interdit rien. À partir du moment où on trouve que le projet est cohérent et que le scénario est bon, je ne vois pas pourquoi on ne le produirait pas. Ne pas vouloir participer à un bon projet pas cher, ce serait un comble!

●Très bien. Cet entretien fera passer le message aux jeunes producteurs.

V.B.: Oui. Après on juge sur le scénario, et on reçoit beaucoup de choses qui ne se font pas parce que les scénarios… On ne peut pas présager de tout, mais quand même: on ne fait pas que des bides. On peut se tromper, mais on a quand même une certaine expertise. Tout n'est pas noir d'un côté, blanc de l'autre. On ne peut pas faire de généralités, c'est du cas par cas. Regardez *La guerre est déclarée*, qui a coûté 1,5 million et qui a fait un carton. Le film ne nous a pas été soumis. Pourquoi? Parce que son producteur, Édouard Weil, a choisi de le financer autrement. Et il a eu bien raison, parce que quand un film a du succès, il vaut mieux ne pas avoir été coproduit par une chaîne, vous comprenez aisément pourquoi: parce que vous allez pouvoir le vendre à une chaîne. Ce que je veux dire, c'est qu'il n'y a pas qu'une seule façon de financer un film.

●Vous souffrez de cette image? Vous êtes associés à des cinéastes confirmés qui seront à Cannes, comme Kechiche ou Desplechin, mais pas à de jeunes cinéastes.

V.B.: C'est vous qui le dites. Encore une fois, un tiers des films qu'on coproduit sont des premiers ou des deuxièmes longs. Après, ce ne sont pas toujours des films de cinéastes de 25 ans, je vous l'accorde.

●Les premiers et deuxièmes longs que vous aidez ont un casting avec des acteurs connus. C'est un critère de choix pour un premier film?

V.B.: Non. On vient de sortir *La Cité rose*. C'est un premier film, un petit budget de moins de 3 millions, et il n'y a pas de casting. C'est bien un premier film, non? Ou alors on ne s'entend pas sur la définition de premier film.

●On pensait plutôt à des films d'auteur.

V.B.: Mais c'est quoi pour vous, un film d'auteur? Julien Abraham, qui a fait *La Cité rose*, ce n'est pas un auteur? Et *Alyah*? Et votre film préféré, *My Little Princess*?

●C'est vous qui le citiez en exemple de premier film audacieux produit par France 2 Cinéma.

V.B.: Je ne sais pas si c'est audacieux, en tout cas ça l'est plus que d'autres films qui ne sont pas des premiers films. L'audace n'est pas réservée aux premiers films. Je ne vois pas bien le rapport entre audace et premier film.

●Mais quand on vous demande pourquoi *My Little Princess* ne serait pas diffusé en prime time, vous souriez sur le mode «vous plaisantez?» Or c'est un film avec Isabelle Huppert, qui a eu un petit succès [70 000 entrées, ndlr]. Pourquoi ne serait-il pas diffusé en prime time?

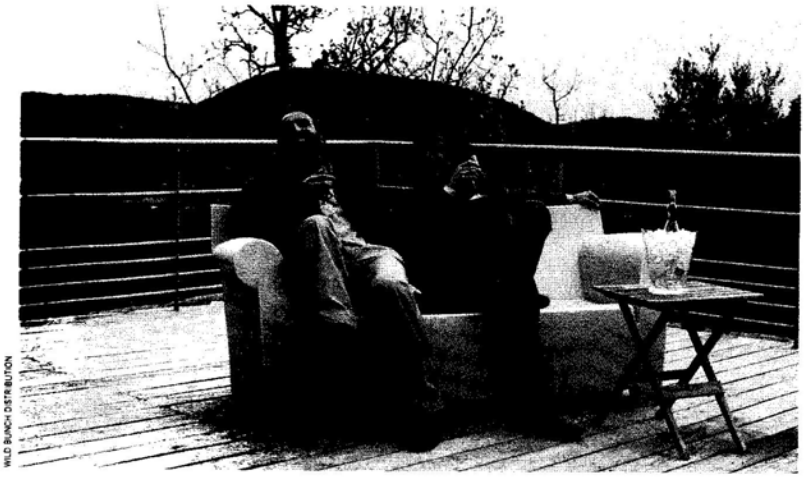
B.H.-B.: Des films avec Isabelle Huppert, il y en a beaucoup. Vous voulez que le film passe le dimanche soir à 20 h 30?

V.B.: On n'a qu'une case cinéma dans la semaine.

●Comment travaillez-vous avec le programmateur de France 2?

B.H.-B.: On ne travaille pas avec le programmateur. On est indépendants.

●Mais quand on parle de *My Little Princess*, vous pensez tout de suite à sa



WILD BUNCH DISTRIBUTION

Le Bruit des glaçons de Bertrand Blier (2009).

diffusion. On comprend mal.
B.H.-B.: C'est un premier film audacieux, qui nous plaît, on le fait, c'est tout. Et il sera diffusé.
V.B.: Au-delà de la diffusion, on aide simplement le film à se faire, et s'il est réussi, ça permettra à la réalisatrice d'en faire un deuxième. Ça n'a jamais tué personne, une diffusion tardive d'un premier film. Le problème n'est pas là, le problème c'est de mettre le pied à l'étrier à des jeunes talents. Si des producteurs ne nous envoient pas leurs projets parce qu'ils s'autocensurent ou qu'ils pensent qu'ils n'ont aucune chance, ils ont tort. Après, il faut des producteurs qui sachent porter et défendre leurs projets. Et il faut un distributeur: contractuellement, on ne peut pas prendre un film qui n'a pas de distributeur.

• À part le pourcentage du chiffre d'affaires à investir ou la nécessité de sortir le film en salles, quelles sont vos autres obligations?
B.H.-B.: Il n'y a pas d'obligations. Nos camarades du privés ont plus d'argent que nous et ils font quinze films par an. On a une mission de service public, ça suppose quand même de répartir nos investissements. Il y a aussi des règles: par exemple, le montant de la coproduction ne peut pas être supérieur au montant du préachat.

• On entend bien que vous travaillez indépendamment de la diffusion. Mais vous ne pouvez pas non plus coproduire un film qui pourrait ne pas être diffusé pour telle ou telle raison.
B.H.-B.: Bien sûr qu'on pense à la diffusion; quand on fait *Le Cœur des hommes 3*, on sait que c'est du prime.

• Vous êtes obligés de fournir du prime time?
B.H.-B.: On n'a pas seulement des obligations, on a des envies, aussi. C'est ça aussi, le cinéma, c'est une diversité. On est dans une économie de prototypes, même si les prototypes deviennent nombreux.

• Comment on met un prototype en prime time?
B.H.-B.: Ça arrive quand même. Vous croyez que *Le Bruit des glaçons,* c'est évident en prime time un dimanche soir? Vous avez vu le sujet? [Un homme parle avec son cancer, ndlr.]

• Vous voulez dire que, vu le sujet, vous avez intuitivement un rapport de programmateur avec les projets.
B.H.-B.: On n'a pas un rapport de programmateur, on a un rapport de spectateur. On sait très bien ce que fait la télé. Je lis le programme télé tous les jours. Ce n'est pas une passion, mais je sais ce qui se fait à la télé.

• *Le Bruit des glaçons*, c'est un film de Bertrand Blier, avec Jean Dujardin...
B.H.-B.: Et ils sont où, les spectateurs, avec ce casting?

• Vous avez une obligation d'audience?
B.H.-B.: Nous avons un devoir d'audience. Vous ne pensez pas qu'on a un devoir d'audience?

• Vous ne pensez pas aussi que vous avez un devoir de montrer des films différents?
B.H.-B.: *Le Bruit des glaçons*, je suis désolé, c'est un film différent, ce n'est pas ce qu'on appelle un film grand public [il a fait 750000 entrées en salles, ndlr]. Et quand on diffuse *La Graine et le Mulet*?

• *La Graine et le mulet*, c'est 600000 entrées [en réalité 1 million, ndlr] et tous les Césars!
V.B.: Mais il est diffusé trois ans après. Trois ans après, les spectateurs l'ont oublié.

• On parle du film d'auteur français le plus célébré de ces dix dernières années, un de ceux qui ont obtenu le plus de succès en salles. Vous n'allez pas nous dire que c'est audacieux de le diffuser en prime time?
V.B.: Si.
B.H.-B.: Vous ne connaissez pas bien la télévision...

• Mais on n'est pas à TF1, ici! Ou alors, c'est quoi la différence avec TF1?
B.H.-B.: Non, on n'est pas à TF1.
V.B.: Pour vous, *La Graine et le Mulet* n'est pas un film audacieux parce qu'il a fait 600000 entrées?

• Mais c'est parfaitement normal de le diffuser sur la télé publique, ça n'a rien d'audacieux. C'est la moindre des choses.
B.H.-B.: Vous devriez rencontrer un programmateur...
V.B.: Passer ce film un dimanche à 20h30, c'est loin d'être évident.

• Pour vous, ou pour le programmateur?
V.B.: Pour le spectateur.

• Vous préjugez de ce qu'il aime?
V.B.: Je peux vous donner plein d'exemples de films qui ont marché en salles et pas à la télé. *Le Bruit des glaçons*, par exemple. Ce n'est jamais évident avec un sujet difficile comme ça. Le dimanche soir, c'est un public familial large. Je peux comprendre que vous ne trouviez pas audacieux de passer *La Graine et le Mulet* ou *Le Bruit des glaçons*, mais allez parler à un programmateur, vous verrez que chacun voit midi à sa porte.

●Si le maximum de l'audace sur la télévision publique, c'est de passer *Le Bruit des glaçons* avec Jean Dujardin un dimanche soir, est-ce que cela n'a pas une incidence sur le choix des films que produit France 2 Cinéma?
B.H.-B.: Pas du tout. Si on nourrissait l'antenne, on ferait quinze ou vingt films, et pas le même type de films.

●Les cases cinéma ont drastiquement baissé ces dernières années.
B.H.-B.: Mais allez parler à un programmateur! Il vous dira qu'en Europe, il n'y a quasiment plus de cinéma sur les grandes chaînes. Vous parlez d'audace, mais l'audace elle est aussi dans l'appétence des spectateurs pour le cinéma à la télévision. Je vous le redis, on diffuse les films à 30 mois, ils ne sont plus tout frais. Il faut y faire attention, c'est important. Les films ont vécu, il y a eu Canal+, Ciné Cinémas, la vidéo… Si on diffusait des films frais, il y aurait peut-être une autre audace à programmer. Vous ne croyez pas? Il se passe des choses en trois ans.

●Mais il n'y a pas qu'une seule case dans la semaine.
B.H.-B.: Il y a d'autres cases, l'été notamment. Il y a de vraies deuxièmes parties de soirée, de la «S2». Et il y a aussi de la S3, qui peut commencer à partir de 23h59. Sur le nombre de films diffusés, c'est très encadré, il y a des planchers, des quotas. Et donc tous nos films sont diffusés. France Télévisions diffuse beaucoup de films.

●Quelle est l'incidence de la baisse du nombre de cases sur les productions de France 2 Cinéma?
B.H.-B.: À l'époque où il y avait deux cases à 20h30, la filiale produisait vingt films. Nous, avec une seule case, on en fait plus de trente. France 2 diffuse moins de films parce que c'est un mouvement général de la programmation. Vous vous rendez compte que le cinéma est partout ailleurs? Lisez le programme télé, regardez ce qui est diffusé le dimanche soir sur la TNT, qui par ailleurs ne participe pas au financement des films: quand vous essayez de montrer un film français qui a trois ans, et qu'en face il y a *Die Hard* et *La Soupe aux choux*, vous voyez bien que c'est difficile. L'érosion des programmes est énorme. Un film à trente mois, il est essoré, il est passé partout, il est soldé à 5 euros en DVD. Il y a la SVOD qui débarque. Vous savez ce que c'est, LoveFilm, l'offre d'Amazon? En Angleterre, ça coûte 7 livres, et il y a 5000 films dans le catalogue.

●Étant donné ces bouleversements du paysage et de la chronologie des films, le rôle des télés va changer. Comment voyez-vous l'avenir?
V.B.: C'est une affaire de volonté politique. Le monde change, le secteur est de plus en plus concurrentiel, les films s'usent plus vite. Les consommateurs consomment différemment. Mais je pense que les gens regardent beaucoup la télévision, de plus en plus contrairement à ce qu'on dit, et qu'ils sont friands de rendez-vous cinéma. Ils ont une offre tellement variée qu'il ne faut pas perdre de vue des rendez-vous historiques. Continuer à faire vivre le cinéma français, faire en sorte que des jeunes auteurs percent, c'est une question de volonté politique. Regardez ce qui se fait dans les autres pays, il n'y a plus de cinéma. Que le cinéma soit un axe important d'une politique culturelle et qu'on oblige les chaînes à investir un pourcentage de leur chiffre d'affaires, c'est une volonté politique.

●Est-ce qu'il y a une articulation entre France 2 et France 3 Cinéma?

© 2012 LES EDITIONS ALBERT RENÉ/GOSCINNY/UDERZO/JEAN-MARC LEROY

Astérix et Obélix : Au service de Sa Majesté de Laurent Tirard (2012).

V.B.: On n'est pas concurrents, on se parle. D'ailleurs, on se parle aussi avec les autres chaînes. France 2 et France 3, ce sont deux sensibilités différentes, sinon il n'y aurait pas de raison de les séparer. On n'aime pas toujours les mêmes choses au même moment. Et comme il y a beaucoup de projets, ça nous permet de faire des choses différentes. On n'est pas sur les mêmes auteurs, sur les mêmes thématiques.

• Il vous arrive de penser, devant un projet, qu'il est difficile, donc plutôt pour France 3 ?

V.B.: Non. Il y a des films qui ne nous plaisent pas ni à l'un, ni à l'autre, d'autres où il y a une envie plus forte d'un côté que de l'autre, d'autres où il nous arrive de nous engager en même temps, même si on évite, pour laisser de la place à d'autres projets. Après, je comprends mal ce que serait un film difficile, un film d'auteur… Par exemple, France 3 fait *The Artist*, qui n'est pas selon vous un film d'auteur…

• Si.

V.B.: J'ai du mal à savoir. Mais bref, ce film, personne n'en voulait sur les autres chaînes. Personne.

• Y compris vous ?

V.B.: On nous l'a proposé, il y avait une conviction plus forte chez France 3, très bien. Il y a suffisamment de films pour que les filiales fonctionnent avec des choix différents. Regardez les films sélectionnés à Cannes qui sont financés par France 3. On aurait pu en faire certains.

• Quand un producteur vous soumet un projet, est-ce qu'il doit avoir déjà d'autres financements, publics ou privés, en plus du distributeur ?

V.B.: Non. Ce qu'on demande simplement, ce n'est pas un casting, c'est un scénario abouti, parce qu'on n'est pas équipés pour lire quatre versions différentes.

B.H.-B.: On vient de plus en plus souvent nous voir en premier parce que c'est structurant pour la suite du financement. Et puis contrairement à l'avance sur recettes, par exemple, on n'a pas de date de commission, ça permet au producteur d'avoir une réponse assez vite.

V.B.: Et ça permet aussi d'avoir un retour artistique.

• Comment ça se passe au niveau de la remontée des recettes ? À quel moment pouvez-vous en toucher ? Est-ce en proportion de l'investissement ?

B.H.-B.: Les négociations sur la base de notre investissement déterminent une quote-part. On peut tout imaginer : parts-supports, fonds de soutien, etc. Plus gros au départ pour récupérer, plus petit en cas de succès, etc. Dans le plan de financement, en général le distributeur a versé une avance pour que le producteur fabrique le film. La hiérarchisation de la récupération, c'est donc d'abord l'amortissement des frais de sortie, la commission du distributeur, puis la remontée du minimum garanti, et après on arrive dans ce qu'on appelle « l'assiette de reversement producteur ». Nous, on est au même rang que le producteur pour toucher de l'argent sur les recettes. On est au bout de la chaîne.

• Sur la répartition de l'argent, tout se négocie film par film ?

B.H.-B.: Oui, bien sûr. Il y a des films sur lesquels on a 15 %, d'autres 30 %, tout est possible. Tout dépend du plan de financement. On valorise au mieux notre investissement. Bon, mais parlons des recettes : l'année dernière, vous savez combien on a facturé sur trente-cinq films sortis ? Zéro. L'année d'avant, on a facturé sur deux films, dont *Les Femmes du 6e étage*, qui a coûté peu cher et qui a fait 2,5 millions d'entrées. Voilà, c'est ça l'état des recettes dans le cinéma français. Il ne faut pas l'oublier, elle est quand même là, la mission. On a aussi touché du fonds de soutien. Vous savez comment ça marche, le fonds de soutien ? Sur chaque entrée, il y a une contribution du CNC au fonds de soutien, auquel on a droit là aussi selon une quote-part définie, qui souvent est à peu près la même que sur les recettes. Sauf que nous n'avons accès au fonds de soutien qu'au-delà d'une franchise de 150 000 euros réservée au producteur délégué. Le producteur délégué touche donc les 150 000 premiers euros générés par le fonds de soutien, et ensuite il doit conserver 50 % de la somme totale issue du fonds de soutien. Et ensuite seulement, on touche un pourcentage. Soit une toute petite somme. Sur les 37 millions qu'on a investis, on a dû récupérer environ un million en fonds de soutien.

• Sur *Camille redouble* [900 000 entrées, ndlr], vous avez touché combien ?

B.H.-B.: Zéro. Même Gaumont n'a pas amorti. Vous savez à combien s'élèvent les frais de sortie de *Camille redouble* ? C'est plus d'un million d'euros. Ça représente plus de 400 000 entrées. Avec la commission du distributeur, c'est 550 000 entrées. Je ne veux pas m'avancer trop sur les chiffres, que je cite approximativement, mais schématiquement, c'est ça. Les 550 000 premières entrées n'amortissent que la sortie. Les frais de sortie, c'est quoi ? La publicité, le marketing, le tirage des copies. Maintenant, c'est du numérique, c'est un peu moins cher que la pellicule, mais pas tant que ça. Après, il y a l'amortissement du minimum garanti, la commission du distributeur.

Vous savez combien c'est? 30% du billet. Une entrée, ça rapporte 2,35 euros au distributeur.
V.B.: Donc on est contents d'accompagner nos films à Cannes, on est bien contents quand on fait un prime time qui marche.

● Puisque vous récupérez très peu par rapport à ce que vous investissez, pourquoi donner de l'argent à des films surfinancés? Pourquoi contribuer aux 62 millions d'euros de budget du dernier Astérix?
B.H.-B.: Pourquoi le service public se priverait de coproduire *Astérix*, qui est une œuvre patrimoniale?

● *Astérix*, «une œuvre patrimoniale»? Vous voulez dire comme *Casque d'or*?
B.H.-B.: Pourquoi ça ne pourrait pas être un bon film, un grand spectacle?

● De l'avis général, ce n'est pas le cas.
B.H.-B.: Je vous le confirme. Mais personne n'a de boule de cristal.

● Mais puisque vous donnez quasiment l'argent, pourquoi ne pas le donner à des films plus intéressants qu'*Astérix* ou *Vive la France!* de Michaël Youn?
B.H.-B.: Je vous laisse seul juge de vos propos. On investit dans ces films parce qu'on remonte quand même de l'argent sur l'ensemble du catalogue.

● Donc vous récupérez de l'argent sur ces films?
B.H.-B.: Le peu qu'on remonte, c'est un gain d'indépendance. C'est toujours moins d'argent que l'on demande à la maison mère, et qui nous permet de financer des choses différentes. On ne nous demande aucun retour sur investissement. Mais on anticipe les choses.
V.B.: C'est toujours bien, quand un film marche.
B.H.-B.: Il faut que vous vous mettiez dans la tête la déconnexion entre le nombre d'entrées et l'argent. *De rouille et d'os*, c'est 2 millions d'entrées, et c'est zéro retour pour nous.

● Encore une fois, puisque vous n'espérez pas grand chose, pourquoi donner des millions à *Astérix*?
V.B.: Mais parce qu'on espère que le film va marcher. Nous, on juge sur des scénarios. Parfois on a de bonnes surprises au final, parfois de moins bonnes. Le scénario d'*Astérix* a été étudié par France 2 et France 3. On ne peut pas imaginer que Daniel Goudineau de France 3 aille sur un projet sans que le scénario soit solide. Et Laurent Tirard est un réalisateur tout à fait compétent. Au final, le film n'a pas été à la hauteur des promesses du scénario, mais sur les trente films qu'on coproduit chaque année, vous vous doutez bien que ce n'est pas le seul. Si je pouvais acheter des films finis, ce serait plus simple. Je ne vois pas pourquoi on n'aurait pas le droit de financer *Astérix*, dont le scénario était patrimonial dans sa facture.

● Vous avez investi à quelle hauteur?
B.H.-B.: France 2 et France 3 ont mis ensemble 5 millions.

● Et vous avez eu des recettes?
B.H.-B.: Oui, du fonds de soutien. Environ 300000 euros pour chaque filiale. C'est beaucoup pour nous. Je disais que sur trente-sept films, on récupérait en tout un peu plus d'un million. Là, un seul rapporte 300000. Le film a fait 3,7 millions d'entrées, s'il en avait fait 7 millions, ça aurait commencé à être très intéressant pour nous.
V.B.: Ce n'était pas un pari fou.

● Il y a deux très bons premiers films à Cannes, *Les Rencontres d'après minuit* de Yann Gonzalez et *La Bataille de Solférino* de Justine Triet. Vous les aviez lus?
V.B.: Non, je ne crois pas. Mais sachez qu'il n'y a pas un producteur, même tout petit, même débutant, qu'on n'a pas reçu. C'est très important d'entendre un producteur défendre son projet. Déjà pour qu'il se présente à nous, qu'il se fasse connaître. On ne va pas aller les chercher par les cheveux, les petits producteurs. Après, ça peut être quelqu'un qui a fait des courts métrages remarqués, et j'en vois des courts métrages. Mais quand vous cumulez: première production, premier film du réalisateur, pas de têtes d'affiche, et que vous ne vous déplacez même pas pour vendre votre projet, ça démarre mal. Encore une fois, on n'a jamais refusé de recevoir qui que ce soit.

● Yann Gonzalez, vous le connaissez?
V.B. et B.H.-B.: Non.

● Il a montré ses courts métrages à la Quinzaine des Réalisateurs, il a fait le tour du monde des festivals. Vous pourriez vous dire: Yann Gonzalez fait son premier long, on a envie de l'accompagner.
V.B.: On peut être éclairé par les courts métrages, mais nous, ce qu'on regarde, c'est un scénario, point. Vous ne pouvez pas nous reprocher de ne pas avoir sélectionné son film. On ne fait pas de la recherche développement, on n'a aucune interaction de ce genre à avoir.

● Mais simplement par curiosité, pour sentir les cinéastes prometteurs. Justine Triet a gagné tous les prix pour *Vilaine fille, mauvais garçon*. Vous n'avez pas lu le scénario de *La Bataille de Solférino*, mais vous auriez pu avoir envie de l'accompagner.
V.B.: Pourquoi son producteur ne nous l'a pas proposé?
B.H.-B.: Le bureau est ouvert, il n'avait qu'à nous le soumettre.

● Même question pour *Holy Motors*. Quand vous savez que Leos Carax prépare un film, vous ne vous dites pas: tiens, on a envie d'aider l'un des plus grands cinéastes français, de le labelliser France 2 en quelque sorte?
B.H.-B.: Ce n'est pas parce qu'on lit dans la presse que Carax veut faire un film qu'on va l'appeler et le supplier de participer à son film. Encore une fois, on lit des scénarios.

● En l'occurrence, vous l'aviez lu, *Holy Motors*?
B.H.-B.: Oui, il a été refusé.

● Vous pensiez qu'il ne pouvait pas être diffusé sur France 2?
B.H.-B.: Mais non, on ne s'est pas dit ça. C'est un film qui pourrait passer tardivement.

● C'est donc que le scénario ne vous a pas plu.
B.H.-B.: Ce n'est pas qu'il ne nous a pas plu, c'est qu'il ne nous a pas *convaincus*. On fait des choix, on ne s'accroche pas aux noms.
V.B.: Mais pourquoi on s'accrocherait au nom de Leos Carax? Je vous le demande: pourquoi?

Entretien réalisé par Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé à Paris, le 23 avril.

© 2012 Pathéo Romantica, Inc. All Rights Reserved. © 2013 Lionel and Dexter Sony Pictures Home Entertainment Inc. All Rights Reserved.