

Table-ronde « Création Production »

Samedi 1er juillet 2017, 14h-16h – Villa Méditerranée (Marseille)

L'objet de cette table ronde sera de réfléchir ensemble à la manière de produire aujourd'hui des films d'auteur dans un contexte de plus en plus concurrentiel, de restriction budgétaire et de mutation du secteur. Cette table ronde s'articulera autour de trois grands axes : la relation auteur-producteur, la prise de risque et enfin, l'écriture-développement.

Quelques pistes se dessinent déjà qui pourraient soutenir la création indépendante : compte automatique pour les auteurs, ouverture de l'aide à la conception pour les long-métrages documentaires, valorisation de l'engagement des uns ou des autres en terme budgétaire ou des solutions à inventer.

Vers une fabrication plus coopérative ?

Intervenants :

- *Emmanuel Alain-Raynal (producteur, Miyu Productions et président du Bureau court-métrage du SPI)*
- *Céline Loiseau (productrice TS Productions)*
- *Anna Feillou (réalisatrice, co-présidente d'ATIS (Nouvelle Aquitaine), membre de la Boucle Documentaire)*
- *Dorothee Sebbagh (réalisatrice)*
- *Nicolas Mazars (responsable juridique de l'audiovisuel et de l'action professionnelle à la SCAM)*

Modérateurs :

- *Jean-Laurent Csinidis (producteur à Les Films de Force Majeur, membre du Bureau de LPA)*
- *Jean Boiron-Lajous (auteur-réalisateur, membre de l'AARSE, Festival La Première Fois)*

Emmanuel-Alain Raynal :

Pour parler de mon cas personnel, la rencontre avec un projet se fait de différentes manières, la voie classique c'est un projet qui arrive dans la boîte mail et une lecture d'un dossier, la rencontre d'un projet avant la rencontre de l'auteur. Après, j'aime beaucoup être tête chercheuse, je passe beaucoup de temps sur les réseaux sociaux, sur Vimeo, sur ce type de plateformes, pour trouver je travaille beaucoup aussi avec des écoles françaises, des écoles d'animation notamment Gobelins, la poudrière et l'EMCA d'Angoulême. Du coup, j'essaie de rencontrer les auteurs dès leur première, deuxième année, les suivre, ça fait que je suis souvent en amont des projets, souvent les projets que je produis n'étaient qu'un pitch de l'auteur, une image et je me suis dit il y a quelque chose et on a commencé à travailler. Après, quel que soit le moment où je rencontre l'auteur on essaie toujours de prendre le temps, ça ne veut pas dire attendre qu'il soit trop tard pour signer un contrat ça veut dire quand on signe un contrat on doit être dans un rapport de confiance par rapport à l'œuvre, qu'on a le même film en tête, que ce temps de discussion il ait lieu. On essaie de signer les contrats très tôt parce-que c'est important pour l'auteur et le producteur, mais il faut quand même laisser le temps à la discussion et le temps à la confiance de naître.

Céline Loiseau :

Moi, les rencontres avec les auteurs se font de pleins de manières différentes, ça peut être autour d'un film qui a déjà été réalisé et d'une discussion qui a lieu après la projection et on parle d'un projet. Je suis dans pas mal de commissions où il y a des aides à l'écriture donc parfois c'est découvrir un projet par le biais de la commission, il y a la découverte par la poste aussi et enfin il y a les auteurs avec lesquels on pérennise les relations. Donc en général c'est vrai que j'essaie de produire plusieurs films d'une même personne, c'est une relation qui se construit dans la durée et pas autour d'un seul film mais d'une œuvre.

Jean-Laurent Csinidis :

Là justement, je rebondis immédiatement sur ça, le fait de construire une relation de long terme entre auteur et producteur ça veut dire qu'il y a une relation de confiance qui s'est mise en place. Du coup ma question aux auteurs, en tant que producteur, c'est la suivante : A chaque fois que je rencontre un auteur ou a fortiori quand c'est moi qui vais vers un auteur car j'ai très envie de travailler avec lui sur un projet, j'ai l'impression que la part la plus importante au moment de la rencontre et qui va être assez déterminante par la suite, c'est le moment où j'arrive à avoir la confiance de l'auteur, parce que je sens une défiance pendant un long moment et du coup j'ai envie de poser la question : est-ce que cette impression est justifiée ? Est-ce que vous nous faites pas du tout confiance ? Comment ça se passe ? A partir de quel moment vous décidez de nous faire confiance ou pas ? Est-ce que cette méfiance est juste surjouée ou est-ce que vraiment vous vous méfiez de nous ?

Dorothee Sebbagh :

Non c'est bien de l'entendre comme ça et c'est normal, en plus il y a quelque chose d'assez différent entre vous et nous c'est que vous portez plus de projets que nous a priori, nous on arrive avec quelque chose d'important où on sait que la relation va durer longtemps et je pense que je l'ai cette défiance et je pense qu'il faut l'avoir non ?

Jean-Laurent Csinidis :

Pourquoi ?

Dorothee Sebbagh :

Par principe je sais pas mais c'est important, c'est aussi profiter de ce moment-là pour vraiment parler des choses et savoir à qui on a affaire dans la relation, parce que je peux regarder le cv sur pleins de supports mais la relation c'est ça qui fait...

Jean-Laurent Csinidis :

Est-ce que t'arrive précisément à dire les endroits en particuliers qui font que t'as une vraie méfiance, alors à ce que j'ai compris il y a comment la personne comprend le projet, est-ce qu'il y a d'autres endroits comme ça précis ?

Dorothee Sebbagh :

C'est par rapport au projet et par rapport à la relation de travail, qu'est-ce que la personne va attendre de la relation de travail elle aussi, est-ce qu'elle va attendre les mêmes choses que moi, est-ce qu'on va avoir envie des mêmes choses. Il y a pleins de façons de travailler avec quelqu'un des deux côtés, est-ce que ça va être les mêmes attentes. Je parlais il y a quelques temps avec un ami cinéaste qui se posait cette question de la rencontre avec le producteur et je parlais aussi d'autre chose, la question du désir, de l'ego parce qu'il y a aussi ça dans ces premiers rendez-vous. Je disais à cet ami, attention au miroir qu'on te tend parce-que parfois il y a des personnes qui vous proposent des projets ou qui ont envie de travailler sur vos projets et moi ça m'est arrivé en tout cas, être sensible au désir que l'autre nous tend et au miroir tellement flatteur qui peut je pense perturber la relation de travail.

Anna Feillou :

Je suis plutôt d'accord avec ce qu'a dit Dorothee, moi j'ai l'impression qu'on peut répondre de deux façons, d'abord il y a une question de représentation et pour beaucoup d'auteurs lorsqu'on débute on ne sait pas forcément ce qu'est un producteur et on a tous entendu des histoires de producteurs pas intègres, des histoires qui ont mal tourné et je crois que c'est une défiance un peu réflexe et en ce qui me concerne je suis plutôt d'un naturel confiant mais je peux comprendre qu'on l'éprouve parce qu'il y a des précédents. Après sur un autre plan, je trouve que c'est une relation tellement importante qui nous engage dans le long terme, une relation de travail mais aussi une relation intime enfin c'est une vraie relation humaine extrêmement complexe et c'est un peu comme dans la vie est-ce qu'on y va tout de suite et c'est une aventure d'un soir ou est-ce qu'on prend

son temps dans l'idée de partager une partie de sa vie avec cette personne. De ce point de vue, je ne sais pas si c'est de la méfiance qu'il faut avoir mais prendre le temps, moi je sais que actuellement, pour être plus concrète, après deux années où j'ai pas écrit, je me remets à écrire un nouveau projet et il y a trois producteurs qui m'ont dit « tiens fais-moi lire tes projets » ce qui est le cas de figure idéal et là je me suis dit justement je prendre le temps de voir comment ces trois personnes en qui j'ai plutôt confiance a priori puisque ce ne sont pas des inconnus, je me dit oui je vais prendre le temps comme tu disais Dorothée de voir comment mes projets sont reçus, si je leur envoie un lien vers un film que j'ai fait qu'est-ce qu'ils auront à m'en dire et c'est sûr que c'est au premier rendez-vous que tout peut se jouer et j'imagine qu'en tant que producteur sentir de la méfiance ça donne pas trop envie donc il faut y aller tranquillement, observer mais je trouve ça normal vu l'importance de cette relation qu'on ne se précipite pas.

Dorothée Sebbagh :

Alors moi du coup je re-pose une question aux producteurs qui est plus précisément, qu'est-ce qui fait qu'on s'engage quand on est producteur avec un auteur ? Parce que évidemment il y a la version « romantique » de tomber amoureux du projet, il y a aussi, on en avait discuté avec Jean-Laurent, on peut dire des raisons plus ou moins bonnes de s'engager et qui peuvent justement se répercuter dans la suite de cette collaboration. Est-ce qu'on s'engage parce qu'il y a des possibilités de financement ? Parce que on s'engage dans la durée avec l'auteur ? Parce qu'il y un projet qu'il ne faut absolument pas louper ? Est-ce que vous pouvez raconter des expériences qui peuvent montrer que la raison pour laquelle on y va ou on n'y va pas peut différer et peut aussi changer la collaboration entre l'auteur et le producteur ? Si vous êtes d'accord avec cette hypothèse.

Emmanuel Alain-Raynal :

Oui tomber amoureux du projet, je pense qu'il y a aussi tomber amoureux d'un auteur, passer 3, 4,5,6 ans ensemble, si il y a pas une entente humaine, le projet a beau être magnifique si l'entente humaine est pas là il y a quelque chose en moins dans la relation aussi alors je pense que c'est hyper important quand je rencontre l'auteur que je vais prendre plaisir à le voir, à partager, à discuter et lorsqu'il y a quelque chose qui passe pas de l'ordre humain j'aurais tendance a moins prendre le projet. Après tout dépend, il y a des projets qu'on va adorer qui vont être faciles à financer, d'autres qui vont être une tannée qu'on l'explique à l'auteur mais qu'on a tellement envie d'y aller qu'on y va ça c'est un peu différent, c'est intéressant ce que tu disais parce-que la rencontre avec un auteur il y a la rencontre avec un jeune auteur et la rencontre avec un auteur, ce n'est pas la même chose. Un jeune auteur dès qu'il va faire la rencontre avec un producteur, qui plus est intéressé par son projet, il va se dire faut que je signe, faut pas que je fasse de conneries, faut que tout ce qu'il me propose je dis oui parce-que si je passe à côté c'est foutu. Tandis qu'un auteur qui connaît un peu plus le milieu déjà qui a une filmographie c'est bien différent. J'ai l'exemple d'une jeune auteure que je suis depuis ses débuts à La Poudrière, j'aime son travail je la suis, elle sort de la Poudrière, elle m'envoie un projet très intéressant mais un peu jeune, je lui dis voilà « un peu jeune... » et elle était très en

demande de mes retours, d'un coup elle a pitché son projet à Bru ? et elle a eu le prix cyclique, 50 000€ d'aide à la production sur son court-métrage et d'un coup tous les producteurs vont la voir et je me retrouve à être moi en casting et je lui dis c'est à la fois génial comme situation et terrible pour elle parce-que elle se retrouve dans une situation qui pour un jeune auteur est hyper compliquée à gérer, est-ce qu'on vient pour mon projet ou est-ce qu'on vient pour les 50 000€ qu'il y a déjà dessus. Donc il y a la rencontre avec un jeune auteur ou la rencontre avec un auteur qui a déjà plus d'expérience, qui sait ce qu'est la rencontre avec un producteur. Pour revenir sur la méfiance, je ne veux pas taper sur mes aînés mais j'ai l'impression qu'il y a eu tellement d'abus dans le passé qu'il y a un travail de valorisation qui doit être fait sur notre métier. Tu demandais des exemples personnels, quand j'ai rencontré ma future femme, elle travaille dans le milieu du théâtre et quand je lui ai dit que j'étais producteur elle s'est dit « il me plaît mais faut que je tombe sur un connard », ça veut dire qu'il y a un boulot sur la revalorisation de notre métier qui est énorme. Et je pense que c'est parce qu'il y a des mauvaises expériences notoires qu'il y a une méfiance par principe et pour finir là-dessus, il y a deux choses très violentes pour un auteur c'est d'arriver déjà avec une création, c'est très particulier, il a mis quelque chose de lui-même dans cette œuvre et la deuxième chose c'est le titre c'est toujours très violent, moi j'étais réalisateur avant et j'ai arrêté pour le bien du cinéma français mais quand on a un papier qui arrive avec écrit cession de droit dessus, c'est quelque chose de très violent. Donc c'est deux choses, avoir quelque chose de personnel, une œuvre, qu'o a écrit, conçu, écrit, teinté d'autobiographie, de choses personnelles et derrière le présenter à quelqu'un qui d'un coup par signature d'un contrat va posséder une partie de l'œuvre c'est quelque chose de violent. Ça doit se préparer par beaucoup de pédagogie beaucoup de temps...

Céline Loiseau :

Ça me fait penser effectivement à un moment j'avais développé le projet d'un réalisateur qui avait vraiment beaucoup d'expérience, qui avait fait une quinzaine de films et on a travaillé ensemble sur le projet, il était pas français doc j'avais pris quelqu'un pour écrire avec lui dans un bon français, on a eu l'avance sur recettes, on a eu un certain nombre de financements et je lui dit, il faut vraiment qu'on signe ce contrat et il arrivait pas, pourtant il était tout à fait avantageux pour lui ce contrat il était en plus co-producteur en tant que producteur argentin donc... Il n'y arrivait pas ! il l'a fait vraiment au dernier moment quand je lui ai dit qu'on perdait tout si il ne signait pas donc même avec de l'expérience, céder ses droits reste très difficile pour les auteurs. Finalement je n'ai pas fait le film.

Jean-Laurent Csinidis :

Parce qu'il n'a pas signé le contrat ou pour d'autres raisons ?

Céline Loiseau :

Si, il a fini par signer le contrat mais il a fait le film avec une autre production, c'était pour mon bien je pense.

Jean-Laurent Csinidis :

D'accord. Alors à propos de droit je tourne naturellement vers Nicolas, le profil qu'a décrit Emmanuel du jeune auteur qui veut à tout prix signer dès qu'il rencontre un producteur et qui s'en fiche un peu de tout, quand cela nous arrive en tant que producteur on est content parce qu'on fait ce qu'on veut et puis on est moins content lorsque le jeune auteur a l'idée d'appeler la SCAM pour avoir des conseils, du coup je me demandais comment ça se passe quand ils vous appellent ? Plus sérieusement, est-ce que vous faites ce travail pour les accompagner, les aiguiller sur la façon de choisir leur producteur ?

Nicolas Mazars :

Oui tout à fait, c'est un service qui est ouvert à tous les auteurs de documentaire, donc j'incite tous les auteurs dans la salle, jeunes ou pas, à ne pas hésiter à faire appel à nos services à la scam car on a un service juridique qui est gratuit, les auteurs peuvent avoir des conseils gratuitement sur leur contrat, on les accueille, après ça se passe de façons différentes car les questions sont plus ou moins lourdes, lorsqu'il s'agit de la négociation d'un contrat bien sûr on demande la proposition de contrat que l'auteur nous envoie et on l'examine, notre rôle n'est pas forcément de dresser les auteurs contre les producteurs parce que c'est parfois le procès qu'on fait à la scam, c'est pas du tout le cas, notre rôle c'est de faire en sorte qu'effectivement le film soit mené à bien, moi personnellement effectivement j'interviens. Quand on nous appelle en général c'est au moment où il y a la signature du contrat, en amont il y a l'approche dont on a parlé, mais au moment où les choses se signent, c'est le moment où les auteurs deviennent professionnels et je trouve intéressant ce que tu as dit, il y a la question de métier, de professionnalisme et le contrat c'est le signe de l'entrée dans une relation professionnelle, chacun a son rôle de réalisateur et de producteur, ces deux rôles doivent s'articuler, et pour qu'ils s'articulent bien le contrat est là parce que cette relation va durer tout le long du film aussi après pendant la vie du film car le contrat parle de la vie d'après c'est-à-dire de l'exploitation, de la façon dont le producteur va s'en occuper et verser des rémunérations à l'auteur. Le contrat est un moment important et nous quand on le reçoit, bien sûr on finit par comprendre quelles sont les ambitions, les objectifs des auteurs, où est-ce qu'ils en sont, on discute avec l'auteur de ce qu'il veut faire avec son projet, avec le producteur... Souvent d'ailleurs, avant même de rentrer dans l'analyse du contrat, je prends l'habitude de discuter avec l'auteur de sa relation avec son producteur, de comment les choses se sont passées avant, j'essaie de comprendre comment ça se passe dans sa tête et si il se sent en confiance avec le producteur. C'est une question qui me paraît fondamentale, si je vois que manifestement, l'auteur n'a pas confiance dans son producteur je me dis qu'il ne faut pas qu'il signe car à partir du moment où on signe, c'est parti. Si la relation commence mal dès le départ il y a des chances qu'elle finisse par dégénérer, je pense que tous les professionnels dans la salle savent qu'un film c'est une aventure, il peut se passer pleins de choses, parfois des choses assez difficiles, il y a des financements qui ne viennent pas, il y a parfois des accidents, des liquidations judiciaires qui arrivent en plein milieu du film c'est déjà arrivé, donc tout ça peut nuire au film donc il faut que l'un

puisse compter sur l'autre. Et ça m'est déjà arrivé, rarement, de dire à un auteur de ne pas signer avec un producteur parce que je sentais clairement que la raison pour laquelle il venait c'était pas tant pour que j'examine son contrat mais parce que réellement il ne signait pas ce contrat parce qu'il n'avait pas confiance en son producteur. Ce sont des choses qu'on essaie de voir au niveau de la signature et je dirais que la signature c'est vraiment le départ de quelque chose car c'est là que la relation va commencer à s'inscrire dans une relation professionnelle et c'est important parce que l'échange est parfois affectif mais il doit être avant tout professionnel pour que le film se fasse c'est essentiel. Il ne peut pas seulement reposer sur l'affection, sur la confiance, il faut de la confiance mais il faut aussi se dire que chacun va faire son travail pour amener le film jusqu'à sa fin.

Jean Boiron-Lajous :

Du coup ça nous fait directement un lien avec la phase suivante qui est la contractualisation car c'est un moment un peu bâtard entre la grande confiance qu'on peut avoir entre producteur et réalisateur et du coup s'arranger avec la valeur qu'on donne au contrat, du coup je vais poser une question aux réalisatrices : Quelle valeur vous donnez au contrat ? Est-ce que c'est central de la collaboration ou simplement une étape administrative ? Est-ce que c'est quelque chose auquel vous avez recours après lorsqu'il y a des désaccords ?

Anna Feillou :

A nouveau je pense qu'on ne se situe pas tout à fait pareil quand on débute que quand on a eu plusieurs relations avec des producteurs, moi j'ai travaillé avec un producteur et deux productrices donc je peux faire un peu des comparaisons. Dans le premier cas, mon premier contrat d'auteur c'est allé assez vite comme ça arrive malheureusement souvent où peut voir un dossier 3 jours avant faut le signer on a à peine le temps d'appeler la scam si on ose le faire ce qui n'est pas la situation idéale, c'est vrai que mon premier contrat d'auteur je m'en souviens à peine. Par contre, le suivant, avec une productrice que j'avais rencontrée dans un atelier de formation documentaire, entre temps je m'étais un peu plus intéressée à des questions de production parce-que moi-même je faisais partie d'un collectif d'auteur, ça aussi ça joue pour les auteurs, est-ce qu'ils ont un peu d'expérience de production même associative, c'était mon cas et là pour le coup je me suis fait plaisir, j'ai appelé la scam, j'ai rempli un modèle de contrat scam, je me suis rendue compte que par exemple, dans le contrat que proposais la productrice, un modèle spi, en qui j'avais plutôt confiance, parce-que justement je l'avais rencontrée dans un cadre d'atelier où on avait eu le temps de parler, il y avait une clause qui me proposait au titre de l'écriture de mon projet qui était déjà avancée, elle me proposait un minimum garanti et j'avais vu que le sur contrat scam il ne s'agissait pas d'un minimum garanti, c'est-à-dire une somme qui sera ensuite retenue sur mon pourcentage des recettes d'exploitation mais d'une prime d'écriture, c'est-à-dire quelque chose qui n'allait pas être déduit de mes rémunérations futures. J'étais bien contente d'avoir ce modèle scam et j'ai eu la chance de pouvoir discuter avec cette productrice et lui dire « écoutes moi je veux

bien signer le contrat mais par contre je veux pas entendre parler de minimum garanti », j'ai fait tout ça par écrit, j'ai pu le faire parce-que j'ai pas eu de délai avant pour donner à la région, c' était la première fois de ma vie que je négociais un contrat c'est pas évident quoi, de se mettre dans cette position, on peut avoir peur du conflit et c'est vrai que j'ai bien aimé parce-que ça m'a permis de voir très tôt que cette personne, on pouvait être dans un conflit au sens où elle avait une vision, celle de son syndicat, moi celle de la scam. Tout ça pour dire que je trouve extrêmement important de prendre le temps de discuter autour de cet objet froid, technique, juridique et j'encourage les auteurs jeunes et moins jeunes à prendre cette objet au sérieux non pas parce qu'on deviendrait auteur, comme me l'a dit un jour un producteur avec qui heureusement je travaille plus, il me disait « un auteur c'est quelqu'un qui a signé un contrat d'auteur avec un producteur », évidemment je ne suis pas d'accord avec ça, en revanche, la relation devient sérieuse je trouve quand ce contrat est signé, c'est comme un contrat de mariage il me semble, on y réfléchit à deux fois avant de le signer, et donc voilà moi je trouve que c'est vraiment pas une formalité, c'est important, il faut prendre le temps et j'encourage vraiment les auteurs mais je suis sûre que Dorothée et Nicolas vous allez être d'accord, à pas se dire même si on est atteints de phobie administrative ou qu'on considère que l'auteur est quelqu'un d'isolé dans sa sphère et que c'est le producteur qui les mains dans le cambouie, je pense qu'il faut aller contre ça et se dire ça m'engage autant que ça engage le producteur. C'est important, c'est sérieux, il faut prendre le temps, pas hésiter à appeler la scam, maintenant c'est ce que je fais, j'épluche mon contrat, j'essaie de négocier sur des histoires de pourcentages, parfois ça ne marche pas mais toujours est-il qu'il faut vraiment investir ce moment en tant qu'auteur et se l'approprier que ce ne soit pas juste je signe le papier qu'on m'a refile et tout ira bien.

Dorothée Sebbagh :

Je suis complètement d'accord avec Anna pourtant en étant du côté de la fiction, moi mes premiers contrats je les ai faits consulter par la sacd auprès d'un conseiller juridique et depuis à chaque fois ça m'aide beaucoup à comprendre mes intérêts, comment le producteur se protège aussi au fur et à mesure des étapes et c'est normal. Moi je trouve que c'est très important sur le fait qu'il faut, même si maintenant j'ai un agent, ça me rend service c'est vrai mais ça n'empêche pas que je puisse me retrouver à parler avec un producteur de certaines clauses par exemple la clause de la durée des droits cédés en cas de non fabrication du film qui me semble très importante, des choses comme ça qui peuvent facilement se retrouver au centre de notre travail ensuite et ce n'est pas une perte de temps, c'est un temps précieux pour comprendre les enjeux du travail je crois et pour se protéger aussi. Puisque la relation peut évoluer de fait parce qu'elle est longue. Pour revenir sur la défiance, il me semble, parce-que j'ai l'impression que c'était quelque chose que vous ressentiez négativement vous producteurs, pardon pour cette digression mais, c'est bien qu'on soit défiant ? C'est une façon de voir qu'on prend les choses au sérieux, de voir qu'on n'est pas complètement hébétés devant vous.

Jean-Laurent Csinidis :

On en parle souvent, là on fait la distinction entre les auteurs et les jeunes auteurs et on oublie qu'il y a aussi les jeunes producteurs, et je pense que les gens qui en souffrent le plus sont les jeunes producteurs, parce-que jeunes producteurs on a un peu trop envie de prouver qu'on va y arriver, on en sait rien parce qu'on ne connaît personne, on a eu deux aides dans notre vie, il en faut dix pour financer le film... Du coup, c'est vrai qu'il y a un moment où on a l'impression de mettre toute notre bonne volonté de dire « je veux faire ton film, je t'aime, j'aime ton projet, tu vas voir je vais travailler 10 heures par jour ». Et en fait, d'avoir la personne en face qui est tout le temps en train de nous regarder comme ça, sans jamais comprendre si c'est parce qu'ils ont peur qu'on leur vole des sous, si on a des sous qu'on leur ne donne pas, si c'est parce que en fait on a rien compris au projet et qu'on s'en rend pas compte, si c'est parce qu'il préférerait plutôt travailler avec l'autre producteur parce que l'autre on a su que ça s'était mieux passé. Du coup, je pense qu'il y a un truc là c'est très personnel, qui a miné certaines relations où au bout d'un moment j'avais une certaine frustration à ne pas sentir au bout d'un moment un vrai geste de confiance et d'engagement de la part de l'auteur qui me dis « je te fais confiance maintenant on y va » et plus avoir le sentiment qu'il fallait à chaque fois que je convainque l'auteur qu'il peut me faire confiance que ce que je fais c'est dans son intérêt. Est-ce que c'est moi qui ai fait quelque chose de mal ? Ça vous est arrivé à vous ?

Céline Loiseau :

Non c'est vrai que c'est toujours plus agréable de sentir qu'on est ensemble pour le film et pour le défendre et que parfois c'est compliqué quand on a l'impression d'aller contre l'envie de l'auteur ou en tout cas qu'à chaque fois qu'on fait quelque chose on sent un peu... Pour en revenir à la question du contrat et à quel moment on signe, c'est parfois difficile surtout en documentaire, pour vous donner un exemple parfois je me suis retrouvé dans des situations où on signait le contrat trop tardivement par rapport à l'engagement du travail. Maintenant je signe des options systématiquement qui permettent... Là par exemple j'ai travaillé sur un projet qui a eu l'aide à l'écriture du cnc et donc on s'est dit au moment de déposer l'aide au développement il faut avoir signé un contrat d'auteur et du coup on l'a signé mais juste pour l'écriture du projet et à ce moment je ne savais pas du tout si le film allait être pour la télévision, le cinéma, dans quelles conditions on allait le produire. On a travaillé en se disant c'est un film on commence en septembre le développement et on est obligés de tourner mai-juin donc j'ai 6 mois pour financer et je ne sais pas comment je fais tous les guichets et je ne sais pas ce que ça va devenir. Finalement, c'est une belle histoire le film se fait avec avance sur recettes et c'est super et donc on a refait des contrats cinéma car j'avais signé auparavant des contrats audiovisuels. On est souvent obligés de faire par pallier parce qu'on ne sait jamais comment un film sera financé, moi je m'apprêtais à le faire avec une chaîne locale parce que j'avais pas le choix, on faisait des ateliers avec des jeunes, on ne pouvait pas ne pas faire le film, on avait pas le droit.

Emmanuel Alain-Raynal :

Je ne me souviens plus trop de la question de départ, en tout cas sur ce que tu dis, je rebondis sur le côté jeunes producteurs. On parle des auteurs qui se retrouvent pour la première fois confrontés à un contrat, je me souviens la première que j'étais pour ma part confronté à un contrat avec l'auteur qui me demande : « C'est quoi la clause de droits » et je lui dis « J'en sais rien » et du coup, là moi aussi je me suis tourné vers un syndicat pour pouvoir m'accompagner parce-que la première fois je faisais signer le contrat, je ne savais pas ce qu'il y avait dedans, c'est le contrat type, il y a déjà qui s'y connaissent qui ont dû en débattre longtemps... Nous aussi, apprendre un contrat côté production, comprendre le juridique, comprendre ce qu'on fait signer et ça c'est important. Après, je donne une anecdote, ça a été compliqué pour nous sur un projet par exemple où l'auteur a eu recours à un aide juridique, on était sur un court métrage d'animation, on a proposé un contrat qu'on propose toujours pour les courts métrages qui est proportionnel, on pourra peut-être expliquer ce que ça veut dire après. En tout cas un contrat qui n'es pas forcément classique, et il est revenu vers nous en disant qu'il s'était renseigné et que c'était pas du tout ce qui se fait dans le métier et en plus vous me proposez un mg . Pas un mg proportionnellement à un premier versement de 500€ à la signature du contrat, ce qui en court métrage ça reste des sommes qui sont petites mais en court-métrage... Il me dit alors que la pratique c'est 8000€ à la signature. Je lui dis non... Et en fait, la personne qui l'a conseillé s'est basé sur un spécial télé animation qui est une production audiovisuelle sur des budgets à 400 000 € de moyenne, on est pas du tout dans le même cadre sauf qu'on l'a compris après en rentrant dans le détail, du coup alors qu'on était sur une bonne relation de départ, par une incompréhension du projet on s'est retrouvé avec un auteur qui était très méfiant parce que ce qu'on lui proposait au niveau du court c'est plutôt honnête, d'un coup on avait l'impression de l'arnaquer ouvertement parce-que on avait l'impression de lui expliquer en plus avec beaucoup de sincérité...

Jean-Laurent Csinidis :

Je saisis la balle au bond sur cette anecdote parce que du coup alors les jeunes auteurs vont voir la scam pour demander des contrats types ; les jeunes producteurs vont voir le spi pour les mêmes raisons du coup deux questions, la première question : Contrat type est-ce que c'est vraiment une bonne idée ? Parce-que moi je me suis dit si on norme une bonne fois pour toutes les contrats y a plus de disputes, tout le monde s'entend. Et après il peut y avoir le problème que si les contrats types ne sont pas les mêmes du côté de la scam et du côté du Spi... Et du coup ma deuxième question qui en découle : La scam et le spi parlent-ils ensemble ? et comment vous sensibilisez les auteurs sur le fait que vous avez un contrat type mais que, peut-être, et c'est bien normal aussi, la partie adverse va vouloir le négocier ?

Nicolas Mazars :

Oui, il y a une mésentente sur le terme contrat type car effectivement contrat type ce serait une norme interprofessionnelle arrêtée ce qui n'est pas le cas du tout. Notre modèle est un modèle qui a prétention à défendre les intérêts des auteurs puisque c'est

nous qui l'avons rédigé. Je me cache pas, la scam, c'est écrit dans nos statuts, on défend les intérêts matériels et moraux des auteurs, donc ce modèle de contrat, on l'a construit il y a longtemps avant tout moins pour servir de contrat type, que pour aider l'auteur dans une comparaison avec son propre contrat qu'il puisse comparer et avoir des idées de négociation. D'ailleurs, avec le modèle de contrat on a même un mode d'emploi pour expliquer en quoi qui consiste les clauses du contrat car l'armature du contrat audiovisuel qu'on propose à l'auteur c'est toujours la même, maintenant il y a des choses à l'intérieur qui ne sont pas forcément les mêmes, une présentation qui n'est pas forcément la même et notre objet c'est que par comparaison l'auteur puisse avoir des idées et regarder le modèle qui lui est proposé avec plus de recul car c'est souvent par comparaison qu'on finit par avoir des idées et imaginer les choses et donc c'est un peu dans cet objectif-là. Maintenant, est-ce qu'il faudrait élaborer un contrat type, entre représentants des auteurs et des producteurs, pourquoi pas, mais je vous avoue qu'en ce moment on est en pleine discussion interprofessionnelle sur les accords de transparence, et on parle que d'une partie d'un contrat, c'est déjà tellement énorme que l'idée d'imaginer un contrat type négocié avec les syndicats producteurs surtout qu'il n'y a pas que le spi, là je crois qu'on en a pour deux ans de négociations et je pense que ce n'est pas d'actualité. Ceci dit, depuis quelques années, je trouve ça très bien, on rentre progressivement dans un encadrement de la relation auteur producteur ce qui n'était pas arrivé pendant des dizaines d'années ce qui à mon avis, a fait beaucoup de mal à la profession. Et depuis quelques temps on entre dans cette phase où les relations auteurs producteurs commencent à être encadrées par des accords interprofessionnels, pour la scam ça a commencé par une charte des usages des professionnels du documentaire, qu'on a signé en 2012 mais qu'on a mis 3 ans à négocier. Cela a commencé à poser des bases, ce n'est pas forcément l'ambition qu'on avait au départ mais quand on discute avec plusieurs, on est bien obligés de faire des compromis et essayer d'avancer ensemble, c'est ce qu'on a fait et en ce moment il y a une grosse négociation qui se joue sur la transparence des comptes audiovisuels mais qui ne concerne pas que la relation auteur producteur, qui concerne cette relation mais aussi celle des producteurs avec les diffuseurs et les distributeurs, dans l'audiovisuel et le cinéma, on va se retrouver avec 4 accords au minimum. Parallèlement, la scam et sacd et la guilde des scénaristes, négocient un autre accord sur la rémunération des auteurs avec les syndicats producteurs, le spi, l'uspa, l'espe, le satev, le spect... et ça pour le coup ça va avoir de grosses répercussions sur la négociation entre auteur et producteur car on est en train de régler la question du minimum garanti qui est un poison pour les auteurs. Beaucoup d'auteurs signent des contrats dans lesquels il est indiqué qu'ils ont un minimum garanti mais beaucoup d'auteurs ne savent pas ce que c'est, ils croient signer une rémunération de leur travail alors qu'en réalité ils ont signé une avance sur les pourcentages qui leur reviennent et ça beaucoup d'entre eux ne le savent pas. Lorsqu'ils le savent ils essaient de convertir comme tu l'as fait le minimum garanti en prime car en règle générale, les choses sont présentées de la façon suivante à l'auteur : combien je te rémunère pour faire le film, c'est la première discussion, la deuxième c'est quelle répartition en droits d'auteur et en salaire. Donc, la partie en droit d'auteur, dans sa tête c'est la rémunération

de son travail, sauf que dans son contrat ce n'est pas le cas, c'est une rémunération sur ses pourcentages futurs. Il y a un malentendu qui fait qu'à la limite ça ne se déclenche pas au moment du tournage mais à l'exploitation du film lorsque l'auteur demande des pourcentages qu'il a négociés dans le contrat, là le producteur lui dit je t'ai versé un à valoir donc je ne te verse pas de pourcentage jusqu'à ce que celui-ci soit remboursé, ça pose problème. Actuellement, je peux vous le dire car c'est intéressant, on est en train de régler cette question, l'idée est que l'à valoir à terme, au travers de cet accord, sera dorénavant réputé remboursé dès le moment où le film sera amorti, ce qui ferait que pour une grande partie des fictions télé qui sont en général amorties assez rapidement, les documentaires un peu moins mais ça dépend des types de documentaires, avec le crédit d'impôt il y a plus de chances qu'il soit amorti. Ça fait que même les auteurs qui auront signé des minimums garantis pourront enfin voir la couleur des pourcentages qui sont derrière et ça peut changer les choses et ça va obliger beaucoup de producteurs qui ne le font pas à rendre des comptes d'exploitation aux auteurs car ils seront désormais intéressés aux recettes d'exploitation du film et ça va même amener l'auteur à s'intéresser à l'exploitation de son film tout ça peut, je ne sais pas si ça va le faire mais j'ai envie d'être optimiste, changer les choses et davantage mettre de la transparence et la confiance car pour moi la transparence c'est forcément de la confiance dans la relation auteur producteur. En tout cas en ce moment ce qui se joue au niveau de la négociation, c'est vers cela qu'on se dirige en espérant que tout se passe bien, car les choses ne se passent pas toujours très bien, il y a des incidents parfois, des coups de théâtre... Mais si on arrive à mettre en place ce dispositif je pense qu'il pourrait se passer quelque chose d'intéressant dans la relation auteur producteur pour l'avenir. Après il y a eu déjà dans la fiction des accords interprofessionnels notamment pour les scénaristes sur la répartition entre minimum garanti et la prime de commande, il y a des choses comme ça qui ont été signées ici ou là. Le droit, le contrat d'auteur, il y a une tendance qui progresse qui est que le droit d'auteur commence à s'aligner progressivement sur les grands canons du droit du travail. Le droit du travail vous le savez il y a cette construction de la loi, le code du travail, des conventions collectives, des accords d'entreprises, des règlements intérieurs et cette hiérarchie des normes fait que le travail est considéré et négocié et l'encadrement est très fort car il y a une partie faible au contrat qui est le salarié et une partie forte qui est l'employeur. Cette construction-là n'existait pas jusqu'à présent dans la relation auteur producteur et on se rend compte que progressivement l'évolution du droit d'auteur pousse de plus vers cette construction d'accords de travail et je pense qu'on a amorcé depuis 5 ou 6 ans un vrai travail d'encadrement comme il existe dans la relation employeur employé et je trouve que c'est très bien, je trouve que ça va dans le bon sens, comme tu le disais je pense que ça va éliminer ces situations un peu sauvage où la confrontation était un peu violente et amener sans doute à un peu plus de douceur dans la relation auteur producteur.

Anna Feillou :

Je le dis maintenant parce-que j'ai peur d'oublier après mais il a été question des contrats d'option et je trouve intéressant de revenir là-dessus et moi je ne sais pas quels

échos vous avez de ça mais moi ça m'est souvent arrivée de signer un contrat et de pas du tout toucher d'argent même la partie censée intervenir à la signature. Il est parfois d'usage qu'on signe un contrat mais on est pas payés tout de suite, et moi je considère en tant qu'auteur que le contrat n'est effectif que lorsque la première tranche est acquittée, par ailleurs, je sais très bien, pour m'être penchée sur l'économie du documentaire de création dans laquelle je m'inscris elle est contrainte et même 2000€ un producteur ne les a pas forcément et je trouve que c'est intéressant de développer cette pratique des options où ça peut être des montants plus envisageables pour des petite boites mais je pense qu'il faut quand même dire ça qu'il y a aussi beaucoup de pratiques, je ne sais pas dans quelle proportion... Il arrive parfois beaucoup de temps avant qu'on reçoive le premier euro en tant qu'auteur, moi ça m'est arrivé de rompre un contrat avec un producteur qui s'était très bien passé au départ où il a travaillé pour m'accompagner sur une étape de réécriture sauf qu'au bout d'un moment il a disparu, il avait des problèmes personnels. Il m'a dit que je n'aurai pas de ses nouvelles pendant un certain temps mais sans me dire combien de temps et au bout de six mois je suis allée voir une autre productrice et ce qu'elle m'a demandé c'était si la cession de droit avait été honorée et il se trouve que non donc grâce à ça j'ai pu considérer que ce contrat même signé, déposé, j'ai pu mettre à la relation, j'aimerais bien avoir votre avis sur cette question des options, j'ai plutôt tendance à penser que c'est un compromis intéressant pour ne pas que le producteur se retrouve en difficulté mais pour que la relation soit scellée car tant qu'il n'y a pas l'argent la signature ne suffit pas sans doute.

Céline Loiseau :

Moi je vous ai dit c'est quelque chose que je pratique assez souvent, après l'autre possibilité serait de prévoir un montant assez à la signature. Après on définit l'échéancier en fonction de ce qui est crédible mais effectivement 200€ au début du projet en documentaire ça peut être compliqué à sortir d'emblée.

Emmanuel-Alain Raynal :

Moi au début sur le court métrage je me suis retrouvé dans des situations qui étaient compliquées... J'étais dans une situation où la boîte démarrait, où je n'avais pas d'argent, le spi ne donne pas de modèle de contrat du coup j'étais allé chercher celui de la sacd, après j'ai appris à comprendre les contrats et faire notre propre contrat. Mais au début c'était compliqué, on avait tendance à pas signer de contrat, parce qu'on disait à l'auteur d'attendre car on ne pouvait pas signer un contrat sans financements, tout ça c'est très angoissant pour un jeune producteur donc on essayait d'expliquer à l'auteur que finalement que le fait de ne pas signer de contrat, l'auteur avait tendance à croire qu'il n'était pas protégé mais on lui expliquait que c'était nous en tant que producteurs qui n'étions pas protégés. De fait, tant qu'on ne signe pas de contrat c'est nous producteurs qui ne sommes pas protégés, mais pour l'auteur signer le contrat c'était hyper important. Après notre société a évolué maintenant ça ne va pas mal, mais du coup on a réfléchi à un système sur le court métrage, un système proportionnel, un minimum garanti avec 3% du financement externe et 500 euros à signature du contrat. Ça nous permettait de signer

très tôt le contrat car si on a un film financé à 200 000 ou un film financé à 50 000 on ne donne pas le même droit d'auteur et d'ailleurs l'auteur peut avoir alors des réflexions sur la manière dont on paye, dont on fabrique le film dans cette économie. Du coup on était un peu coincés on ne savait pas quel montant mettre sur le contrat, alors on s'est dit 500 ça nous semble une somme même si c'est une somme qui n'est pas mirobolante mais qu'on est capable de sortir à signature et après 3% sur le financement externe ça permet de ... Quand on a très bien financé un film, l'auteur a touché 7000 ou 8000 € de droits d'auteur et derrière on sait qu'on peut le payer, comme c'est proportionnel, lorsqu'à la fin d'un financement on a 50 000 et on se demande si on y va ou pas, on n'est pas coincés. C'était une bonne façon pour nous Myu, de répondre à ça. Après pour les autres projets, on développe du long-métrage et de la série, avec des auteurs et on a signé un contrat d'option avec en annexe, il me semble que c'est obligatoire, le contrat qui sera signé à la levée de l'option, tout est négocié au départ et après sur la série où on est sur une autre économie, la plupart du temps les auteurs sont accompagnés d'agent dans la série d'animation, on rentre encore dans autre chose, à la limite, c'est plus dur pour nous en termes de négociations mais ça préserve aussi le rapport auteur producteur c'est un peu comme si l'auteur disait : « je vous laisse vous taper dessus et je reviens à la fin ».

Dorothee Sebbagh :

Moi je voudrais juste rajouter quelque chose sur la question du pourcentage, j'ai de plus en plus l'impression que c'est quelque chose de vraiment bien dans la négociation, la proportion au du budget et je me permets de poser une question qui répondra peut-être à des interrogations de plusieurs d'entre nous : est-ce que la question de la transparence va nous permettre de voir si ce pourcentage, cette proportionnelle est respectée in fine ?

Jean Boiron-Lajous :

Je préfère qu'on revienne à l'aspect création et après en avançant dans le parcours du film on reviendra à cette question de transparence comme ça on ne fait pas d'overdose d'argent et on retourne aussi au film et justement on peut sans doute passer à ce qu'on attend de part et d'autre quand on s'engage avec un producteur, avec un auteur, qu'est-ce qu'on attend de lui ? Quelle implication on imagine qu'il va donner ? Ça nous amène à la phase suivante qui est celle de l'écriture, du développement c'est-à-dire jusqu'où le producteur va s'engager, jusqu'où l'auteur peut attendre de lui qu'il s'engage ou au contraire, jusqu'où il peut s'engager, n'empiète-t-il pas sur le travail du réalisateur ? Les producteurs quelle est votre place dans ce travail de développement et de réécriture ?

Céline Loiseau :

Là ça dépend vraiment des auteurs et des films et c'est très variable, ça peut aller de discussions quasi quotidiennes sur le projet, ça peut être parfois juste corriger 3 copies, c'est très variable selon les projets, les auteurs, les attentes de l'auteur, parfois ils sont très en demande et c'est très agréable on peut vraiment s'impliquer, d'autres fois ils nous mettent plus à l'écart parfois ça me va bien parfois moins mais par exemple sur ce fameux film dont je vous parlais dont on vient de finir le tournage j'ai été très impliquée

artistiquement en étant très présente en repérages, à regarder les rushs, en étant présente dans les ateliers qu'on a pu faire et le tournage qu'on vient de finir, j'ai manqué deux jours sur 24 et en étant là avant tout le monde, en restant après tout le monde et en regardant les rushs le soir avec le réalisateur et des discussions... Parfois je ne vais pas du tout sur le tournage et après c'est aussi en montage que ça se joue beaucoup, c'est encore autre chose.

Emmanuel Alain-Raynal :

Moi je dirais que quand j'interviens, que je deviens producteur d'un film, je suis là pour faire le film de l'auteur, pas pour faire mon film mais on est un moment où chaque mouvement chaque parole peut avoir un sens lourd. On peut réorienter un projet de l'intérieur en tant que producteur en pensant le faire pour le bien du projet mais en fait on déracine complètement l'auteur qui ne sait plus où il en est donc il faut faire attention à ce que l'on fait à ce moment-là. Donc j'essaie de faire attention, d'être là pour le film de l'auteur et toujours pour l'auteur et dans cette phase d'écriture et de réflexion et je donne des coups de pieds dans les fondations. On est dans cette phase de construction, je visite le chantier et je donne des coups de pieds dans les fondations lorsque j'ai l'impression que ce n'est pas solide et j'attends de voir la réaction de l'auteur, de voir si sa réaction c'est oui je ne sais pas pourquoi j'ai fait ça ou alors s'il me dit non ça c'est un élément essentiel du vocabulaire de mon film et je vais te le prouver, dans ce cas-là, même si ça ne me plait pas, il m'aura convaincu. Je ne suis pas là pour réécrire. Après il faut aussi savoir une chose en tant que producteur dès le départ, c'est la tentation mais ça c'est une question d'ego parce que les auteurs ont des egos mais les producteurs aussi, c'est la tentation de se considérer comme auteur à un moment donné. De dire ben finalement j'ai tellement accompagné cette idée, cette fin c'est moi, ben non ce n'est pas moi je l'ai suggérée à un auteur qui l'a considérée comme la fin de son film au final. Donc ça c'est quelque chose de toujours un peu obsédant au début, j'ai l'impression, sur certains projets, sur d'autres ils sont presque prêts à être déposés, mais sur certains on a envie de dire qu'on est presque co-auteur du projet mais en fait non on est producteur on est jamais co-auteur.

Jean-Laurent Csinidis :

Mais ça arrive aussi au moment où on part sur un projet dont on tombe amoureux, on rêve certains films et si à un moment donné on a l'impression que l'auteur se met à faire un autre film que celui dont on a rêvé, à la limite c'est pas tant qu'on veut soi-même devenir auteur, c'est juste qu'on a du mal à renoncer au rêve qu'on a construit dans sa tête puis qu'on voit partir...

Emmanuel Alain Raynal :

Mais ça veut peut-être dire aussi qu'on est pas le bon producteur pour le film, on en revient à la rencontre et pour l'instant ça ne m'est jamais arrivé de m'en rendre compte en milieu ou en fin de parcours, je touche du bois pour que ça ne m'arrive jamais mais c'est surtout ça. Et après on a aussi de temps, on arrive au montage, on arrive à la fin du film,

on a des moments qui sont un peu plus compliqués, là j'ai eu une relation avec un auteur, le film s'est terminé et fait une très belle carrière et on en est très fier, mais c'est vrai qu'à un moment donné je l'ai beaucoup bousculé au montage en lui disant attention tu t'éloignes de ton film et lui me disait si il est là mon film, non il est pas là... Toujours parce-que j'étais le garant de ses intentions, le garant de l'intégrité du projet et c'est cette confiance qu'il m'a donné au départ et il fallait lui expliquer à ces moments-là que non je suis pas là pour le dévier du chemin mais lui rappeler quel est son cap et à la fin ça se finit toujours pour l'instant par des remerciements parce-que au bout d'un moment l'auteur a la tête dans le guidon et il ne voit plus la route et de même que le producteur a aussi la tête dans le guidon au bout d'un moment et il est ravi quand il va voir le diffuseur parce-que le diffuseur peut-être un allié et qu'il n'a pas vu le projet depuis le début et qu'il peut te dire attention ici ou là, il y a ce rapport de confiance aussi et de toujours en tant que producteur être garant de l'intégrité et des intentions du réalisateur.

Jean-Laurent Csinidis :

Alors ce qu'on peut demander à Dorothée et Anna, vous avez travaillé chacune avec plusieurs producteurs assez différents du coup est-ce que vous avez des expériences différentes en termes de participation au processus artistique ou au contraire une sorte d'éloignement total ? Est-ce que vous aimez qu'on vienne mettre des coups de pieds dans vos fondations ?

Dorothée Sebbagh :

Oui moi j'ai plusieurs expériences différentes et en fait je crois que je n'ai jamais été confrontée à des producteurs qui veulent faire leur film à travers moi mais c'est vrai que ça peut arriver, on l'entend dire. Après comme le disait Céline, c'est vrai que c'est très différent d'un film à l'autre même à l'échelle d'un seul auteur, par exemple mon premier film c'est un film qui a été co-produit ça a été très vite, on était co-réalisateurs avec mon copain de l'époque donc déjà il fallait qu'on se mette d'accord entre nous et le producteur nous a plutôt fait confiance, le diffuseurs aussi, ce sont des choses qui n'existent sans doute plus mais c'était un diffuseur qui a signé sur un coup de fil car il avait l'habitude de travailler avec ce producteur et je ne pense pas qu'on aurait fait un meilleur film que ce qu'on a fait à l'époque même si le producteur avait été plus présent, on a fait le film qu'on était capable de faire. La question s'est plus posée après, j'ai travaillé avec une productrice que j'ai rencontrée en fin d'atelier documentaire de la fémis qui est une formation de huit mois, elle m'a vraiment cueillie à la sortie avec un projet qui était très mûr et en plus elle acceptait ce qui est vraiment louable de co-produire le film avec le collectif d'auteurs dont je faisais partie, après c'était stratégique dans la production de ce film mais du coup c'est vrai qu'il y a eu une relation de confiance, le projet était à un état d'écriture terminée, de développement déjà engagé et c'est vrai que je me souviens même d'un moment où je lui ai montré des rushs et elle m'a dit merci de me montrer des rushs parce-que tous les réalisateurs avec qui je travaille n'ont pas forcément envie de le faire. Ca s'est passé assez bien, elle a géré vraiment tout la partie relation avec la chaîne, budget et c'était plutôt mon collectif qui a assuré ce côté accompagnement, donc c'était

un cas de figure un peu particulier où je pense pas que ce soit le film où elle en tant que productrice se soit le plus impliquée dans l'écriture mais finalement il n'y en avait pas besoin. Et après j'ai travaillé avec une autre productrice où à nouveau quand je l'ai rencontrée c'était un film déjà tourné, je savais pas du tout où j'allais et je lui ai été très reconnaissante de dire, de la même façon assez miraculeusement, bon ben je connais la monteuse avec qui t'as prévu de travailler, je te paye ton montage puis arrête d'écrire, je n'arrivais plus à écrire ce film et j'ai eu de la chance qu'elle me fasse confiance. Par contre, au niveau du montage, ça a été une interlocutrice assez précieuse, donc son rôle d'accompagnement et son rôle artistique est intervenu là. Et par contre après, on a fait un autre film où je pense que toutes les deux on est parties dans la même idée où on se fait confiance, où je vais filmer seule comme le film précédent et c'est un film où je me suis complètement perdue et rétrospectivement je me dis que j'ai manqué d'accompagnement de sa part et que moi non plus je lui ai pas laissé la place que peut-être elle aurait pu prendre et si je dis ça c'est que je crois que toujours dans cette complexité de cette relation, je crois qu'en tant qu'auteurs il faut qu'on considère les producteurs comme des collaborateurs de création, pas seulement comme des personnes qui gèrent des budgets, vont décrocher des financements, garantissent la bonne fin du film. Mais c'est vrai que parfois, moi la première, quand on se sent un peu fragile par rapport à son film, il faut avoir beaucoup confiance en soi pour donner sa confiance à quelqu'un et ça se vérifie dans cette relation et moi je sais que les prochains producteurs avec lesquels je vais travailler, je me dis à moi-même il faudra que tu leur laisses une vraie place, peut-être pas jusqu'aux coups de pieds dans la fondation, en attendant c'est un truc que je me dis. Il faudra même si tu sais ce que tu veux, même si tu as besoin d'expérimenter, que tu lui laisses une place en tant que collaborateur de création qui est je trouve la configuration idéale mais après je sais aussi que je parle de mon endroit et que parfois il y a des étapes on a besoin d'être un peu perdus et d'autres où on peut ouvrir...

Anna Feillou :

C'est vrai que chaque fois effectivement c'est tellement différent, j'ai eu pleins de types de relations avec les producteurs et productrices différents. J'ai du mal à en faire une synthèse qui serait intéressante. En tout cas sur le coup de pied, c'est peut-être une formule mais c'est intéressant si c'est fait avec bienveillance... Si c'est une mise à l'épreuve des choses pour ne pas être dans la complaisance et réveiller des développements qui peuvent ronronner ou partir dans un mauvais sens : oui.

Emmanuel Alain Raynal :

Sur le coup de pied dans les fondations parce-que je sens que ça a été mal interprété, c'est qu'un film ça se construit et comme toutes constructions ça se fait au fur et à mesure et donner des coups de pieds c'est juste voir si c'est solide, voir si les piliers fondateurs tiennent et si ça tient c'est qu'on peut construire en suite par-dessus. Ce n'est pas plus que ça.

Jean-Laurent Csinidis :

Il y a aussi une question par rapport à la typologie des producteurs, je pense que la question pour un auteur de s'adresser à tel ou tel producteur ça doit aussi prendre ça en compte, par exemple, le producteur qui a beaucoup de projet et qui abat le travail et qui nécessairement va avoir moins de temps parce qu'on a tous la même quantité de temps par jour à consacrer à des discussions sur un projet, un contenu, des développements, et au contraire les producteurs qui ont décidé de resserrer au maximum sur un nombre réduit de projets mais dans les deux sens c'est-à-dire que je pense que les auteurs qui sortent de petits rejets de producteurs qui s'immiscent un peu trop dans leurs processus artistiques peuvent se retrouver en très mauvaises postures face à des producteurs qui comptent bien le faire parce qu'en fait ils s'engagent presque aussi fort qu'eux sur l'objet qu'ils vont fabriquer à la fin. Donc cette question sur la part qu'on donne ou pas au producteur au niveau artistique. Par exemple, toi Céline, tu as dit ça dépend des auteurs mais toi, j'avais l'impression que ce qui se disait c'était ton désir en fait, ce que tu souhaites c'est plutôt avoir toute cette place-là non ?

Céline Loiseau :

Ça dépend des phases aussi et ça dépend des projets mais j'aime bien pouvoir m'impliquer et je travaille mieux quand je m'implique dans le projet artistiquement parce que je le défends mieux, parce-que du coup j'ai plus de plaisirs à faire les choses chiantes car il y en a beaucoup en production c'est 80% d'administratif. Donc oui c'est sûr que si on a de la place pour discuter, suggérer, c'est plus agréable que d'avoir juste l'impression d'être une banque ce qui peut nous arriver parfois ce qui est assez désagréable.

Jean-Laurent Csinidis :

Du coup, le connaître bien artistiquement ça nous rend aussi j'imagine plus capable de faire une juste appréciation de combien ça va coûter ce qui nous amène à notre étape suivante qui est comment on amène le projet en production. C'est-à-dire qu'on a développé le projet, signé le contrat, pour l'instant, tout va bien on continue, arrive la question du financement du film, de sa budgétisation et là plus personne ne parle, tous les visages sont figés, c'est un peu un tabou et d'ailleurs c'est une question qui est au centre de beaucoup de débats entre les associations professionnelles, on a voulu la poser directement alors on commence par les producteurs ?

Jean Boiron Lajous :

Juste savoir vos pratiques en fait parce-que j'ai l'impression que chaque producteur a un comportement différent vis-à-vis de la transparence, vous pouvez parler d'expériences que vous pensez bénéfiques à la collaboration en fait, c'est-à-dire, est-ce qu'on est dans un rapport d'informations complètement partagées où on implique l'auteur dans la production et les budgets ou est-ce que c'est un endroit où les deux métiers se séparent et que cette séparation serait meilleure pour le film ?

Céline Loiseau :

Alors, je vais vous parler du premier film que j'ai produit toute seule qui était un film de Valérie Minetto, réalisatrice qui avait pas mal d'expérience et moi je n'en avais pas beaucoup mais c'était un petit film sur un poète donc déjà on part en sachant qu'on va faire avec peu de financements, donc moi j'avais en lui disant on va le faire avec une chaîne locale puis une ou deux régions, si on a 50 000 euros c'est bien, donc on partait un peu sur cette base-là. Elle m'a dit viens à la maison comme ça on regarde ensemble le budget, combien de temps on peut tourner... Donc ma première expérience a été de regarder le budget avec la réalisatrice en lui disant moi je pense que tu peux tourner dix jours mais pas plus donc ça a été une discussion autour de ça et de comment le film allait se construire est-ce que tu peux faire le film en tournant tant de jours, du coup que je prévois tant de montage et c'était une discussion très saine et le film a été fait dans des conditions jusqu'à la fin très agréable parce-que chacune avait conscience des conditions dans lesquelles on le faisait et qu'elle a respecté le temps de tournage, le temps de montage ce qui n'est pas toujours le cas. Du coup c'est quelque chose que j'ai continué à faire, de discuter du budget avec l'auteur, aussi de dire voilà si tu veux tourner 20 jours ça va rogner sur le temps de montage, est-ce que on peut trouver des solutions pour tourner moins longtemps. C'est aussi trouver des équilibres. Alors, quand ça commence à se passer moins bien et qu'on voit qu'on dépasse un peu sur ce qui était prévu au départ alors là curieusement les auteurs veulent plutôt voir le budget, c'est que là tout d'un coup je sais pas pourquoi, lorsque j'essaie de leur dire tu vois on ne peut plus, ça ne marche plus. Donc voilà, après certains ne veulent pas savoir, savent à peu près disent d'accord on va faire comme ça mais en général je suis assez transparente parce-que c'est aussi un moyen de discussion.

Emmanuel Alain Raynal :

Après le mot transparence, il est là le problème, je pense que moi à titre personnel j'essaie d'être transparent mais en même temps on ne l'est pas à certains moments... Moi j'essaie sur le court métrage, encore une fois sur les autres projets on est sur des budgets beaucoup plus importants et pour l'instant on est pas entrés en production donc on est pas encore confrontés à cela, mais sur le court métrage non alors, le modèle Myu il est d'avoir une rémunération proportionnelle sur le contrat qui permet d'avoir une transparence établie sur le financement parce que certes il y a des financements publics qui normalement sont publiés mais il y a aussi des financements privés qui ne le sont pas. Donc nous déjà c'est une manière de dire bon l'argent qui sera dédié au final, toi en tant qu'auteur tu seras au courant de chaque aide et à chaque aide tu sais que tu vas gagner un peu plus d'argent. Après il y a tout le développement avec les grands discours que j'avais tout à l'heure, d'être le garant de l'intégrité du projet, de toujours travailler avec l'auteur et puis le temps de la fabrication, ce temps-là on travaille autour d'un budget qui est un budget de fabrication pour révéler la fin tout de suite, on ne donne pas les budgets aux auteurs, je vais l'expliquer mais en tout cas on fabrique le budget en collaboration avec eux en leur demandant combien de temps tu as besoin pour fabriquer telle partie, quel est ton plan de fabrication idéal, qu'est-ce qu'il est possible de faire avec

nos financements, là on te dit si on fait tant ou tant d'animations ça veut dire que il y aura tant de temps, ce sont les mêmes choses qu'en fiction... Donc on essaie de prendre ces décisions avec l'auteur, on ne pourrait pas les prendre sans lui, selon moi ce n'est pas possible, c'est compliqué. Après on ne montre pas les comptes parce que les réactions sont trop différentes et après peut être que les choses changeront mais pour l'instant c'est la décision qu'on a pris, j'ai montré les comptes une fois à une réalisatrice avec qui j'avais un rapport particulier d'ailleurs, un rapport de confiance et un peu de provocation et elle me disait t'es sûr qu'on a pas d'argent pour faire ça pourtant on a eu pleins de financements et je lui ai montré, je lui ai dit là pour l'instant tout part sur ton film, moi je n'ai rien, je suis à risque parce-que on a fait deux demandes, qu'il se trouve qu'il faut qu'on tourne, c'était un film expérimental, dans deux mois sinon le film se fait pas. Donc tu vois moi ma part de risques elle est là, c'est vrai que si je n'ai pas les aides en milieu de tournage je suis... Et son discours c'était non mais attends on ne paye pas et elle était vraiment dans quelque chose de très... De l'autre côté il y a des réalisateurs qui vont dire non mais cet argent tu l'as eu avec mon œuvre donc il faut qu'il soit dédié à l'œuvre et tout ce qui est question de frais généraux et de part producteur et de rémunération c'est complètement annexe, je donne deux cas de figure assez extrêmes après il y a un milieu aussi. Ou bien en gros on va s'entendre dire je comprends bien que t'aies besoin de frais généraux mais fais-les sur les films des autres et pas sur les miens. Sauf que nous on est producteurs mais on est aussi chefs d'entreprise, c'est-à-dire que si sur les films j'arrive pas à dégager des frais généraux et de la rémunération, faut savoir que déjà les devis, en court métrage, nous interdisent presque d'avoir une rémunération producteur, à un moment je ferme et puis on ne fait pas les films voilà. Donc ne sachant jamais comment va réagir le réalisateur, on impose quelque chose qui est qu'on va réfléchir avec toi sur le budget de fabrication mais tu n'en verras pas le contenu. On te donnera l'information sur les financements externes mais on ne te donnera pas tous les comptes. Pour l'instant, même si de temps en temps ça coince, même si de temps en temps c'est compliqué on se tient à ça et ça se passe au final toujours bien parce qu'il n'y a pour l'instant pas eu de gros problèmes liés à ça mais on sent que certains ont un côté : où l'argent a disparu ? Ce qui moi me fait monter dans les tours dès que j'entends ça, faut se rendre compte que nous aussi on est là au début de l'œuvre, on parie sur une œuvre, on ne se paye pas pendant tout le temps de fabrication que derrière les suspicions de l'argent disparu c'est toujours un peu violent mais je comprends en même temps les réactions des auteurs. Mais je vais finir sur les relations court métrage spi srf, on est en train d'écrire ensemble et on s'entend très bien sur un certain nombre de points mais on sent que sur celui-là, c'est toujours un peu tendu, on essaie de rédiger une charte de bonne conduite entre producteur et auteur réalisateur et on sent que c'est le point qui est toujours compliqué. Sur le reste on s'entend finalement très bien, tous ces tabous, il suffit qu'on se mette autour d'une table pour se rendre compte qu'on est d'accord mais que sur ce point-là, on sent qu'il y a toujours une tension et je ne sais pas quelle est la bonne solution, moi je parle la solution qu'on a choisi nous en interne à myu.

Jean-Laurent Csinidis :

Du point de vue de la scam, est-ce que les producteurs doivent être rémunérés ?

Nicolas Mazars :

Je ne sais pas s'il faut que je réponde, il faut que tout le monde soit rémunéré pour son travail bien sûr. Là je voulais rebondir parce que je ne suis pas d'accord sur l'idée que les budgets ne soient pas vus par les auteurs. Depuis que je suis à la scam cela a toujours été une revendication des auteurs que d'avoir accès aux budgets et ce n'est pas tant la question de savoir où le budget a disparu, c'est de comprendre comment ça marche. C'est vrai qu'il peut y avoir de la suspicion mais la suspicion elle naît justement du fait que précisément le producteur ne veut pas divulguer le budget. C'est un peu un cercle infernal, le producteur veut se protéger des questions nuisibles dans son travail, il retient les comptes et du coup cela nourrit la suspicion de l'auteur, pour peu que celui-ci soit un peu paranoïaque là ça part évidemment très vite. Mais je pense qu'une des choses qui peut dégonfler serait pourquoi pas prendre un peu de temps, montrer le budget et expliquer, encore une fois je retombe sur les négociations de transparence puisque à la télévision il y a un accord signé en février 2016 qui maintenant norme les budgets avec exactement quelle part pour les frais généraux, quelle part pour la rémunération producteur, quelle part pour les imprévus qui sont en général les colonnes conflictuelles dans le budget et tout ça a été négocié avec les distributeurs et les diffuseurs, certes les auteurs n'ont pas signé cet accord mais pour d'autres raisons mais ça a quand même eu au moins cet intérêt de normer les choses, maintenant les producteurs peuvent se baser là-dessus pour expliquer leurs budgets vis-à-vis de leurs partenaires financiers aussi bien que vis-à-vis des auteurs. De toute façon, à terme, le 7 Juillet, les producteurs seront tenus d'envoyer leurs budgets définitifs à l'ensemble de la filière partenaires, distributeurs, diffuseurs et aux auteurs et toute personne intéressée à l'exploitation et à l'amortissement du coup de l'œuvre. De manière générale, ce sera quelque chose d'obligatoire, je parle des comptes définitifs, il y a le budget prévisionnel et les comptes définitifs, en tout cas en ce qui concerne ces derniers c'est réglé, et c'était déjà réglé par la charte des usages documentaires de 2012. Parce-que c'était une des demandes, c'était signé par le spi, les auteurs si ils le demandent, les producteurs doivent leur fournir les comptes définitifs agréés par le CNC, l'agrément du cnc a intérêt parce-que l'auteur est pas forcément à même de savoir si le budget est exact ou pas et du coup avec l'agrément il y a une certitude, on est dans le vrai d'autant plus que le cnc a fait du bon travail dans le sens où le cnc a fait du bon travail en progressant de plus en plus vers des budgets réels et c'est aussi une chose qui je pense va dans le bon sens au niveau de la production audiovisuelle car il n'y a pas si longtemps les budgets étaient gonflés, il y avait le budget du cnc, le budget du diffuseur... Là les choses commencent à converger, on commence à avoir un budget qui soit le même pour tout le monde et qui grâce à cet accord de 2016 va effectivement changer la donne. Dans le cinéma, il y a des négociations actuellement, je ne sais pas ils vont l'être d'ailleurs parce qu'il y a de gros problèmes entre producteurs et distributeurs et il faut reconnaître que les accords ne sont pas signés en bonne partie à cause des distributeurs parce-que je trouve que les

distributeurs dans la négociation ne sont pas très courageux, pas très ambitieux dans l'idée d'une transparence et les producteurs ont les plus grosses peines du monde à obtenir des distributeurs une normalisation des comptes d'exploitation des distributeurs, j'espère que ça va avancer mais je trouve que les organisations professionnelles des distributeurs sont vraiment récalcitrantes, on va aboutir je pense car même si il n'y a pas d'accord il y aura un décret en conseil d'état, les choses sont au moins clair là-dessus, il y a peut-être des distributeurs dans la salle je m'excuse auprès d'eux...

Emmanuel Alain Raynal :

Il y a des raisons qu'ils ne prennent pas aussi... Parce-que dans la chaîne de transparence, de confiance, l'auteur ne fait pas confiance au producteur qui ne fait pas confiance au distributeur qui ne fait pas confiance à l'exploitant...

Nicolas Mazars :

Les choses vont changer, je pense que dans le cinéma en plus c'est vrai que c'est compliqué là-dessus mais j'espère que ça va amener davantage de confiance dans la relation, moi je suis persuadé depuis des années que la transparence est vraiment le maître mot d'une relation professionnelle de confiance entre des partenaires, que ce soit entre auteur et producteur, entre producteur et distributeur et diffuseur. Je vois bien dans les discussions qui se passent actuellement entre les représentants des producteurs et les représentants des distributeurs, il y a vraiment des problèmes, de nombreuses choses n'ont pas été soldées dans cette relation, je l'ignorais moi-même, je l'ai appris et je vois bien qu'il y a de grosses attentes des producteurs et les distributeurs ne mettent pas des réponses en phases avec les questions. C'est un premier pas, c'est toujours pareil on apprend en marchant...

Emmanuel Alain Raynal :

Pour rebondir sur ce que tu dis, effectivement il y a budget prévisionnel et budget détaillé, il y a différents quand même...

Nicolas Mazars :

Là-dessus, dans la relation individuelle, il y a quand même assez souvent, dans ce que nous rapportent les auteurs, le fait que le producteur explique à l'auteur qu'il ne peut pas le payer tant à cause du budget, voire même dans certains contrats des clauses qui disent : le réalisateur tiendra compte du budget, moi ça me semble quand même très paradoxal que le producteur mette ce type de clauses dans le contrat ou lui parle du budget, ce qui est logique, pour le rémunérer moins sans lui donner le budget, je trouve que c'est quand même que l'auteur sache où est-ce que ça va et ça ne me paraît pas aberrant et je pense que c'est important aussi que l'auteur voie comment ça marche, ce n'est pas fou...

Dorothee Sebbagh :

Non mais c'est vrai que sur la question justement parler de collaboration, où est le producteur dans la relation de développement, c'est vrai que j'aime bien cette phrase qui dit : « un choix de production c'est déjà un choix de réalisation » donc il est évident que la relation de confiance doit être des deux côtés et que si on partage le développement plus ou moins évidemment que sur les questions d'arbitrages dans le budget et le devis de fabrication il faut qu'il y ait la même relation de confiance même si moi pour l'instant j'ai jamais été très partisane de regarder les chiffres, je suis complètement d'accord avec l'idée de transparence et que celle-ci peut être rassurante. Nous en tant qu'auteurs on partage énormément de choses de notre travail, on partage tout, on est à poil la moitié du temps, sur les textes, on travaille devant tout le monde donc ce fait de parler de budget de ne pas être dans une clause disant que le producteur est le seul garant de ça, le seul à savoir, à un moment ça nous met dans un truc pas du tout cohérent.

Anna Feillou :

50 nuances de transparence... En fait, je me rends compte que j'ai du mal à avoir une position très tranchée car je trouve que ça varie en fonction des films, des producteurs... Dans mon cas, cette productrice dont je vous parlais toute à l'heure avec laquelle je me suis retrouvée à co-produire mon film, là c'était net, on a fait le budget ensemble, moi il se trouve que j'avais non seulement fait des études d'économie dans une vie antérieure, les chiffres j'aime bien comprendre, donc j'avais cet intérêt pour cet exercice, j'avais bossé comme assistante de production, ça a été assez facile de parler la même langue et puis du coup ça m'a permis sur certaines lignes budgétaires, pas nécessairement ma rémunération, d'avoir un dialogue constructif et on était contentes on avait fait ce budget ensemble, c'était de la transparence quasi-totale. Après, avec cette autre productrice avec qui j'ai travaillé, précisément comme les quelques éléments qu'elle me donnait je pouvais les décrypter facilement parce-que j'avais eu cette expérience antérieure où en gros je comprenais ce qu'elle me disait, je n'ai pas forcément ressenti le besoin de voir les comptes, justement la confiance qu'on avait faisait que je n'ai pas souhaité les voir, elle m'informait régulièrement de l'argent qui arrivait, je trouvais que c'était quelqu'un d'intègre comme la précédente d'ailleurs donc je crois que je n'ai pas de position de principe. En revanche, à un autre niveau, moins personnel et plus syndical collectif, je trouve extrêmement important que les organisations professionnelles négocient des choses et que dans l'absolu, juridiquement ou contractuellement, on puisse, à un moment donné, demander ces comptes-là. Parce-que je me dis, je ne sais pas avec qui je vais travailler à l'avenir, j'essaierai de faire en sorte que ce soit avec quelqu'un qui m'inspire confiance évidemment mais il peut y avoir des situations comme dans toute relation humaine où on a le doute à un moment et c'est vrai que c'est plus facile lorsqu'il y a un accord signé par des organisations de se permettre en tant qu'auteur, ce qui n'est jamais simple, de demander ces comptes. Personnellement je le ferai avec parcimonie car je me suis rendue compte aussi que cette productrice avait besoin que je lui fasse confiance et que si j'étais un peu derrière son dos ça pouvait crispier les choses, encore une fois c'est extrêmement délicat et ça me rassure d'être dans un pays où cette notion de négociation

interprofessionnelle, je sais que je suis assez reconnaissante envers la scam, la srf et aussi aux organisations de producteurs de faire ce travail collectif qui fait qu'on a tous des sortes de gardes fous qui protègent les relations professionnelles, je trouve cela extrêmement précieux.

Jean-Laurent Csinidis :

Oui, c'est-à-dire dans l'idée qu'on est pas obligés non plus de pousser systématiquement au maximum des prises de position des uns et des autres mais en tout cas ça donne des points de repères qui permettent à chacun de trouver sa position en fonction de l'interlocuteur ou de l'interlocutrice. Très bien, alors je me tourne vers la salle pour savoir s'il y a des questions.

Bruno Jourdan :

Je vais faire deux observations, il y a quand même eu une époque, il y a une petite décennie, c'était peut-être l'effet des nouvelles technologies, de la fin de la pellicule mais où finalement il y a eu une espèce de tentative à ce que l'auteur se débrouille tout seul, la volonté qu'il prenne son autonomie avec l'idée que finalement le producteur ne servait plus à grand-chose puisque finalement on pouvait s'acheter une caméra, monter des équipes et d'ailleurs il y a eu des expériences intéressantes qui se sont déroulées à cette époque-là. Il y avait eu un peu la même chose au moment du 16mm, il y a eu plusieurs moments comme ça dans l'histoire des tentatives d'éviter le vilain producteur pour le dire de manière caricaturale. Ensuite, je trouve qu'il y a aussi eu des expériences où finalement la question de la production et de la réalisation de l'auteur se faisait au même endroit. Par exemple j'ai participé pendant 22 ans dans une coopérative de films où les producteurs et les auteurs partageaient le même espace dans la même structure, ça a produit des effets mais je trouve que c'est intéressant d'aborder la question de cette façon-là parce-que finalement on peut trouver aussi des formes de mariages ou d'unions d'un soir ou de plusieurs années qui peuvent laisser présager aussi d'autres façons de produire et de réaliser du film. Il me semblait que c'était important de ramener ça par rapport à la discussion sur le fait que de toutes façons il y a toujours eu cette tentative de se dire finalement à quoi sert le producteur, entre l'image que tu disais Anne, de personnage au gros cigares qui se payait sa limousine sur les films des autres et puis la réalité on va dire plus objective qui est qu'à un moment donné on se retrouve dans des réalités où le producteur arrive dans une logique où c'est toujours difficile cette question de la transparence ou du lien avec l'auteur car, tu l'as dit, le producteur est souvent en gestion de plusieurs films, il a sa logique d'entreprise, parfois elle n'est pas compatible avec la logique de l'auteur qui lui doit aussi trouver ses perspectives. On est vraiment dans une relation d'amour telle qu'elle peut se pratiquer au jour le jour, c'est un égoïsme partagé, on est vraiment au même endroit sur un même projet avec l'idée que si les uns et les autres, n'arrivent pas à trouver leurs réponses, on ira pas au bout de l'histoire et ça je pense que cette réalité on en sortira jamais vraiment. On aura beau publier les comptes au cnc, dans toutes les rubriques que vous voulez, il y aura toujours cette rugosité et je pense même qu'elle est créative, on aura beau dire, montre-moi les chiffres, une fois que

les chiffres seront montrés on dira pourquoi tu as payé ça, pourquoi tu n'as pas payé ça mais ça sert à quoi... Donc je pense que de toute façon, cette question de la production elle est tout le temps à réinventer et il faut lui trouver des modèles qui permettent à certains projets d'apparaître et cela se fait, plus ou moins naturellement, suivant les modes aussi de financement, les époques et je pense que ce sont des questions qui sont assez essentielles dans le rapport producteur/auteur.

Jean-Laurent Csinidis :

Après comme disait Emmanuel c'est vrai aussi qu'il y a un travail de pédagogie qui n'a jamais été fait sur ce qu'est le travail de producteur et on a tous ces anecdotes... Au sein de ma famille, je n'ai jamais été capable d'expliquer à mes parents en quoi consistait mon métier, c'est très obscur et c'est vrai que la transparence il y a la question de placer le curseur quelque part. Je pense qu'aussi et j'en parle d'autant que ce matin il y avait des responsables des universités, c'est de plus en plus en plus nécessaire, dans ces cadres-là, qu'il y ait des explications plus claires de ce qu'est le travail de producteur, d'une part pour que les producteurs cessent de se réfugier derrière cette opacité-là pour jouer un peu aux magiciens mais aussi pour qu'on respecte un peu plus et que les conditions soient plus réunies pour leur faire confiance car au moins on a une idée plus claire de ce qu'il fabrique et merci de ton intervention Bruno. Il y a d'autres questions ?

Violaine Harchin :

C'est juste dans le prolongement de ce que tu viens de dire, pour mettre en perspective que dans le collectif on a évoqué à la dernière réunion, l'idée de pouvoir inventer des temps comme ça pour pouvoir démystifier à la fois pour les gens qui sont déjà dans le secteur et ceux qui seront les futurs professionnels de demain parce-que je pense que ça fait beaucoup de bien un peu comme ces temps d'échanges où on voit qu'il y a des positionnements qui ont parfois des convergences, parfois des divergences et dans l'extension de c'est d'apprendre le métier de l'autre, sa réalité et je pense que finalement ça ferait beaucoup de bien à tout le monde que, métier par métier, on aborde tout ça dans le détail pour qu'on apprenne à mieux se connaître car je pense que c'est aussi cela l'intérêt de ces assises et dans l'extension de ça, ce qu'on est en train de mettre en place dans la région dans cette nécessité de dialogue. C'est en cours d'imagination, ce sera je l'espère en place pour 2018 mais en tout cas, on travaille sur cette idée.

Personne Public :

Je suis aujourd'hui du côté des auteurs-réalisateurs mais j'ai été aussi par le passé du côté de la production donc c'est un peu une caution pour les producteurs, à un endroit qui me semble un endroit de conflit qui arrive assez souvent, c'est-à-dire quand on décide de se lancer en production bien que le budget ne soit pas bouclé, que se passe-t-il si les choses ne se passent pas comme on l'a imaginé, qu'est-ce que la prise de risques qu'est-ce qu'elle est selon le productrice, est-elle partagée avec l'auteur, va-t-on au bout du film, comment vous gérez la situation et ce choix que vous êtes parfois obligés de faire ?

Jean-Laurent Csinidis :

Je partage très rapidement une expérience car je suis en plein dedans. On a fait ça, on a dépensé tout l'argent, y compris tous les soldes, en termes de trésorerie on est à moins plusieurs dizaines de milliers d'euros... Et là la réponse c'est que parce-que c'est l'une des meilleures relations que j'ai avec la réalisatrice, les responsabilités ont été partagées c'est-à-dire qu'assez vite je l'ai mise en face de ce qui s'était passé en partie parce-que le processus de tournage et de montage avait pris beaucoup plus de temps que ce qu'elle pensait et c'est là qu'il était important d'avoir parlé en amont du budget avec elle parce qu'on s'était entendus sur les conditions donc elle savait sur quoi on était partis, elle avait conscience qu'elle avait dépassé et du coup c'était facile pour moi de lui dire « tu te rends bien compte qu'on a explosé le budget » et là son premier réflexe a été de dire « tu n'as plus besoin de me payer tant qu'on a pas trouvé l'argent complémentaire » et ça fait longtemps que ça dure et qu'elle accepte de ne pas être payée. Pendant ce temps moi j'assume un décalage de trésorerie qui est vraiment très important surtout pour une petite structure comme la nôtre mais d'un autre côté je n'ai jamais cessé de me payer en tant que producteur salarié de ma société donc voilà on a réussi à trouver un équilibre qui fait que pour l'instant on tient le coup, la situation est en train de se débloquer donc on a bien fait de prendre le risque mais c'était vraiment un risque partagé.

Anna Feillou :

Je peux raconter une expérience aussi, moi ça m'est arrivée aussi avec une des productrices avec lesquelles j'ai travaillé, à un moment donné, c'était un film qui était censé pouvoir se faire rapidement avec une télévision locale qui mettait de l'argent, tout était assez rose... Et puis en fait on a été ajournés à la commission documentaire du cnc, ajournés aussi dans notre propre région tout était bloqué et là la productrice m'a dit clairement il y a deux options ; les images étaient tournées et j'étais très pressée de finir ce film pleins de raisons ; j'ai bien apprécié que la productrice me dis ou bien on continue, tu pars en montage, je peux payer une salle de montage, la monteuse est ok car on s'entendait très bien toutes les trois, elle est ok pour différer le paiement de son salaire, le tien sera différé aussi mais on finit le film dans les temps que tu souhaites ou bien on attend que l'argent arrive parce qu'on avait pas épuisé toutes les possibilités, on était juste ajournés, mais en revanche, c'est un coup d'arrêt dans le travail, tu cherches du boulot à côté. Ça a été extrêmement clair et comme justement j'avais cette confiance avec elle, je savais qu'elle ne m'embrouillait pas et qu'il n'y avait pas une marge cachée quelque part. Moi du coup, j'ai dit oui on avance alors on a eu peu de temps de montage car les financements qu'on pouvait espérer à ce moment-là étaient limités mais j'ai fait ce choix en conscience et aujourd'hui je le regrette, je pense que j'aurais mieux fait de chercher du boulot ailleurs et qu'o se retrouve six mois plus tard, j'aurais mieux décanté mes images... En tout cas, elle m'a donné le choix et c'était très clair ce que j'ai énormément apprécié même si je referais autrement si la situation se présentait, je préférerais l'option b, quelque part elle m'a laissé le choix, la responsabilité d'orienter les choses et je trouve que c'est un cas de figure assez intéressant, idéal presque...

Céline Loiseau :

Moi je vais juste répondre, en documentaire on a souvent le cas de figure où on est obligé de commencer à tourner alors qu'on n'a pas d'argent car le réel qu'on veut filmer doit se tourner maintenant. Je ne suis pas toujours d'accord avec ça mais il se trouve que j'ai eu un cas d'un film que je suis en train de terminer maintenant d'un portrait d'un couple de circassiens et l'idée était de faire un film sur le couple et c'est un couple qui travaille sur le main-main et qui veut avoir un enfant et il se trouve qu'elle est tombée enceinte au moment où je me suis dit qu'on se lançait dans le développement du film sauf que ça se passait maintenant et on voulait savoir le déséquilibre que ça causait dans le couple... En plus, ce sont deux artistes dont le spectacle s'appelle « Pour le meilleur et pour le pire qui raconte leur histoire... Et c'était il y a deux ans et j'ai dit ok et à ce moment-là les risques étaient partagés à savoir que je finançais la régie du film, je fournissais le matériel technique mais je n'ai pas payé les auteurs réalisateurs. Sauf que, justement en voyant l'urgence de la chose j'ai quand même fait un dossier, on a la chance de pouvoir avoir un compte automatique au cnc et de pouvoir demander des aides au développement à la Procirep et donc je fais des dossiers qui me permettent un peu à ce moment-là de payer un peu les auteurs, de payer les techniciens, en attendant de pouvoir financer le film, c'est vrai que j'ai réussi finalement à trouver une chaîne mais ça a pris un an et demi.

Emmanuel Alain Raynal :

Pour finir, il y a pleins de manières de commencer les films, on parle du documentaire, il y a aussi en animation l'auteur qui commence souvent assez rapidement et comme il maîtrise une partie de la fabrication... Et après il y a le tournage et des grosses prises de risques, j'ai parlé d'une d'entre elles toute à l'heure où on est partis sans le financement et si le financement n'était pas tombé je pense qu'on était dans ta situation... C'est juste pour réaffirmer sur ce point-là de systèmes qui sont importants pour les auteurs, les producteurs et donc pour les œuvres, ce sont les systèmes de financement, à l'écriture et les financements à la post-production car souvent nous arrivons à ce stade-là avec des œuvres compliquées, quand je dis nous c'est auteur et producteur, essoufflés avec des imprévus qui s'additionnent avec des situations qui ne nous permettent pas de finir les films, on sait quelle est l'importance de finir techniquement, l'importance de la post-production mais aussi en termes de montage, d'écriture... Ces systèmes d'aides à la post-production ils sont très importants et beaucoup trop rares.

Jean-Laurent Csinidis :

Ce serait bien que la région donne des aides à la post-production.

Elena Koncke :

Ce n'est pas une question mais plutôt une remarque. J'ai été très attentive à vos échanges sur cette relation que vous avez de confiance entre auteur et producteur, il faut que vous sachiez qu'il y a un endroit où l'on voit la qualité de votre relation, c'est lorsque vous présentez votre dossier au fond d'aide. Au fond d'aide, un dossier traduit la qualité la relation entre les deux, on le voit très clairement et pas uniquement dans les chiffres,

parce qu'on est aussi attentifs au niveau de rémunération des auteurs par exemple, c'est vrai que le critère premier est le critère artistique pour le choix d'un projet, lorsqu'un projet a des défauts de financement, où très clairement, les auteurs vont être sous-payés, c'est un projet qui ne passera pas car ils ne répondent pas à l'éthique et à l'économie du cinéma. On voit très bien dans les dossiers, un producteur qui s'engage, au-delà de « j'ai rencontré untel, j'ai eu envie de faire son film », qui va vraiment donner dans l'argumentaire, dans la présentation, dans la note de production, également la note de réalisation de l'auteur et lorsqu'on voit un producteur qui accompagne son auteur, qui même lorsqu'on retient un projet, on peut aussi le sortir d'un certain nombre de préconisations qu'on adresse nous la région au producteur. Pour que le producteur puisse mieux accompagner son auteur, mieux l'orienter, nous la région sommes témoins de la qualité de votre relation et c'est souvent lorsque cette relation est bonne qu'il y a une conjonction des envies entre vous deux que les projets sont bons et que nous on a envie de le soutenir aussi.