

« Les chemins de la création »
Première rencontre professionnelle sur l'écriture du cinéma
d'animation à l'Abbaye de Fontevraud
Les 5 et 6 octobre 2012

ATELIER 4 : ÉTUDE DE CAS
***Bang bang ! C'est l'ouverture de la chasse* de Julien Bisaro,**
écrit par Julien Bisaro et Claire Paoletti

Intervenants:

Julien Bisaro, réalisateur (*L'œil du cyclone, Monsieur Quichotte, Bang bang ! C'est l'ouverture de la chasse...*)

Claire Paoletti, scénariste (*Tout en haut du monde, Le banquet de la concubine...*) et intervenante à l'école de La Poudrière

Hélène Vayssières, responsable des courts et moyens métrages (Arte France)

Modérateur : Olivier Catherin, producteur (Les trois Ours)

Compte-rendu : Valérie Ganne

Xavier Kawa-Topor, directeur de l'Abbaye de Fontevraud, commence par préciser que le film de Julien Bisaro dont il sera question lors de cet atelier, *Bang bang ! C'est l'ouverture de la chasse* a fait l'objet d'une résidence à Fontevraud. « Nous avons pensé aborder à nouveau le thème de l'écriture à travers un cas concret, en l'occurrence un film en production actuellement. Nous souhaitons évoquer le processus de sa vie de l'écriture à la production. **Olivier Catherin**, qui nous fait le plaisir d'animer ce débat, est ethnologue de formation. Il a longtemps travaillé à l'Afca où il a entre autres coordonné la fête du cinéma d'animation et il est aujourd'hui producteur au sein de sa société Les trois Ours dont le siège est à Angoulême. »

Les intervenants se présentent ensuite un à un.

Hélène Vayssières travaille à Arte : « Notre chaîne préachète et coproduit une petite quinzaine de courts métrages d'animation chaque année. Arte s'est toujours engagée sur l'animation. Il y a quelques années, Louïsette Neil qui travaillait à l'unité documentaire de la chaîne, avait développé une politique de préachats de projets d'animation par goût pour ce domaine. Je m'occupais de mon côté de l'émission *Court circuit* qui programmait uniquement des courts métrages de fiction. A la fin des années 90, Louïsette Neil s'approchant de la retraite m'a demandé de m'occuper des courts métrages d'animation, afin que cette activité ne disparaisse pas. J'ai vécu à Valence et je connaissais la société de production Folimage, mais je n'étais pas du tout formée à l'animation. Un des premiers films sur lequel j'ai été « initiée » par Louïsette s'appelait *Premier dimanche d'août* de Florence

Mialhe, c'était un bon début. Louissette Niel m'a accompagnée une année entière afin de me transmettre son expérience puis je me suis lancée. »

Le parcours de **Julien Bisaro** a débuté dans les arts graphiques. « J'ai commencé à l'école des Beaux arts d'Epinal, en section illustration, avant de me spécialiser ensuite en réalisation à la Poudrière. Puis j'ai travaillé sur des longs et courts métrages en tant que technicien, comme décorateur sur *Brendan et le secret de Kells*, comme animateur et superviseur lay-out sur *Ernest et Célestine*, ou enfin comme *story-boarder* et co-auteur graphique sur *Le tableau*. Le film dont nous allons parler aujourd'hui, *Bang bang ! C'est l'ouverture de la chasse*, est un dessin animé de 15 minutes animé sur Flash avec une patine façon traditionnelle. Il est produit par Caïmans Productions en partenariat avec Arte France et va entrer en production, puisque l'animation proprement dite commence début novembre. Nous avons eu la chance de recevoir de nombreux soutiens : la résidence de l'Abbaye de Fontevraud, le prix de la Fondation Lagardère en section animation, l'aide à l'écriture du fonds d'aide à l'innovation du CNC, puis l'aide à la contribution financière au court métrage au CNC encore, ainsi que l'aide de la ville de Paris mission cinéma. Le dossier de ce projet a été une sorte de bête de concours (*rires*). »

Claire Paoletti résume à son tour son parcours : « Je suis scénariste depuis un peu plus de dix ans, mais également intervenante à l'école de la Poudrière. J'écris pour la télévision et le cinéma, notamment sur un long métrage bien engagé chez le producteur Ron Dyens (Sacrebleu). Je ne travaille pas que sur de l'animation car j'ai co-écrit beaucoup de séries télévisées qui ont représenté en quelque sorte mon apprentissage pour aller vers des projets plus personnels. Depuis quelques années, j'ai investi les domaines du court et du long métrage. Chez Sacrebleu, j'ai écrit avec Patricia Valeix *Tout en haut du monde*, un long métrage en pré-production qui en est au stade de l'Animatic. J'ai travaillé également l'année dernière avec les producteurs de Mandarin Cinéma sur un film *live* car je m'essaie à d'autres formats que l'animation. L'école de la Poudrière où j'interviens régulièrement depuis six ans est devenue ma famille artistique. Je suis à la fois des ateliers de première année et des parrainages de projets de seconde année. C'est d'ailleurs là que j'ai rencontré **Julien Bisaro**. »

Les étapes du projet

Claire Paoletti pitche ensuite l'histoire de *Bang bang ! C'est l'ouverture de la chasse* pendant que de premières images du court métrage sont projetées. « Le jour des 25 ans d'Eda, son père, agent immobilier prospère, lui offre un appartement qui a été saisi. Cela révolte Eda, mais elle est incapable de l'exprimer. Elle prend donc la fuite en voiture. Soudain, un chien rose surgit entre ses phares et c'est l'accident. Eda continue sa fuite à pied dans la forêt,

cette forêt où son père mène la chasse. Poussée par le chien rose, Eda va devoir affronter son père, refuser son cadeau empoisonné et s'émanciper. »

A son tour, **Julien Bisaro** commente les images : « Nous avons choisi de travailler sur l'opposition entre deux mondes : le réalisme d'un conflit émotionnel entre une fille et son père bascule dans un univers métaphorique à la lisière du conte. Le personnage du chien rose qui entraîne Eda dans la forêt fait le lien entre les deux univers. « *Et si nos inhibitions trouvaient un corps pour s'exprimer ? Un chien rose à tout hasard* » écrivions-nous dans notre note d'intention. Ce chien incarne tout ce qu'Eda refoule et n'ose exprimer à son père. Claire a apporté à ce projet une autre référence : *La légende de Saint Julien l'hospitalier* de Gustave Flaubert. Son traitement lyrique du règne animal est vraiment de l'ordre du conte. Les premiers choix que nous avons faits ensemble étaient d'abord narratifs, mais ensuite j'ai élaboré le graphisme dans la continuité de cet univers littéraire et de la trajectoire d'Eda. On part d'un univers en noir et blanc, puis un élément perturbateur, une couleur, surgit dans cet univers et pousse Eda à changer. Mes références graphiques sont les photos pictorialistes de la fin du 19^e siècle, des images sans contour où un travail important est fait autour de la lumière. Une autre particularité de ce film réside dans sa dernière partie, au moment de la révélation lorsqu'Eda prend conscience de qui est le chien rose. Pour cette partie, je vais utiliser des textures filmées dans un décor dessiné : des pigments de couleur dans de l'eau, des encres, du ferro-fluide, de la limaille de fer, afin de concrétiser les décors plus organiques de la forêt. J'avais envie que la perception de l'espace qui entoure Eda devienne véritablement différente. Pour la mise en scène, je cherche mes idées en dessinant sur des carnets, sans structure de raccords de plans. Ensuite je travaille directement l'aboutissement sur Flash : je crée une sorte de story-board animatic tout de suite, sans passer par le stade de dessins sur papier que l'on chronomètre... C'est l'avantage de Flash de permettre de travailler ainsi. »

Le réalisateur projette alors quelques images tests de ces effets. « Ce test de textures est l'un des plans de la rencontre d'Eda avec le chien rose dans la forêt. Dans l'animation, on est contraint par le coût des animateurs, nous n'avons pas de rushes au montage. Mais l'Animatic aide à trouver des rythmes. Bien sûr, il y aura encore du travail de montage ensuite, mais cela permet d'ajouter des images fixes, d'aménager des plages calmes. Et cela nous donne un regard juste sur ce que peut devenir le film. »

Olivier Catherin demande ensuite au réalisateur d'où lui est venue l'idée de son film et surtout le désir de réaliser ce court métrage ?

« Du désir, il y en a tout le temps lance **Julien Bisaro**. En fait, je porte en moi depuis longtemps un projet récurrent de comédie. Mais chaque fois que je commence à l'écrire, j'écris un autre film (*rires*) ! Le point de départ de *Bang*

bang ! C'est l'ouverture de la chasse est un ancien croquis de chien rose fait aux Beaux Arts que j'ai retrouvé. Puis en voyant *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais, je me suis intéressé au travail d'Henri Laborit : les études comportementales, les pulsions refoulées l'inhibition de l'action, la façon dont nous nous bridons nous-mêmes socialement et dans nos relations aux autres. J'ai fait le lien entre ces deux idées en imaginant que ce qui est refoulé soit incarné par un personnage tiers, ce chien rose. Ensuite, le film s'est élaboré au fur et à mesure avec Claire Paoletti. Je lui en ai parlé puis j'ai travaillé un peu seul afin de mieux savoir ce que je voulais raconter. Je suis ensuite retourné voir Claire avec un premier texte : car sur ce projet j'ai tenu à travailler les mots, ce qui n'est pas toujours le cas. Ainsi pour mes films d'école, je passais davantage par le graphisme. Pour celui-ci, ce n'est que lorsque nous avons trouvé l'histoire que j'ai travaillé le réalisme du dessin pour aller dans le sens du scénario. Les images sont venues avec cette ébauche de récit, en particulier quand il nous a fallu commencer à réaliser un dossier pour communiquer sur le projet. »

« Il y avait un enjeu narratif important, souligne **Claire Paoletti**, car le film dure 15 minutes. Je connaissais le travail antérieur de Julien, qui était plus directement lié à l'image. Cette fois-ci, il était nécessaire de travailler à deux la psychologie des personnages : au départ, nous nous sommes concentrés sur le trio de personnages principaux, la relation père/fille et surtout sur le personnage d'Eda. Il a fallu la trouver, même graphiquement. Une partie importante du travail a aussi consisté à bien définir ce chien rose, que l'on soit clairement dans la bascule de registre quand il apparaît. Le spectateur doit être transporté dans un univers métaphorique sans scène explicative. »

« La structure même du récit n'est pas venue si facilement, se souvient **Julien Bisaro**. Nous avons choisi de suivre le personnage d'Eda jusqu'à la fin du film. Nous ne voulions pas que son père, qui est un antagoniste, soit trop binaire ou manichéen. Mais le point de vue du film reste celui d'Eda. J'ai un instant voulu sauver le père, changer de point de vue, mais cela ne fonctionnait pas. L'écriture consiste aussi à se poser ce genre de questions. »

« Le travail sur la subjectivité est très important dans ce film, précise **Claire Paoletti**. Plus généralement c'est ce qui m'intéresse dans mon travail, cette subjectivité est importante au cinéma. Le film de Julien est d'ailleurs véritablement un projet de cinéma car on est plongé dans le point de vue d'Eda. C'est un choix : dans un premier story-board, un plan montrait le père regardant Eda s'éloigner de lui à la fin du film... Mais ça ne fonctionnait pas. Finalement, nous avons choisi de rester davantage dans le point de vue de l'héroïne. Le film ne dure que 15 minutes, il y a donc aussi un travail de synthèse narrative fort. Car mine de rien, c'est un gros sujet... »

Le travail d'écriture à deux

« Comment travaillez-vous ensemble concrètement ? » leur demande **Olivier Catherin**.

« L'un rédige un premier brouillon et l'autre repasse dessus, résume **Julien Bisaro**. Nous écrivons les dialogues à deux, nous nous lançons des idées, nous notons celles qui nous plaisent que nous reprenons à l'oral en lisant à haute voix. C'est une écriture à deux mains. » « Ensuite on peaufine, on essaie... comme tous les auteurs dans la salle je suppose, reprend **Claire Paoletti**. Nous travaillons jusqu'à aujourd'hui encore : le film contient plusieurs scènes dialoguées qui seront modifiées. » « Il faut passer de l'écriture des dialogues à l'oral, complète **Julien Bisaro**. Les acteurs doivent s'approprier le dialogue, nous leur laissons une latitude pour se mettre le texte en bouche et éventuellement changer ce qui a été écrit pour que ça sonne mieux. Nous avons la chance de faire les faire jouer avant l'animation. *Bang bang ! C'est l'ouverture de la chasse* contient trois scènes dialoguées importantes, que je tenais à enregistrer avant de commencer l'animation. Je souhaitais pouvoir me servir du jeu des acteurs et de leur côté qu'ils ne soient pas contraints par l'Animatic. Pour les scènes d'action, la postsynchronisation est plus facile, et nous travaillons alors avec les acteurs un jour avant et un jour après le tournage. »

« Combien de temps cette phase d'écriture vous a-t-elle demandé, reprend **Olivier Catherin**, c'est à dire combien de temps s'est-il écoulé entre le début de votre travail et le scénario fini et présentable ? »

« Je dirais deux ans, lui répond **Claire Paoletti**. Mais je vous rassure, nous avons travaillé sur d'autres projets en même temps. Nous avançons par phases. Nous laissons reposer en prenant du recul régulièrement, c'était très important. Même quand on ne travaille pas sur un scénario, une maturation se fait. » « Cela nous a pris environ deux ans confirme **Julien Bisaro**. Mais j'ai travaillé sur trois longs métrages pendant ce temps. »

« Quel a été le lien entre l'écriture et la création graphique ? interroge **Olivier Catherin**. Julien, vous disiez avoir commencé par l'écriture avant de passer au dessin, mais y-a-t-il eu ensuite beaucoup d'allers et retours entre les deux ? En d'autres termes, de quelle façon l'étape du dessin influence-t-elle l'écriture ? »

« Il m'a fallu beaucoup de temps pour trouver graphiquement le personnage d'Eda, raconte **Julien Bisaro**. C'est un personnage délicat, car elle subit beaucoup et peut vite ressembler à une petite chose. Or je voulais qu'elle ait un vrai caractère. » « Si je peux me permettre, ajoute **Claire Paoletti**, Eda ne s'exprime pas. Son problème est justement qu'elle ne sait pas le faire ! Et elle doit être un personnage intéressant quand même. Eda est beaucoup dans l'action, il fallait qu'elle existe tout en étant fermée et silencieuse. Le spectateur doit l'attraper, la suivre, ne pas la lâcher et la comprendre. »

« Avez-vous commencé à dessiner le story-board avant de soumettre le dossier à d'autres personnes ? » questionne **Olivier Catherin**.

« Pour démarcher, j'avais dessiné des extraits de séquences du milieu du film, une partie un peu lyrique qui séduisait les gens, précise **Julien Bisaro**. Mais entre le scénario du dossier et l'Animatic, beaucoup de séquences ont changé bien sûr. »

Le producteur

« Et comment avez-vous choisi votre producteur ? demande **Olivier Catherin**. Après tout il y en a une quinzaine en France susceptibles de suivre un court d'animation. »

« Cela s'est fait simplement, raconte **Julien Bisaro**. J'ai parlé de mon projet au directeur d'études de la Poudrière, Laurent Pouvaret, qui m'a proposé de contacter Caïmans production. Et voilà (*rires*). »

« On peut préciser aussi que tu avais envie d'aller vers un producteur de fictions en prise de vue réelle, ajoute **Claire Paoletti**. C'était logique par rapport à l'enjeu réaliste du film. » « C'est vrai que Caïmans est un producteur au profil plutôt *live* et que *Bang bang !* est un projet davantage écrit que dessiné, reconnaît **Julien Bisaro**. Jérôme Barthélemy et Daniel Sauvage ont vite donné leur accord : je leur ai envoyé un mail avec une seule image, je venais de recevoir le prix de la fondation Lagardère et donc ils m'ont appelé (*rires*). Ils ont évidemment souhaité entrer dans le processus de création. Leurs avis sur ce qu'il serait intéressant de retravailler résonnaient en nous. »

Olivier Catherin leur demande alors à tous deux comment ils envisageaient leur rapport avec le producteur : « Julien, c'était votre première rencontre avec un producteur, contrairement à Claire. Quelle image en aviez-vous ? »

« Je n'avais aucun a priori sur ce que devaient être les relations avec un producteur, puisque c'était le premier que je rencontrais, reconnaît **Julien Bisaro**. J'avais des doutes sur ce projet. Le développer seul - à deux en l'occurrence - aurait été ridicule. Nous avons vraiment besoin d'interlocuteurs pour reprendre le travail. » « On ne les connaissait pas, complète **Claire Paoletti**, mais il y avait une envie réciproque de dialogue au départ. Nous souhaitions être embarqués dans une aventure commune, et pour cela il faut le même élan, le même regard sur le film. Les producteurs nous ont envoyé quelques remarques sur le scénario sur lesquelles nous avons travaillé, des points qui nous questionnaient déjà avant. Donc nous étions globalement du même point de vue. Simplement, ils nous ont poussés plus loin. Ensuite, il est difficile de savoir quand s'arrêter de travailler. Les auteurs sont nombreux à l'avoir expérimenté. En amont, avant de présenter un projet, on se demande toujours : *Suis-je prêt ?* Mais je pense que nous

sommes allés assez loin dans l'élaboration de ce dossier avant de le présenter. Nous l'avons également fait lire auparavant à des personnes de confiance. »

« Avant de rencontrer votre producteur, aviez-vous déposé le film au Fonds d'aide à l'innovation du CNC ? » leur demande **Olivier Catherin**.

« Si je ne me trompe pas sur la chronologie, se souvient **Julien Bisaro**, nous avons demandé en tant qu'auteurs d'abord l'Abbaye de Fontevraud, puis la Fondation Lagardère, le Fonds d'aide à l'Innovation du CNC et enfin la ville de Paris en dernier. En ce qui concerne Fontevraud, je suis resté un mois en résidence d'écriture et Claire m'a rejoint pour une semaine. J'avais déjà écrit le scénario et ici j'ai pu travailler sur son pré-découpage, quelques dessins nouveaux, de premières listes de plans et beaucoup de fusains. »

La chaîne de télévision

« **Hélène Vayssières**, quand donc êtes-vous intervenue sur ce film ? lui demande **Olivier Catherin**. Avez-vous été contactée par les producteurs ou avez-vous lu ce projet dans la commission de soutien à l'animation du CNC dont vous faites partie ? »

« Je siége effectivement dans une pré-commission de soutien à l'animation au CNC, au comité de lecture qui précède la commission plénière et également en plénière, répond **Hélène Vayssières**. Mais étant donné ma charge de travail à Arte, je ne peux y être présente aussi souvent que je le souhaiterais. D'après mes souvenirs, les producteurs de Caïmans (ils sont en Islande en ce moment sur un court métrage *live* dont Arte France est également partenaire) m'ont envoyé le projet qui avait déjà reçu quelques aides. Je les ai appelés et nous nous sommes rencontrés. Comme je le fais toujours, je leur ai dit dès le départ ce qui ne me plaisait pas dans le scénario et ce qui à mon avis pouvait être amélioré. En revanche, je précise que je ne donne pas vraiment de conseils sur le projet graphique. Je connaissais le réalisateur, entre autres car Arte est partenaire de l'école de la Poudrière depuis ses débuts. Notre chaîne s'engage sur deux projets d'étudiants par an qui sont suivis jusqu'à leur diffusion. Je leur ai donc demandé si le réalisateur et la scénariste voulaient bien retravailler, alors que le projet était déjà très écrit par rapport à un projet d'animation classique. Nous avons fait un rendez-vous commun avec les producteurs, le réalisateur et la scénariste : c'est important que tout le monde soit présent pour avancer tous dans le même sens. Je les ai d'abord écoutés attentivement ; car ce que l'on lit, ce que l'on voit et ce que l'on entend sont trois choses différentes. Il est important de déterminer d'où le projet vient et où il va. Ensuite, nous avons fait une séance de travail avec le scénario en main, page par page. Cela permet de tout mettre sur la table et de clarifier des éléments qui ne sont pas clairs ou justes... cela dure une heure environ. En général, à la fin de ce rendez-vous, on sent si on avance dans le même sens. Je ne veux pas pervertir le projet

mais le creuser, le ramener à lui-même en quelque sorte. Ensuite un ping-pong se met en place par mail : les auteurs me font des propositions auxquelles je réagis et ainsi de suite jusqu'à un scénario plus abouti possible. »

« Le petit souci du point de vue d'Arte, poursuit-elle, c'est que notre chaîne est un peu trop en avance par rapport au CNC : un film d'animation ne se fait pas s'il n'a pas suffisamment d'aides. Si j'attends que le CNC attribue son soutien, je n'avance pas. Mais si je m'engage trop loin sur le projet et qu'il n'a pas l'aide du CNC, il risque de ne pas se faire. Chez nous l'étape décisive est la conférence de programmes d'Arte - nous sommes une chaîne franco-allemande - au cours de laquelle sont présentés tous les projets. Ils peuvent être refusés (ce qui est heureusement très rare, mais cela peut arriver, environ une ou deux fois par an). Dès que mes propositions sont validées par cette conférence des programmes, on rédige les contrats. C'est ce qui s'est passé pour *Bang bang...* qui pendant ce temps a eu l'aide du CNC. L'Animatic a été lancée ensuite. »

« Votre première rencontre avec des producteurs et des auteurs peut-elle aboutir à un refus ? » lui demande alors **Olivier Catherin**. « C'est arrivé pour des courts en *live*, précise **Hélène Vayssières**, mais dans mon souvenir jamais en animation. On dispose de davantage d'éléments pour juger un projet d'animation, c'est finalement plus facile avec des propositions graphiques. Quand le rendez-vous n'aboutit pas pour un court métrage en *live*, j'essaie de ne pas me contenter de refuser : je prends mon téléphone pour orienter le producteur vers les responsables de courts métrages des autres chaînes que je connais. Le but n'est pas de monopoliser le projet, mais d'aider à ce qu'il aboutisse. »

« On dit que vous êtes parfois trop interventionniste, qu'en pensez-vous ? » lui lance **Olivier Catherin**. « J'ai une personnalité, c'est vrai, reconnaît **Hélène Vayssières**, je peux bousculer un peu mes interlocuteurs, mais c'est toujours en faveur du projet. A Arte, on travaille peut-être davantage sur le scénario que dans d'autres chaînes de télévision. Et j'interviens au montage aussi car c'est une étape d'écriture (*rires*) ! Dans le domaine de l'animation, il vaut mieux intervenir le plus tôt possible dès l'écriture et au moment de l'Animatic. Plus on intervient tôt plus il est facile de trouver le rythme juste, en tous cas davantage qu'en *live*. Il faut respecter la dramaturgie et la psychologie des personnages tout en gardant le projet intact. Ce n'est pas une démarche de censure mais d'accompagnement. Arte pourrait intervenir seulement en achetant des films terminés, ça serait d'ailleurs moins cher et plus rapide que la coproduction, qui est moins rentable pour une chaîne de télévision. Mais notre état d'esprit est d'accompagner la création, d'être partenaires, même si je comprends que cela peut faire peur à certains réalisateurs ou producteurs... »

A **Olivier Catherin** qui leur demande leur avis sur leur relation avec **Hélène Vayssières** sur ce projet en particulier, les deux auteurs répondent à leur tour. « Hélène nous renvoie des questionnements sur le scénario ou sur le montage, résume **Julien Bisaro**. Je teste ses propositions, je vois si ça me parle ou pas, c'est assez simple. » « Je me souviens de notre première réunion, complète **Claire Paoletti**, de notre travail sur le scénario ensuite. J'ai souvenir d'un seul aller et retour, de remarques qui portaient sur des détails, des ellipses, des dialogues à garder ou non. De toutes façons, le scénario est une matière qui s'élabore longtemps. Comme le dit Julien, on essaie des choses. »

La mise en production

Olivier Catherin s'adresse ensuite à nouveau aux auteurs : « **Claire Paoletti**, lorsque vous écrivez pour des séries télévisées, dès que le scénario écrit part en production vous n'intervenez plus. Sur ce court métrage en revanche, vous serez davantage présente jusqu'au bout. **Julien Bisaro**, comment voyez-vous l'implication de Claire sur *Bang bang!* au fur et à mesure de l'évolution de la production du film ? »

« Claire continue à suivre le projet bien sûr, répond le réalisateur. Je sollicite aussi son avis sur l'Animatic, d'autant que je me charge du montage aussi. Elle suit aussi l'interprétation des personnages qu'elle a participé à élaborer et mon travail avec l'animateur. » « C'est une chance car c'est rare, souligne **Claire Paoletti**. Dans la relation qui se développe avec un réalisateur ou une réalisatrice, le scénariste peut partager des enjeux d'écriture même s'il est au service d'une histoire déjà élaborée. C'est agréable lorsque le contrat est clair : j'ai telle idée, je veux faire ceci ou cela, le chemin est défini. Mais ça n'est pas toujours le cas. Autant de personnes, autant de configurations. Mon rôle est vraiment d'accompagner et c'est une chance de pouvoir suivre un projet jusqu'au bout, y compris sur des enjeux de mise en scène. Selon moi c'est le même métier : quand on écrit, on met aussi en scène, même si les outils ou la grammaire sont différents. Lorsque l'on travaille pour une commande, c'est très clair : on connaît sa place, la contrainte est définie. En revanche, sur des projets d'auteurs de courts ou longs métrages, la ligne est plus floue, on a davantage de liberté d'implication. On s'expose, mais artistiquement c'est plus intéressant. »

« On le sait, la durée de production des projets d'animation est parfois très longue. Est-ce que parfois, à l'arrivée, vous ne reconnaissez plus les films que vous avez coproduits ? » demande **Olivier Catherin** à **Hélène Vayssières**.

« Cela ne m'est jamais arrivé, répond-elle. C'est à cela que servent le dialogue et la confiance qui se développent avec le producteur. J'ai un rôle de diffuseur : les auteurs et les producteurs ont la tête dans le guidon, car ils travaillent pendant des mois ou des années sur leur film, pas moi. Il y a

certaines choses qu'ils ne voient plus et que je peux remarquer lors d'un premier montage. Le but n'est pas de respecter le scénario à la lettre, mais de clarifier le film qu'ils veulent faire. Si nous voulons aller à Marseille, essayons de ne pas nous retrouver à Brest (*rires*) ! Mais je n'oublie pas qu'il s'agit à chaque fois d'un court métrage d'auteur, c'est à dire avant tout d'un projet à respecter et que l'essentiel est qu'il existe. On a généralement plutôt de bonnes surprises. » « Pour rebondir sur ce que dit Hélène, quand on travaille pour l'animation, on manipule beaucoup de matière, rappelle **Claire Paoletti**. Le scénario est d'abord là pour clarifier les intentions. Ensuite, il faut vraiment lui laisser une souplesse qui ne peut être qu'enrichissante tant qu'on a une ligne de travail commune. »

Dialogue avec le public

Le producteur **Arnaud Demuynck** (Les Films du Nord) prend alors la parole : « Tout d'abord bravo pour ce magnifique travail. Je souhaiterais revenir sur vos influences graphiques : vous avez parlé du 19^{ème} siècle, mais vous nourrissez-vous également de sources contemporaines ? Je vois des correspondances par exemple avec le travail du dessinateur Pascal Rabaté. »

« Je suis complètement perméable au monde graphique actuel, avoue **Julien Bisaro**. Je ne rejette aucune influence. Je n'ai pas la prétention de réinventer, je prends j'emprunte, je pille et je digère ce que j'admire. »

« J'aimerais également que vous reveniez sur la nature de votre travail en duo poursuit **Arnaud Demuynck**. Car une des spécificités de l'écriture de l'animation (et c'est d'ailleurs pour cela que les aides au développement du CNC aux sociétés de production sont essentielles) réside dans ces allers et retours entre l'écriture du scénario, le story-board, l'Animatic, le travail des comédiens. C'est selon moi là que réside la véritable spécificité de l'écriture de l'animation. » « C'est aussi une question de sensibilité, lui répond **Claire Paoletti**. Personnellement j'aime le dessin, la peinture et j'ai fait des études d'Histoire de l'art. Je m'intéresse donc également au graphisme. On commence par l'écrit puis le travail graphique permet de développer d'autres aspects d'un personnage, l'atmosphère du film. »

« Il y a des transitions de vocabulaire, précise **Julien Bisaro**. On part de mots et d'intentions un peu abstraites puis ça devient concret dans le dessin. On passe d'un scénario abstrait à des éléments plus didactiques. Le scénario mis en scène mot à mot n'est pas intéressant. C'est de ce changement de vocabulaire que résulte le ping-pong entre nous deux. Il faut garder l'intention et l'énergie des débuts tout en faisant mûrir et évoluer le film. »

Claire Liemont demande au réalisateur s'il existe « un site internet du film ou un blog grâce auxquels on pourrait suivre l'évolution de votre travail ? »

« Je l'avais prévu, lui répond **Julien Bisaro**. Mais malheureusement je n'ai pas eu le temps. »

La réalisatrice **Florence Miailhe** intervient à son tour : « Dans le cas de *Bang bang...*, le dessin se met au service d'un scénario écrit à l'avance. Mais pourrait-on parler de films pour lesquels le scénario se met au service du dessin ? En avez-vous des exemples ? Et dans ce cas, comment intervient **Hélène Vayssières** ? »

« Lorsque j'étudie le dossier d'un court métrage d'animation, répond la responsable d'Arte, je commence toujours par regarder le graphisme. Je ne lis le scénario, le CV, ou la note d'intention qu'ensuite. On voit tout de suite si le graphisme est porteur d'une histoire, d'un univers. Ensuite seulement, je lis le résumé et le scénario et je cherche si l'histoire est en adéquation avec le graphisme. Je me demande avant tout comment le scénario peut être au plus juste des images, respecter ce que raconte déjà le graphisme, qui est souvent de très bonne qualité ? Souvent le scénario n'est pas au niveau du graphisme. Ce n'est pas le cas pour *Bang bang !* bien sûr. A une époque, j'ai reçu des dossiers qui ne contenaient qu'un story-board. Mais souvent les commissions ne savent pas lire un story-board seul, que ce soit au CNC ou à Arte. Il faut donc qu'il soit accompagné d'un scénario de toutes façons. »

« Mais qu'en est-il des films sans scénario, proposés sans structure narrative ? » insiste **Florence Miailhe**.

« Personnellement, j'estime que tout s'écrit, reprend **Hélène Vayssières**. Simplement, il faut trouver la bonne forme d'écriture, et la bonne personne pour accompagner celui qui porte une histoire graphique ! On sait aujourd'hui qu'un dossier sans scénario, quelle qu'en soit la forme, ne passera pas l'étape des commissions. C'est le condamner à se faire sans argent. »

Le scénariste **Jean-Luc Fromental** souhaite intervenir sur ce thème : « Au cours du travail même de création d'un film, peu importe qui précède ou qui suit : ce sont des couples de force. La cause est commune, une famille se crée et on tire tous dans la même direction. Mais pour que cela fonctionne, il faut des oppositions, un filet comme au tennis et que la balle circule entre les partenaires. Pour revenir au problème soulevé par **Florence Miailhe**, à mon sens, un film sans scénario n'existe pas. Il en existe sans dialogue, sans narration, mais un projet de film est toujours un acte signifiant. Et cet acte constitue une forme de scénario, tant dans le domaine de la bande-dessinée que de l'animation. Car le sens, donc le scénario, est dans le graphisme. Il faut être habile pour l'exprimer par des mots pour ensuite aller démarcher les chaînes, les producteurs... La notion qui m'intéresse c'est ce couple de force qui se crée quand une équipe créative constituée d'un réalisateur et d'un scénariste rencontre un producteur, qui devient un antagoniste. Puis ce trio va rencontrer un diffuseur, qui à son tour devient leur antagoniste. Qui prend le pouvoir ? Qui respecte le pacte d'équilibre ? Toute la question est là. Ces relations sont essentielles au devenir du film : le vrai problème, c'est qui a le

final cut ? C'est toute l'histoire du cinéma, c'est le producteur d'Orson Welles qui charcute *La splendeur des Amberson* par exemple ! Des œuvres de réalisateurs avec des intentions incroyables peuvent se faire massacrer par des choix de producteurs. »

« La confiance et le respect sont les deux mamelles de la création, renchérit **Hélène Vayssières**. Je suis pour le dialogue et non pour l'arbitraire. Évidemment cela ne m'intéresse pas de faire le censeur, car c'est le réalisateur qui porte le projet. »

« J'aimerais vous poser une question qui ouvre des pistes, propose **Georges Sifianos**. Selon moi, le curseur d'un film est double : il y a à la fois son aspect émotionnel et sa bonne construction. Comment, à travers un processus créatif, préserver la valeur émotionnelle d'une œuvre sans la réduire à quelque chose - de peut-être admirable ou virtuose - qui n'apportera pas d'émotion ? Comment le processus collaboratif, l'écriture commune, puis l'intervention des diffuseurs peuvent-ils préserver cela ? »

« Vous avez raison, c'est fragile, acquiesce **Claire Paoletti**. Nous devons tous prendre en compte cette fragilité. Comment toutes les personnes impliquées dans la magie d'un film peuvent-elles aller dans la même direction ? »

« Il est très difficile de répondre à cette question, reprend **Julien Bisaro**. On se projette dans un film, mais quand il est terminé, on le redécouvre. Il peut être très différent de l'intention de départ. »

Pour **Hélène Vayssières**, « dans l'écriture d'animation le ressenti et la poésie sont très présents, et c'est ce que nous avons voulu préserver dans ce film, *Bang bang...* Même si j'avais des doutes à l'écriture, je sentais que **Julien Bisaro** portait son film. Rationnellement ça ne sonnait pas toujours juste, mais il y avait un moment poétique qui a fait basculer le film. C'est ce cœur qu'il faut préserver. On n'a jamais l'assurance de la poésie, mais il faut essayer. Il faut faire confiance au réalisateur et à la vie. »

« En tant que producteur, je voudrais rappeler que quand il s'agit d'un court métrage il n'y a pas d'enjeu économique, ajoute **Olivier Catherin**. Nous essayons donc tous d'aller vers le film le plus proche de ce dont rêve l'auteur. Si l'on s'est bien compris, tout se passe bien. Mais si on ne part pas sur la même idée, ça peut rater, et pas pour des raisons économiques : les phases d'échange et de discussion peuvent être antagonistes. Tout l'enjeu est là. »

« Pour rebondir sur ce qui vient d'être dit, je souhaiterais souligner la difficulté du passage de la narration à l'évocation dans l'écriture, précise **Claire Paoletti**. Ainsi, notre projet était narratif mais le plus difficile à transmettre par écrit a été l'évocation. On est au-delà de la description, c'est de l'ordre de la poésie et c'est très subjectif : autant de personnes, autant de ressentis et de regards. Un auteur va alors aller vers un producteur plutôt qu'un autre, une chaîne plutôt qu'une autre. Et en animation l'image apporte énormément d'évocation. »

Pour **Florence Mialhe**, « cette part de poésie qui ne se dit pas dans le scénario est véritablement au cœur de l'écriture d'animation. Beaucoup de films, dont ceux de Toccafondo par exemple, n'ont pas une construction classique. »

« Mais ça s'écrit la poésie, répète **Hélène Vayssières** : la partie graphique d'un film révèle la partie poétique. Si on ne peut l'écrire avec des mots, elle est induite par le dessin. »

Antoine Lopez du festival du court métrage de Clermont-Ferrand acquiesce : « L'animation est encore dominée par le cinéma narratif et singe le cinéma de prise de vue en continu. Et le projet de **Julien Bisaro**, qui est plutôt narratif, montre à quel point le processus de réconciliation des deux aspects est long et complexe. La question intéressante que pose **Florence Mialhe** est celle de la place du non narratif dans le cinéma d'animation. Et en découle une autre question : comment se fait l'évaluation de ces projets ? Un film non narratif est *a priori* moins séducteur. On se rend compte que le scénario peut devenir limitatif, mais les chaînes y sont tenues. C'est une question essentielle qu'on ne résoudra pas aujourd'hui. C'est d'ailleurs pour montrer les productions non narratives que nous avons créé au festival de Clermont-Ferrand la section Labo dans laquelle au moins la moitié des films sélectionnés sont des courts métrages d'animation. »

La productrice **Valérie Schermann** de Prima Linéa, lui répond : « Nous faisons trop souvent l'amalgame entre les films d'animation d'art et d'auteur, qui sont très différents. Les films d'art sont comme de la peinture ou de la poésie. Ils sont indispensables et j'en suis une fan absolue, mais personne ne les attend, le commerce n'a pas besoin. Quand on tourne en prise de vue réelle, le court métrage est aussi là pour que le réalisateur passe ensuite au long métrage. Ce n'est pas le cas en animation où le court existe par lui-même. Et c'est malheureux, mais pour un réalisateur d'animation, il est très difficile d'attaquer un long métrage. Il lui manque l'expérience de la narration sur une longue durée. Ensuite, il faut porter la responsabilité d'un film qui va mobiliser des dizaines de personnes pendant des années. »

Le réalisateur **Fred Joyeux** présent dans le public apporte à son tour son témoignage : « J'ai réalisé un court métrage qui s'appelle *Blanche neige est déçue*. Je voulais que les étudiants présents ici sachent qu'on n'a pas besoin de relations pour travailler avec Arte. J'ai posté mon projet et un jour **Hélène Vayssières** m'a appelé. Le contact s'est ouvert sans le réseau des écoles ou du milieu professionnel. Je suis un marginal solitaire, mais il m'a été possible de travailler quand même. Je souffre cependant des commissions dont l'auteur manque de retour, qu'il soit positif ou négatif. Pour moi qui suis mon propre producteur, le travail avec **Hélène Vayssières** représente le premier échange concret, avec un regard acéré et expérimenté sur le cinéma. C'est un apport considérable : par exemple *Blanche neige est déçue* traite des relations entre

homme et femme. J'avais beau m'être impliqué dans la dimension féminine du personnage, Hélène m'a aidé à approfondir le personnage principal. C'est donc toujours un enrichissement, l'échange n'est pas fermé. Je peux argumenter et la convaincre et vice-versa. »

« Nous n'avons pas abordé aujourd'hui le sujet de la note d'intention, rappelle **Olivier Catherin**. Comment a-t-elle été travaillée sur *Bang bang! C'est l'ouverture de la chasse*, avec le producteur ou avec Arte ? »

« La note d'intention a progressé et évolué au fur et à mesure, raconte **Julien Bisaro**. J'ai écrit une première note pour moi. Quand Claire Paoletti est arrivée, nous avons commencé à écrire une nouvelle note d'intention commune. C'est aussi une façon de se mettre d'accord. Ensuite, on en écrit plusieurs, ciblées par rapport aux commissions et à ce que l'on demande. On ne fait pas la même note d'intention pour l'aide à l'écriture ou l'aide aux nouvelles technologies du CNC par exemple. Il faut clarifier ce que l'on veut, il s'agit aussi de faire de la communication. »

Olivier Catherin intervient à nouveau en tant que producteur : « J'ai l'impression qu'il faut aujourd'hui davantage convaincre les commissions, tant au CNC qu'en région, ou que dans les chaînes. Si je vous cite *Père et fille* de Michael Dudok de Wit ou le *Conte des contes* de Youri Norstein, je ne suis pas certain que ces projets convaincraient aujourd'hui des commissions et obtiendraient de l'argent. »

Helène Vayssières précise que *Chase* d'Adriaan Lokman, un film construit avec des triangles, n'est pas narratif et a pourtant été coproduit par Arte. « Je ne dis pas qu'il faille un scénario à la manière d'un scénario classique de *live*, mais il faut trouver l'écriture qui correspond au projet même s'il est expérimental. »

Le réalisateur **Pierre-Luc Granjon** revient sur son mode de travail personnel : « **Julien Bisaro** travaille seul au départ pour savoir ce qu'il veut faire et c'est à ce moment que naît le cœur du film, cette chose qui doit être respectée et qui permet au film d'être unique. Personnellement je dessine de petits croquis quand je travaille sur une histoire et j'essaie de les garder en tête tout au long du processus de création du film. Les mois passent, mais je peux revenir à ces croquis pour éviter de passer à côté d'une scène parce que j'en oublie le sens de départ. Il faut être vraiment vigilant. Je travaille en volume et papier découpé, la technique prend donc de la place. Or il faut que je tourne chaque scène comme si je venais d'en avoir l'idée, même si l'idée m'est arrivée il y a deux ans ! »

Richard Nègre, réalisateur et plasticien en résidence à l'Abbaye en mai dernier a la même expérience : « Lorsque j'ai un projet, je sais que je dois travailler dans l'instant pour ne pas perdre mon énergie. Cela m'exclue de

certains réseaux de financement, parce que je peux m'essouffler si cela prend deux ans ou davantage. Le temps de l'écriture se dilate, et c'est pour cela que la confiance d'institutions comme Fontevraud est fondamentale. »

« Certaines personnes ne peuvent écrire leur film qu'en le fabriquant, souligne **Olivier Catherin**. Ils savent que la présentation écrite qu'ils en font est artificielle. Le passage devant les commissions ou les chaînes est alors particulièrement difficile pour eux. On peut aussi citer des exemples célèbres de cinéastes en *live* qui présentent leur film sur un bout de papier. »

Alice Delalande revient sur son expérience des commissions, en tant que responsable du Fonds d'Aide à l'Innovation Audiovisuelle fiction et animation (FAIA) du CNC. « Je souhaiterais d'abord souligner que les membres des commissions, en tous cas au CNC et au FAIA, savent aussi lire des projets qui ne sont pas narratifs au sens classique du terme. Pour revenir au dossier de *Bang bang!* je me souviens très bien de la note d'intention qui était très riche, foisonnante de références. Le désir du réalisateur était palpable, mais aussi le chemin qui lui restait à parcourir : à quoi allait lui servir cette aide s'il l'obtenait, quelles seraient les prochaines étapes de son développement. Julien Bisaro et Claire Paoletti en étaient conscients et c'est vraiment utile que cela soit présent dans une note d'intention au stade de l'aide à l'écriture. Enfin, en ce qui concerne notre débat précédent, j'estime que les mots ne créent pas seulement de la narration au sens technique du terme mais aussi une forme d'écriture plus proche de l'évocation comme la poésie par exemple. Certains dossiers – les moins narratifs – contiennent des *mots-images* en quelque sorte. L'univers d'un film peut se créer et être transmis à partir d'images et de mots qui se répondent, sans que les mots soient forcément une *traduction* des images. Ils peuvent interagir entre eux, en écho et en complémentarité, au service de l'explicitation du projet. »

Le réalisateur **Jean-Jacques Lonni** intervient pour dire son admiration pour la qualité des extraits de *Bang bang...* qui ont été projetés : « En bref, j'adore. Je voulais également vous faisant part d'un documentaire, *Les Chemins de la lecture* de Jean-Pierre Gibrat, sur lequel j'ai travaillé et dont l'avant-première a eu lieu à Paris Sciences récemment. Ce film évoque l'écriture, la lecture et les mécanismes du cerveau mis en œuvre par le spectateur/lecteur. Or ce sont les mêmes neurones qui lisent un mot et regardent une image. Il y a un emploi permanent du cerveau : le cinéma d'animation est comme une œuvre d'art plastique qui n'a simplement pas les mêmes codes graphologiques que la lecture. Tout peut être décrit avec des mots. Mais un dossier de plasticien construit avec ses propres images, reste une écriture : il faut donc entendre le mot écriture dans son sens le plus large. »

Le producteur **Arnaud Demuynck** (les Films du Nord) cite à son tour un nouvel exemple : « Au sein des artistes aidés récemment par l'Abbaye de Fontevraud, il y a Juliette Baily, qui a réalisé un film nommé *Aller Hop*, sur une fille qui n'ose pas sauter d'un plongeur pendant six minutes en plan fixe. Je savais qu'il n'était pas finançable, qu'il serait refusé partout, mais j'ai été séduit, et je l'ai produit (*rires*). Effectivement il a été refusé partout à l'exception de la province du Henault qui nous a donné 8000 euros. Je ne veux pas opposer le narratif au non narratif : ce film se situait entre les deux. Mais il faut savoir sur quelle base on est jugé et ne pas espérer davantage que ce qu'on peut obtenir. Certains projets sont de vrais paris artistiques. Je suis producteur depuis vingt ans, je sais faire des dossiers, que je module selon ce que je demande, une région ou le CNC. Ce dont il faudrait parler, c'est du pouvoir des dossiers, qui est énorme dans la vie des films. »

« Le dossier est presque une œuvre en soi, une discipline à enseigner dans les écoles ! » remarque **Jean-Jacques Lonni**.

Thomas Champion donne son avis en tant qu'étudiant à l'EMCA : « Lorsque nous faisons un dossier de demande de subvention, nous visons un comité de sélection et non pas un public. Ce n'est pas le même niveau d'écriture. Pourtant on écrit un court métrage d'abord pour un public et c'est un véritable enjeu de compréhension pour un film non narratif. L'exemple de *Chase* est très intéressant : c'est un film très métaphorique dans sa forme, mais ce n'est pas un bon exemple de film non narratif selon moi. Il y a une vraie subtilité : est-ce que le sens passe par la forme ou le fond, ou les deux ? »

« Beaucoup de choses passionnantes ont été dites, résume le journaliste **Alexis Hunot** mais vous êtes beaucoup dans l'opposition. C'est sans doute le débat qui veut ça. Mais notre base commune c'est quel cinéma on veut et pourquoi on se bat. Pourquoi le cinéma d'animation devrait-il passer forcément par la métaphore et cette fameuse magie que vous évoquez ? Il y a tant de financements en France qu'on devrait pouvoir vendre des films uniquement sur la poésie de l'image. J'ai rencontré Satoshi Kon, le grand réalisateur japonais mort il y a deux ans, et quand je lui ai demandé pourquoi il ne faisait pas de films en prises de vue réelles, il m'a répondu : « *L'animation c'est ma manière de m'exprimer. Pour dire les choses autour de moi, je fais du dessin animé.* » L'animation peut aussi raconter la vie de tous les jours. »

« C'est intéressant, renchérit **Valérie Schermann**. J'ai un exemple récent d'un court métrage qu'on a proposé à des commissions, et pour lequel les réponses qui nous revenaient étaient : *Pourquoi ne le réalisez-vous pas en*

live ? » Notre réponse et celle du réalisateur étaient la même que celle de Satoshi : l'animation est un moyen d'expression. »

« Demandons-nous de quoi l'écriture est-elle le nom ? lance le scénariste **Jean-Luc Fromental**. Chaque fois que l'on évoque ce thème, on ravive des lignes de fracture, des antagonismes qui traversent tout le cinéma, et plus largement toutes les formes d'expressions artistiques : l'auteur et l'argent, le narratif et la poésie, le concret et l'abstrait. Mais le scénario n'est qu'un outil, c'est un couteau suisse multi-lames, une posologie provisoire pour quelque chose qui va s'exprimer dans un autre langage. C'est un *blue-print* d'architecte créant les fondations de la maison qui va être construite afin que quoi qu'il arrive la base tienne le coup malgré les intempéries. Je pratique aussi la bande dessinée, donc je suis particulièrement attentif aux images. Quand je travaille avec un auteur graphique, s'il remplace une de mes phrases par ses images j'en suis le premier heureux, car à chaque fois c'est un gain. L'animation au cinéma se doit d'être laconique, l'image doit parler d'elle-même. Or on ne sait pas lire, entendre et regarder les images, alors que nous vivons dans un siècle d'images. Elles sont aussi nos ennemies, nous sommes des animaux sous le feu de nos propres caméras. Toute la subjectivité des styles et des auteurs est nécessaire pour répondre à ces images de télésurveillance et de la télé réalité. C'est un vrai combat qui passe nécessairement par des antagonismes. Mais après tout, la dialectique c'est la vie ! »

Jean-Baptiste Garnero des Archives françaises du film du CNC souhaite ajouter une remarque « qui va me faire un maximum d'ennemis dans la salle (*rires*) ou ouvrir des pistes de débats pour une deuxième rencontre à Fontevraud. Quels que soient les différents modes d'écriture que l'on a abordés hier et aujourd'hui au cours de ces débats, je retrouve un problème récurrent qui est à mon sens hors sujet, mais qui domine en partie le débat : il s'agit du mode opératoire des commissions. C'est une réalité économique de taille. Travaillant dans une archive cinématographique liée intrinsèquement à l'histoire du cinéma, je colle à l'actualité mais avec cinquante ans de retard (*rires*). Cela me permet d'avoir une vision assez large et distanciée du secteur de l'animation d'aujourd'hui. Et j'ai l'impression que les producteurs sont tous atteints du syndrome de Stockholm : ils se sentent obligés de passer le projet de leur auteur dans un moule pour plaire aux commissions. Certes, nous avons entendu des témoignages au cours des débats soulignant que les membres des commissions ne sont pas formés à « lire » des images, mais la désobéissance ne serait-elle pas salvatrice pour les producteurs ? Il n'existe pas autant que ça, de films non narratifs en animation, et les producteurs s'infligent peut-être une punition qu'ils pourraient s'éviter. Au regard de plusieurs films

produits dans les années 50/60 par des sociétés comme Cinéma Nouveau ou Argos Films qui ont marqué de leur production l'histoire du cinéma, on peut s'interroger aussi sur la manière dont tous ces créateurs se donnaient les moyens de produire ou bien de réaliser des films de référence et de qualité. Par ailleurs, n'est-il pas de la responsabilité du producteur vis-à-vis de son auteur, de refléter « l'œuvre » - au sens juridique du terme - qu'il souhaite produire au sein d'un média qui lui donne son caractère unique, plutôt que de standardiser sa représentation pour plaire aux commissions ?_On peut inventer des choses, créer des dossiers personnels et non formatés, contenant une bande-son, des photos, de la matière, des tissus pourquoi pas, comme le suggérait un intervenant dans le public hier. »

Mais selon le producteur **Ron Dyens** (Sacrebleu), « il reste vrai que les films expérimentaux ne trouvent pas de financement ! Pourtant, parfois, on a envie de produire des projets qui ne rentrent pas dans la boîte. Ainsi j'ai initié il y a quatre ans une collection sur le thème de la désobéissance qui est un cas intéressant. Le principe de base était très simple : j'ai donné carte blanche à des auteurs qui m'intéressent pour leur permettre de faire leur film, de 3 à 5 minutes quel que soit le genre, pour 2000 euros chacun. Je n'ai pas de droit de regard sur le scénario, ils réalisent au rythme qu'ils souhaitent, ils prennent tout en charge (et découvrent les contraintes du producteur). Quand le film est réalisé, je partage avec eux les bénéfices tirés de la distribution du film à parts égales. J'avoue que je n'ai évidemment convaincu aucune chaîne de télévision (*rires*) ! Deux jeunes diplômés de la nouvelle promotion de l'Ensad (où j'ai été jury) vont participer à cette collection *Désobéissance*. Des auteurs plus confirmés ont également accepté, comme Serge Avédikian, que j'ai rencontré par l'intermédiaire d'Hélène Vayssières : même si le film qu'il a réalisé dans cette collection n'a pas très bien fonctionné, cela nous a permis de travailler ensemble sur le suivant *Chienne d'histoire*, qui a reçu la Palme d'or à Cannes. De même j'ai pu produire un film expérimental *live* de Jean-Gabriel Périot, qui a été sélectionné à Venise où il a obtenu le prix qualité ainsi qu'une vente pour une télévision. J'aime beaucoup le cinéaste Atsushi Wada, je lui ai donc proposé de participer et il a accepté. Je ne comprends rien à son film, je suis incapable d'en parler ou de le résumer, mais j'aime ce qu'il a fait qui a reçu l'Ours d'argent à Berlin, beaucoup d'autres prix et en est à trois achats de chaînes. En partant de rien, simplement en sortant du carcan et en oubliant les contraintes, cette collection compte maintenant sept films et j'ai bien envie de continuer ! Les moyens de fabrication et de financement sont très diversifiés aujourd'hui : si les réalisateurs acceptent de travailler dans ces conditions, on peut faire de belles choses : la reconnaissance *a posteriori* est possible. En parallèle je produis un long métrage d'animation et j'en assume les contraintes.

J'aimerais évidemment produire un long métrage expérimental, mais en France ça n'est tout simplement pas possible. »

Après avoir donné la parole à **Pascal Vimenet** pour informer du projet de musée de l'animation à Angoulême, **Xavier Kawa-Topor** clôture ces rencontres en remerciant à nouveau tous les participants : « Ce dernier atelier nous a permis d'aborder de nouvelles questions essentielles. Nous n'avons pas clôt le débat mais au contraire nous l'avons utilement ouvert. La publication prochaine des actes de cette première rencontre sera l'occasion de faire la synthèse de nos échanges et de proposer un certain nombre de piste pour poursuivre et approfondir une réflexion qui le mérite. Pour le moment, nous avons rendez-vous avec les neufs réalisateurs et réalisatrices résidents actuellement à l'Abbaye. Il s'agit de Nicolas Brault (Canada), Evelien De Roeck (Belgique), Iain Gardner (Royaume- Uni), Cerise Lopez et Agnès Patron (France), Rosa Peris (Espagne), Sitraka Randriamahaly (Madagascar), Sarah Saidan (Iran), Shiroki Saori (Japon). Les rencontres seront animées par Dimitri Granovsky, Alexis Hunot, Ilan Nguyen et Jayne Pilling que je remercie également.

Les résidences de l'Abbaye de Fontevraud, je le rappelle, ont été initiées il y a six ans avec la réalisatrice Florence Mialhe. Nous recevons une centaine de dossiers chaque année, dont une dizaine sont choisis par une commission de plusieurs membres professionnels d'horizons différents. Nous recrutons des résidents du monde entier, de jeunes réalisateurs mais aussi des plus aguerris. Outre la Région Pays de la Loire, ces bourses sont rendues possibles par le soutien de la Drac et au programme Odyssée géré par l'Association des Centres Culturels de Rencontre. Nous organisons également un Grand Atelier tous les deux ans avec un réalisateur de renom qui vient dispenser un enseignement à des jeunes réalisateurs et auteurs. Nous produisons des expositions d'auteurs dans et hors les murs. Nous avons noué un partenariat avec le festival Premiers plans d'Angers qui nous envoie chaque année son lauréat du prix Plan Animé. Nous participons également au concours de projets du festival d'Annecy et nous recevons tous les deux ans un jeune animateur marocain, via un partenariat avec le Ficam (festival d'animation de Meknès). Enfin, grâce à un nouveau partenariat avec le pôle Magelis et l'école EMCA, le jeune réalisateur Sitraka Randriamahaly prolongera son séjour en France avec les élèves de troisième année de l'EMCA. Merci encore à tous de votre participation, et à bientôt. »