

*Paper to Film, plateforme de mise en relation entre scénaristes, producteurs et agents, était présente aux séances du **Pass Jeune Réalisateur du 28^e festival Côté court** et vous propose la retranscription de trois séances.*

Pass jeune réal #1 • Trouver des financements

Première table ronde du Pass Jeune Réalisateur organisée dans le cadre du Festival Côté Court. Thème : trouver des financements pour son court-métrage.

Après avoir visionné Côté Cœur réalisé par Héloïse Pelloquet, la modératrice Perrine Quennesson démarre la première table ronde du Pass Jeune Réalisateur de Côté Court qui a pour thème : trouver des financements pour un court-métrage. Sont présents : Héloïse Pelloquet (scénariste et réalisatrice), Mélissa Malinbaum (productrice notamment pour Côté Cœur), Katia Usova (GREC), Léa Colin (Cinéma 93) et Morad Kertobi (CNC).

Héloïse Pelloquet est entrée à la Fémis en conception montage en 2010 et était dans la même promotion que Mélissa Malinbaum en production. Après les quatre ans de formation, Héloïse a demandé à Mélissa de l'épauler pour effectuer le montage de son film de fin d'études. A la fin de leur cursus, elles ont décidé de continuer à travailler ensemble. Par la suite, elles ont fait deux courts-métrages, à savoir : Côté Cœur et L'âge des sirènes.

Après sa formation à la Fémis, Mélissa Malinbaum a rejoint la société Why Not Production dans laquelle elle était productrice Junior. Son travail consistait à développer des courts-métrages. Elle a aujourd'hui évolué dans cette structure et est en charge du développement de longs-métrages.

La modératrice interroge Héloïse Pelloquet et Mélissa Malinbaum sur le cheminement qu'elles ont effectué pour trouver des financements pour leur court-métrage Côté Cœur.

Elles ont commencé par déposer leur projet au CNC, sans retours positifs, pour ensuite se tourner vers les aides publiques. Leur démarche fut assez longue. Au CNC notamment, il y a plusieurs tours de comité de lecture, cela peut donc prendre quelques mois.

Par la suite, elles ont obtenu l'aide publique des Pays-de-la-Loire. Suite à cela, elles ont contactées Arte pour un pré-achat. La chaîne avait pour unique condition le fait d'avoir déjà bénéficié d'une aide.

Perrine Quennesson les interroge alors sur les conditions pour obtenir des aides régionales.

Mélissa Malinbaum explique qu'elles ont tourné leur film sur place et embauché une partie de l'équipe locale. Souvent, l'aide dépend du lieu de tournage bien que différents critères peuvent entrer en jeu, comme l'origine du réalisateur.

L'équipe du film a aussi bénéficié de l'aide de la communauté de commune de Noirmoutier. Perrine Quenesson souhaite donc connaître les critères pour l'obtenir.

Selon Mélissa Malinbaum, la décision s'est faite au vu du scénario mais le cheminement fut particulier. Elles ont eu un rendez-vous avec le maire pour lui soumettre le projet. Leur court-métrage a été accepté car c'était le troisième qu'elles effectuaient sur place. Le choix est donc quelque peu subjectif.

La modératrice l'interroge enfin sur le financement pour la diffusion de leur court-métrage.

Elles n'ont pas fait appel à des aides pour ce processus bien que cela représente beaucoup d'argent notamment en ce qui concerne la diffusion en festival.

Pour Côté Cœur, l'équipe a bénéficié au total de 30 000 euros des Pays-de-la-Loire, 8 000 euros de la communauté de commune et 26 000 euros d'Arte. Cela leur a permis de tourner plusieurs jours sur place. Héloïse Pelloquet et sa productrice ont déposé leur projet au "Prix Qualité d'aide après réalisation" du CNC et restent en attente de réponse.

La modératrice se tourne vers Morad Kertobi pour parler du CNC et du type d'aide que la structure peut apporter pour un court-métrage.

Morad Kertobi explique qu'ils reçoivent beaucoup de candidatures pour peu d'élus mais qu'ils ont tout de même aidé 250 films en 2018, tout mécanisme d'aide ouvert aux court-métrages confondu. Il n'est pas possible d'aider tous les porteurs de projets, c'est pourquoi ils ont créé d'autres mécanismes alternatifs qui permettent d'avoir d'autres critères que le jugement artistique sur scénario. Dans un premier temps, il y a "l'aide au programme". L'enjeu du réalisateur est de rencontrer un producteur expérimenté dont l'activité est reconnue par le CNC afin de bénéficier d'une enveloppe financière. Cela permet au producteur d'avoir une liberté d'initiative, de produire les films qu'il souhaite sans avoir de comptes à rendre à une commission. Il y a aussi "l'aide après réalisation" qui se base sur le film terminé et évalue les images et non le scénario. Cela permet à des films ayant candidaté en amont sans obtenir l'aide de bénéficier de soutien à posteriori. Cette aide se base aussi sur un comité qui se réunit et sélectionne une quarantaine de projets. Morad parle ensuite de l'entrée via les chaînes de télévision : "l'aide audiovisuelle". Si un projet bénéficie d'un pré-achat, il peut obtenir une aide du CNC.

Le CNC propose bien d'autres mécanismes spécifiques. Il accompagne également les régions avec des co-financements d'aide aux régions et communautés. L'objectif est de créer un dispositif global qui permet à un projet de tenter sa chance de plusieurs manières. Il est donc important d'étudier tous ces mécanismes. Morad Kertobi conclut en conseillant aux jeunes réalisateurs de bien penser leur timing. Il est possible aujourd'hui de faire un film rapidement au vu des moyens techniques facilement accessibles et moyennant peu d'argent. Or, pour obtenir des aides importantes, il faut prendre le temps de trouver les bons accompagnants pour

permettre au projet et à l'idée d'être concrétisés.

Tout mécanisme confondu, en 2018 l'aide directe au court-métrage s'élevait à 13.5 millions, ce chiffre ne prenant pas en compte les structures d'accompagnement - comme le G.R.E.C- que le CNC soutient.

La parole va maintenant à Katia Usova qui présente le G.R.E.C. L'association existe depuis 50 ans. Elle aide uniquement des projets portés par des candidats qui n'ont jamais réalisé de film avec des producteurs privés. Les réalisateurs ayant déjà fait un film d'école ou auto-produit peuvent donc bénéficier de l'aide. L'association accompagne sur toutes les étapes du projet, de la réécriture à la diffusion. Il y a plusieurs moyens pour bénéficier de l'aide du G.R.E.C, à commencer par les Collèges de lecture. Ce sont des commissions composées de professionnels du cinéma qui se réunissent trois fois par an et retiennent une quinzaine de projets. Ceux-ci sont ensuite mis en production par le G.R.E.C avec un budget de 18 500 euros maximum. Ce dernier étant adapté selon les moyens techniques nécessaires à la réalisation. Une fois le scénario sélectionné, le temps de production et de réalisation est d'environ un an.

Le G.R.E.C propose de plus une résidence au Musée national de l'histoire de l'immigration. Celle-ci se déroule sur six mois et est dotée d'une bourse de 1 300 euros par mois pour permettre au réalisateur de prendre le temps d'écrire et réaliser un court-métrage qui porte sur le thème de l'immigration. De plus, partant du constat que de nombreux réalisateurs filment sans avoir les moyens d'aller au bout de leur projet, le G.R.E.C a mis en place une commission de sélection de projets sur rush tourné. Le budget est de 2 000 à 4 000 euros. Enfin, le G.R.E.C propose également un concours de scénario organisé avec le Festival du Film court en Plein air de Grenoble. Le film gagnant est pré-acheté par France 2.

La modératrice rebondit sur le fait que le G.R.E.C représente une opportunité formidable de se créer un réseau. Il a établi un pôle de professionnels qui participent aux projets ainsi qu'un pôle de consultants qui interviennent sur les étapes nécessaires à la réalisation.

Elle se tourne maintenant vers Léa Colin de cinéma 93 afin d'avoir plus d'informations sur l'association. Cinéma 93 est avant tout un réseau de cinémas dont le ciné 104, lieu du Festival Côté Court. Le département de la Seine Saint-Denis a confié la coordination des films de court-métrage à l'association. Le gros de l'aide financière intervient après réalisation, sur présentation d'un montage image. Il y a deux commissions par an avec 170 000 euros de budget global à répartir sur une dizaine de films. Une commission compte environs cent films dont cinq soutenus pour finaliser la chaîne de post-production. Contrairement aux autres aides locales, la Seine-Saint-Denis ne demande pas à ce que le film soit tourné dans le département. La diffusion reste l'unique critère territoriale dans le sens où les films seront diffusés dans les cinémas du 93. Autre particularité de cette aide : elle ne s'adresse pas seulement à des sociétés de production mais aussi des associations et des réalisateurs au statut d'auto-entrepreneurs. Dans leur philosophie, l'idée n'est pas d'avoir un retour sur investissement mais bien d'obtenir une transmission

culturelle. L'association coordonne les dispositifs école au cinéma dans le but d'amener les écoliers en salle de cinéma afin de créer une rencontre et meilleure connaissance du domaine.

La parole va maintenant au public souhaitant poser des questions aux intervenants.

Y-a-t-il des distributeurs spécialisés dans le court-métrage ?

Morad Kertobi répond que depuis trente ans il existe L'agence du court-métrage pour jouer ce rôle de relai. Ils fonctionnent sur modèle parapublique. Cela permet, une fois que l'on inscrit un film dans un festival, de bénéficier des services logistiques de l'acheminement des copies par l'agence. Ils jouent de plus un rôle éditorial de conseil auprès de leurs cinémas partenaires.

L'Agence intervient donc après réalisation lorsque le film est totalement terminé. La logique dans laquelle le distributeur s'engage au pré-financement n'existe que sur le long-métrage au vu de la réalité économique de la distribution de court-métrage.

Combien le G.R.E.C reçoit-il de projets par collège de lecture ?

Katia Usova explique qu'il y a trois collèges par an et qu'ils reçoivent environ 210 scénarios. En plus du collège, ils lisent environs 450 projets sur l'année. Il y a une date butoir pour les dépôts mais elle se clôture souvent plus tôt car ils reçoivent assez de projets. Katia conseille donc de ne pas attendre le dernier moment pour poser son dossier et précise qu'il est possible de proposer tous genres confondus.

Est-ce que le G.R.E.C se base uniquement sur le scénario ou y-a-t-il d'autres critères en jeu ?

D'après Katia Usova, les lecteurs regardent le curriculum vitae pour connaître le parcours des scénaristes mais cela ne représente pas pour autant un critère; seul le scénario prédomine. Cinéma 93, n'avez-vous pas de critères de sélection ? Léa Colin confirme que Cinéma 93 ne se base sur aucun critère, et tous les genres sont acceptés. Ils regardent les films et les évaluent selon leur ressenti. Elle conseille aux jeunes auteurs et réalisateurs d'aller voir ce qui est diffusé pour se donner une direction.

Sous quelle forme parviennent les films ?

Il est préférable d'avancer le plus possible dans son montage pour obtenir des retours plus constructifs. En revanche, il leur est arrivé de soutenir des films très peu développés pour lesquels le comité a eu des coups de cœur. Exception faite, Léa insiste sur le fait que le projet doit être porté au maximum pour augmenter ses chances.

L'aide de Cinéma 93 reste-elle uniquement sur la phase de post-production ?

Léa Colin explique qu'il est arrivé, pour des documentaires notamment, que l'équipe reparte en tournage pour compléter et que ces dépenses rentrent en ligne de compte.

L'aide du CNC peut-elle être compatible avec une autre aide étatique d'un pays voisin ?

Morad Kertobi répond qu'il est tout à fait possible de cumuler des aides. La seule grande contrainte étant l'intensité d'aide publique: celle-ci ne peut dépasser les 80%. Il faut donc trouver 20% d'apport privé.

Il ajoute que le site du CNC comporte une rubrique "Ressources auteurs" qui est une véritable mine d'information. On y retrouve notamment le guide d'accompagnement afin d'obtenir un soutien adapté à ses besoins.

Il y a de plus l'outil "Scénariothèque" qui comporte certains des scénarios des films que le CNC a soutenu. Le but étant d'avoir accès au texte et de voir comment il a été adapté à l'image. Il ne s'agit pas d'exemples parfaits mais d'une source d'inspiration et d'aide sur son propre projet.

Sur un film comme Côté Cœur, que manquait-il pour obtenir le financement ?

Pour Morad Kertobi, juger un scénario n'est pas une science exacte. Cela permet de se poser les questions de comment l'on se projette mentalement et comment le film évolue entre l'idée du scénariste et le moment où le film est montré au spectateur.

Léa Colin ajoute que comme toutes commissions, il y a un côté subjectif et que l'on peut être amené à passer à côté de très bons films mais il n'est pas possible de porter tous les projets.

Pour Mélissa Malinbaum, il est tout à fait envisageable de produire un film sans ces aides. Plus de 2 000 films d'étudiants se produisent chaque année. Cette aide est importante mais il ne faut pas se focaliser uniquement dessus.

Un scénariste n'a pas besoin de sortir d'une grande école de cinéma pour écrire. Bien que certains aient du mal à poser leurs idées par écrit, si la volonté est là, il faut se lancer. Pour elle, lorsque l'on est dans une démarche de premier film, on peut commencer seul pour se forger et trouver des co-scénaristes ou consultants par la suite. Le but étant d'obtenir une première expérience afin de savoir ce dont on a besoin pour s'améliorer.

Quels ont été les retours du CNC sur Côté Cœur et ont-ils été pris en compte ?

Héloïse Pelloquet a fréquemment entendu que son projet n'était pas original. L'histoire se base sur une histoire d'amour avec pour personnage principal une adolescente. Il est, selon elle, fréquent de faire un premier film sur cela. Un comité reçoit sûrement beaucoup de projets similaires et sans être malveillants va être amené à répondre que l'histoire ne se démarque pas assez. De plus, ses scénarios sont assez ténus et donc plus transcendants à l'image que sur papier.

Quel a été le timing entre l'idée de Côté Cœur et sa diffusion ?

Héloïse Pelloquet estime un an de développement à l'écriture puis un an de financement et de préparation. Selon elle il n'y a pas de temps précis et cela dépend de beaucoup de facteurs comme le projet, la rapidité du financement, les conditions nécessaires au tournage...

Quel serait un parcours idéal pour arriver à son premier long-métrage ?

Pour Héloïse Pelloquet, il faut avoir fait des courts-métrages avant. Pendant la formation scénario à la Fémis, les élèves écrivent en moyenne trois longs-métrages

qui sont attendus par des producteurs à la sortie. En revanche, certains peuvent être très bons scénaristes, s'ils n'ont pas d'expérience dans la réalisation d'un projet, elle envisage difficilement leur capacité à se lancer dans un long-métrage. Par cela, Héloïse parle de son ressenti personnel et non d'une vérité universelle.

Les intervenants s'accordent à dire qu'une école n'est pas incontournable mais il faut tout de même pratiquer, voir des films et travailler sur les films des autres.

Pass jeune réal #3 • Travailler la matière sonore

Troisième table ronde du Pass Jeune Réalisateur organisée dans le cadre du Festival Côté Court. Thème : travailler la matière sonore.

Après avoir visionné *Boro in the box* réalisé par Bertrand Mandico, la modératrice Perrine Quennesson démarre la table ronde du Pass Jeune Réalisateur de Côté Court qui a pour thème : travailler la matière sonore. Sont présents : Bertrand Mandico (réalisateur), Pierre Desprats (compositeur), Simon Apostolou (ingénieur son, monteur son, mixeur), Richard Sidi (délégué général de la Maison du Film), Églantine Langevin (Directrice du Service Cinéma, Audiovisuel et Musique à l'Image à l'Action Culturelle de la SACEM)

Perrine Quennesson se tourne tout d'abord vers Bertrand Mandico afin de savoir quand il s'interroge sur la matière sonore pour ses films.

Bertrand Mandico y réfléchit très en amont, la musique est un moteur pour son imaginaire. En écrivant, il peut avoir des intuitions visuelles et sonores. Lorsqu'il tourne, il n'enregistre pas de son et se concentre sur l'image. Une fois le tournage effectué, il se lance dans le montage. Il commence par un montage muet pour trouver une cohérence visuelle et narrative puis il fait ensuite intervenir le son.

Sur *Boro in the box*, le réalisateur a travaillé avec des musiciens, Erwan Eyck et Ghédalia Tazartès, mais a aussi enregistré de nombreux bruitages pour alimenter la bande son.

Perrine Quennesson souhaite en savoir plus sur le rapport entre Bertrand Mandico et son compositeur Pierre Desprats.

Lorsqu'ils se sont rencontrés, Bertrand Mandico avait composé une bande son pour son film avec des musiques déjà existantes. La réalité a fait que ce patchwork musicale était trop coûteux et disparate. Il a donc réduit la voilure en gardant les morceaux essentiels et s'est mis à la recherche d'un compositeur pour interpréter le reste de la bande son. Pierre Desprats disait pouvoir refaire des sons et musiques dans le même esprit, mais lui a proposé d'élargir le spectre des possibilités. Le réalisateur et le compositeur se sont alors trouvés beaucoup de points communs dans leurs goûts musicaux et cela a permis une ouverture et un affinage musical.

Pour Pierre Desprats, leur rencontre s'est faite dans l'urgence de répondre à un problème de droit musicaux. Il a donc fallu d'abord trouver un territoire commun, saisir le film dans son ensemble et sa complexité pour ensuite amener de nouvelles émotions musicales. C'est en fabriquant ensemble qu'ils ont réalisé avoir beaucoup d'accointances. Selon lui, les coups de foudre dans la collaboration compositeur/réalisateur sont rares et précieux. Cela prend du temps et des détours pour comprendre les attentes de l'autre.

Perrine Quennesson s'interroge sur la contrainte économique quand à cette composition pour un court-métrage.

Pierre Desprats répond qu'il vaut mieux s'adapter à cette contrainte et s'en servir comme une force. Il est toujours difficile de singer des ensembles de cordes, ou des interprètes virtuoses, mais cette contrainte se transforme en force d'invention si on accepte d'être surpris par ses sonorités et sa composition. Dans son travail, il est amené à acheter des instruments d'occasion, utiliser des périphériques détournés, ou fabriquer de la petite lutherie expérimental pour atteindre les timbres musicaux visés. Il ne faut pas cacher la misère avec des solutions pauvres, il faut magnifier ce avec quoi on essaie de composer.

Le manque de moyen a donné envie à Bertrand Mandico de rêver à des bandes sons. Il partait de rien pour amener des sons de l'ordre du rêve. Les bandes sons se sont donc fabriquées en post-synchronisation.

Perrine Quennesson se tourne vers Simon Apostolou (ingénieur son, monteur son, mixeur) afin de savoir ce que la technique de post-synchronisation apporte comme différence dans son travail.

Il explique que cette pratique est peu représentative de la fabrication d'une bande sonore. Le fait de ne pas avoir de matière du tournage comme base est rare aujourd'hui. Depuis les années 60, notamment en France, le son du tournage est une base utilisée pour apporter de l'esthétique et du naturel à la bande son. Il y a un goût et un attachement à cette matière première sur laquelle la bande sonore va s'appuyer. Le fait de partir d'une page blanche comme sur les films de Bertrand Mandico est peu commun et ouvre des perspectives nouvelles. Cela provoque des esthétiques différentes.

Pour Bertrand Mandico, la perception des spectateurs est intéressante. Il a pu étudier leur réaction lorsqu'ils ont présenté un film avec son mais sans présence (sons d'arrière-plan comme un vêtement qui frotte, des sons ténus, respirations). Lorsqu'il montrait le film à cette étape, les spectateurs se sentaient à distance des personnages, sans savoir l'expliquer. Une fois les micro-présences ajoutées, ces mêmes spectateurs se sont sentis plus impliqués dans le récit. Il y a donc un champ de possibilités pour toucher l'inconscient du spectateur.

Selon Perrine Quennesson, lorsque quelqu'un regarde un film, il peut ne pas l'apprécier sans réaliser que cela peut provenir du son. Elle pose ensuite la question du type de matériel qu'une équipe avec peu de budget doit utiliser.

Simon Apostolou explique que les outils sont de moins en moins chers et que l'on peut s'équiper avec peu : un téléphone, un zoom et un petit micro peuvent tout à fait convenir pour faire un film.

En ce qui concerne les coûts de montage, les différentes étapes d'un film sont à prendre en compte. Si l'on souhaite par exemple utiliser le son du tournage, il faut s'équiper en conséquence. Un son mal enregistré ne sera pas exploitable, l'idée est d'avoir une matière la plus utilisable possible. Pour cela, on peut se munir de micros directifs, d'une perche, de micros à cacher dans les habits lorsque cela est nécessaire. Une fois que l'on a cette matière, on l'agrémente avec des bruitages pour accréditer des gestes ou choses précises. Cela représente plusieurs semaines de travail. Ensuite, l'étape du mixage représente le mélange de toutes ces matières. Cela coûte un peu cher car les salles de travail sont coûteuses, mais les temps de travail ne sont pas délirants. C'est une étape qui reste incontournable.

Perrine Quennesson s'adresse à Richard Sidi (délégué général de la Maison du Film) afin de connaître les dispositifs d'aide qu'ils peuvent proposer pour le financement sonore.

Richard Sidi explique que pour la musique de films, ils interviennent essentiellement à travers deux dispositifs. D'un côté, il y a la résidence Trio qui réunit compositeurs, réalisateurs et producteurs comme dans un laboratoire hors des exigences ou impératifs de résultats professionnels pour réfléchir ensemble à la musique de film. Les compositeurs sont au centre de ce dispositif car ils choisissent les deux projets sur lesquels ils souhaitent travailler. En amont de la résidence, ils ont deux mois pour préparer des maquettes et rencontrent ensuite les réalisateurs afin de leur présenter le travail effectué uniquement à partir du scénario. Cela fonctionne plutôt bien et permet aux réalisateurs et producteurs de mieux comprendre combien les compositeurs peuvent être des créateurs au service du film. Tous peuvent y découvrir des outils pour rédiger les notes d'intention musicales qui posent parfois problème. Cela est important car cette note permet d'obtenir des aides, notamment celles de la SACEM.

D'autre part, la Maison du Film administre pour la SACEM un fond d'aide à la création de musique originale pour film court à l'échelon national. Dix aides sont ainsi attribuées chaque année afin de financer les musiques de films courts. Et les réalisateurs doivent se poser la question du son en amont, car la demande d'aide se fait avant tournage. Le but étant que la musique ne soit pas le parent pauvre du film.

Églantine Langevin rappelle ce qu'est la SACEM (Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique).

Son activité principale est la collecte des droits d'auteurs et leur répartition. D'autre part, la SACEM a un rôle dans l'action culturelle. Elle est financée par des ressources issues de la copie privée et soutient une énorme partie de la musique et de la culture. C'est le premier mécène français privé derrière l'Etat. Églantine est en charge du service cinéma, audiovisuel et musique à l'image. Plusieurs programmes

d'aide viennent soutenir la composition et en premier lieu la création de musique originale. Les aides que proposent la société s'appliquent à tout format, et prochainement aux jeux vidéo. Sur le court-métrage par exemple, ils travaillent avec des partenaires comme la Maison du Film à l'échelle nationale ou régionale, comme Ciclic ou le pôle Normandie. La SACEM a par ailleurs ses propres commissions, sur le long-métrage, la fiction TV et le documentaire. Pour le court métrage une aide harmonisée : la SACEM, soit directement soit au travers des structure partenaire « relais » avec lesquelles elle travaille aide le film jusqu'à hauteur de 2 500€. Dans cette somme se décompose de la manière suivante : 500€ pour le compositeur et 2000€ pour la fabrication de la musique. Sur des courts métrages très musicaux, la SACEM peut donner jusqu'à 4 000€ pour soutenir la production ce format. Églantine invite les réalisateurs à se renseigner directement sur le site de la SACEM afin de découvrir toutes les aides auxquelles ils peuvent bénéficier.

La Maison du Film, quant à elle, possède plusieurs départements d'aide aux auteurs dont notamment celui du scénario. Les projets sont lus par différents consultants qui s'intéressent également à leur aspect sonore et musical. Cependant, Richard Sidi met les auteurs en garde contre un surcroît de détails en ce domaine car l'accumulation de descriptions sonores ne doit pas constituer un frein à la perception globale du récit.

La Maison du Film cherche de plus en plus à sensibiliser sur la création de musique originale. En effet, le choix d'une musique pré-existante requiert des droits musicaux ce qui peut devenir extrêmement coûteux surtout pour un format court.

Perrine Quennesson s'interroge sur les coûts et la démarche nécessaires à l'utilisation de musique pré-existantes dans un film.

Églantine Langevin explique que ce n'est pas la SACEM qui fixe le tarif, mais les éditeurs. Ce prix va dépendre des grilles des éditeurs et de nombreux facteurs comme la notoriété de l'artiste, mais aussi de la durée d'exploitation ou le support. C'est ensuite à l'équipe du film de négocier le prix de ces droits. Églantine conseille aux auteurs d'utiliser « le répertoire des œuvres » sur le site de la SACEM pour trouver les ayants droits des œuvres et les contacts des éditeurs. L'économie d'un court-métrage n'étant naturellement pas la même qu'un long-métrage qui sortira en salle et amènera des profits. Si un réalisateur de court-métrage souhaite obtenir une musique pré-existante, il peut expliquer le contexte à l'éditeur pour négocier un tarif compatible avec le budget du film et les recettes, a priori faibles.

Bertrand Mandico trouve qu'il y a un réel problème vis à vis de cela. L'audiovisuel est une telle mine d'or pour les éditeurs qu'ils appliquent des tarifs inaccessibles quelque-soit le budget et la destination du film (publicité ou court-métrage fauché). Si les cinéastes exposent leurs problèmes budgétaires aux éditeurs, ces derniers vont peut-être faire un geste, mais le coût restera toujours excessif. Bertrand Mandico incite les auteurs à utiliser ces musiques, selon lui, il ne faut pas avoir peur de faire des collages-assemblages de différentes musiques pré-existantes. Travailler avec un compositeur est la solution idéale, dans un contexte de court-métrage, mais si cela est important, il ne faut pas se contraindre.

Églantine Langevin explique qu'en France la question du droit d'auteur reste très importante. Utiliser des musiques sans droits peut engendrer le risque de se voir fermer des portes. Une chaîne de télévision peut par exemple refuser d'acheter le film car les droits n'auront pas été « clearés ».

Bertrand Mandico pense qu'il y a plusieurs façons d'utiliser ces musiques à des fins créatives. L'idée du collage par exemple, est inhérente à la création artistique et il pense qu'il ne faut pas se l'interdire.

Selon lui, s'il y a création, métamorphose, renaissance, il n'y a pas vol... Il pense qu'il faudrait trouver un système pour payer des droits à la hauteur des moyens, ou des recettes engendrées... Pouvoir appliquer aux courts métrages, des tarifs de droits musicaux beaucoup moins onéreux. Pour les long-métrages ce n'est pas le même contexte.

Richard Sidi cite l'anecdote de Céline Sciamma qui voulait à tout prix utiliser *Diamonds* de Rihanna pour son long-métrage qui a fini par représenter une part conséquente du budget du film à cause d'un jeu de surenchère/ rapport de force entre le producteur et l'éditeur de la musique.

La parole va maintenant au public souhaitant poser des questions aux intervenants.

Comment savoir si l'on peut utiliser une musique ?

Églantine Langevin l'invite à utiliser « le répertoire des œuvres » de la SACEM pour identifier les ayants droit et contacter l'éditeur.. De manière générale, une oeuvre tombe dans le domaine du droit public 70 ans après la mort de l'auteur et Richard Sidi met les auteurs en garde. Si l'on souhaite utiliser du Mozart par exemple, l'orchestration et l'interprétation sont des facteurs à prendre en compte.

Si l'on rejoue l'oeuvre soit-même, qu'en est-il des droits ?

Églantine Langevin s'occupe d'un service qui tend à soutenir la création et lui conseille alors de travailler avec des compositeurs pour s'offrir multiples possibilités. Églantine Langevin trouve cela dommage, lorsque l'on crée une oeuvre de s'enfermer dans des sons préexistants. Il y a une multitude d'autres champs à explorer pour sa bande son. Souvent, elle entend parler de réalisateurs qui écrivent en musique pour s'inspirer mais n'ont pas réellement d'idée lorsqu'il s'agit de faire une lecture musicale du scénario et de réfléchir aux scènes qui auront de la musique et comment, etc.. Elle conseille de penser la musique le plus en amont possible pour se permettre ensuite d'aller plus loin dans la création.

Peut-on obtenir une aide si l'on a déjà des musiques pour son film ?

A la SACEM, il y a deux programmes. Un soutien à la création de musique originale et un soutien la production de films musicaux, la musique est le personnage ou thème principal.

Bertrand Mandico demande s'il est alors nécessaire de le mentionner dans le scénario. Faut-il que la musique soit présente comme un personnage ?

Églantine Langevin cite plusieurs exemples pour illustrer ce programme de manière plus concrète. Un biopic sur une artiste comme Dalida mais aussi un film comme Yves de Benoit Forgeard où un frigidaire qui fait de la musique va gagner l'Eurovision. L'aide est donc liée au sujet. Les critères sont ouverts pour ne pas risquer de restreindre l'aide à une comédie musicale. Cela permet de soutenir des films avec beaucoup de musique mais aussi des films qui parlent de cela.

Est-il facile de trouver des compositeurs prêt à s'engager pour un petit budget ?

Pour Pierre Desprats, cela dépend de la personne à qui l'on s'adresse. Lui a fait 20 courts-métrages dont la moitié n'étaient pas payés. Un des critères importants pour lui est que tout le monde soit logé à la même enseigne. Il serait indécent de demander un budget énorme si le film n'a pas de fonds. L'envie de participer se fait malgré les contraintes de production. C'est une forme de pari d'arriver à composer avec peu de moyens.

Ne faut-il pas avoir des scrupules à faire travailler les autres pour peu ?

Richard Sidi explique qu'il y a justement des fonds pour financer la musique. La Maison du Film tiendra une commission le 20 juin 2019. Une soixantaine de compositeurs adhérents de la Maison du Film proposent leurs services aux porteurs de projets qu'ils soient adhérents ou non à notre Association. En effet, cette base de données de compositeurs est accessible à tous.

Églantine Langevin renchérit en disant qu'il y a nombreuses aides possibles. Il y a de plus des résidences comme TRIO qui permettent la rencontre avec les compositeurs. Le chemin n'est pas facile mais il y a tout de même beaucoup de structures qui permettent de simplifier ce processus.

Bertrand Mandico constate qu'il n'y a pas d'aide après composition; ce à quoi Richard Sidi répond qu'il est possible d'obtenir des prix dans les festivals. Néanmoins, la logique consiste à réfléchir la musique en amont, ce qui permettra alors de bénéficier de financements.

Après la rencontre entre Pierre Desprats et Bertrand Mandico, le réalisateur raconte qu'il a proposé à Pierre de travailler sur l'un de ses projets en amont, dès le scénario. A ce moment-là, nombreux morceaux lui ont été proposés ce qui a aidé à l'évolution du projet. Il mettait la musique sur le plateau pour conditionner le tempo du jeu par exemple. C'est un exercice que le réalisateur recommande.

Églantine Langevin nous parle d'un binôme réalisateur-compositeur, Rebecca Zlotowski et Rob qui travaillent comme cela. Cette dernière lui demande de composer les musiques à partir du scénario qu'elle va passer lors du tournage pour créer une atmosphère pour ses acteurs. Même si ces sons ne sont pas utilisés pour le film in finé, ils apportent une dynamique à la réalisation et ont un impact fort dans la direction d'acteurs.

Richard Sidi est fasciné par le nombre de réalisateurs stupéfaits lorsqu'ils découvrent

pour la première fois les maquettes faites par le compositeur. Ils ont alors l'impression que leur film prend forme, cela leur donne une énergie nouvelle pour approfondir leur projet.

Sur Boro in the box quelles ont été les étapes de travail ?

Bertrand Mandico explique que tout n'arrive pas du premier coup. Ils avaient en effet des musiques en amont mais à retravailler. Certains morceaux ont été conservés, d'autres déplacés, d'autres supprimés.

Pour *Ultra Pulpe* Pierre Desprats est intervenu au tout début et cela représentait une réelle différence. Cela permet au réalisateur de projeter ses images sur une ambiance, au plateau d'avoir une énergie et des variations et au montage d'avoir une matière à pré-monter mais aussi de donner des conseils au compositeur. Avoir des retours au commencement du montage permet une évolution plus efficace.

Bertrand Mandico explique que lors du mixage, ils démontent la musique de Pierre pour l'intégrer à la bande son. Tout doit se mélanger et être organique. Simon Apostolou ajoute que le projet a muté en permanence et jusqu'au dernier moment. Pour lui, travailler avec Bertrand signifie être dans l'évolution permanente, pouvoir remodeler les images et la musique au fil du processus. Il faut que le film fonctionne sans image, uniquement avec le son et inversement.

Qu'est-ce que l'on attend dans une note d'intention musicale et comment s'adresser à un compositeur ?

Richard Sidi répond que la note d'intention doit être écrite avec les deux parties, compositeur et scénariste et que la méthodologie peut s'apprendre lors d'une résidence comme Trio. De plus, un compositeur ne s'attend évidemment pas à ce que l'auteur maîtrise le langage musical, mais le but est bien de trouver un langage commun pour pouvoir travailler ensemble.

Comment peut-on candidater aux aides sans compositeur ?

Il faut formuler des hypothèses, des émotions et des envies, selon Richard Sidi.

Bertrand Mandico ajoute que l'histoire du cinéma est là pour aider les scénaristes. Il faut écouter les films et les prendre pour exemple, afin de trouver le type d'émotions ou sensations musicales que l'on désire obtenir, ces références permettront d'éclairer le musicien sur les attentes du scénariste.

Eglantine Langevin rebondit en disant qu'il faut se poser la question de la lecture musicale de son scénario. Les compositeurs savent ce qu'ils ont à faire et le but n'est pas de leur faire croire que l'on connaît leur langage. Il faut parler d'émotions, de musiques existantes ou de films inspirants.

Pierre Desprats a collaboré avec beaucoup de réalisateurs-trices et ce qu'il cherchait au début était de comprendre l'idée de son collaborateur. Cela passe par un dialogue, mais il n'y a pas de règles à part arriver à définir la vision et l'envie de l'autre.

Pass jeune réal #5 • Développer un récit

Cinquième et dernière table ronde du Pass Jeune Réalisateur organisée dans le cadre du Festival Côté Court. Thème : développer un récit.

Pass jeune réal • #5 Développer un récit Cinquième et dernière table ronde du Pass Jeune Réalisateur organisée dans le cadre du Festival Côté Court. Thème : développer un récit. Après avoir visionné *La brèche de Roland* réalisé par Arnaud et Jean-Marie Larrieu, le modérateur Jacky Évrard démarre la table ronde du Pass Jeune Réalisateur de Côté Court qui a pour thème : développer un récit. Sont présents : Jacky Évrard (fondateur et directeur artistique du festival Côté Court), Jean-Marie Larrieu (auteur-réalisateur), Annette Dutertre (monteuse), Géraldine Michelot (productrice) et Raphaël Tilliette (co-fondateur de Paper to Film).

La table ronde se déroule en deux temps. Tout d'abord, l'équipe du film parlera du développement de ce projet. Dans un second temps, Raphaël Tilliette nous présente Paper to Film.

Au début de l'écriture de *La brèche de Roland*, Jean-Marie Larrieu venait d'avoir un enfant et se souvient de ses premières sorties en montagne avec un bébé. Des promenades de quinze minutes devenaient une expédition. De plus, ils avaient accompagné un couple d'amis avec des adolescents et il s'était un peu passé ce qu'il se déroule au début du film. Jean-Marie avait assisté à des scènes où le fils se penchait au dessus du vide et faisait de réelles crises d'hystérie. Enfin, ce récit s'est inspiré d'un fait divers. Il y a trente ans, un couple était venu faire la Brèche de Roland — trouée naturelle qui s'ouvre dans les falaises des Hautes-Pyrénées. Un enfant est né à la suite du séjour qu'ils ont appelés Roland. L'histoire se termine plus tragiquement que celle du film, ils sont revenus avec leur fils de dix-sept ans et sa jeune sœur. Sur place, il y a eu un orage, la foudre tombait et le jeune garçon Roland est mort foudroyé. Ces trois sources ont alimentées le récit.

Jacky Évrard parle de la relation au décor et à l'espace mais aussi de l'importance du dialogue dans le film. Ce n'est pas un dialogue explicatif pour faire avancer l'histoire mais bien quelque chose qui nourrit les personnages. Il souhaite savoir comment Jean-Marie Larrieu a inscrit ces éléments au moment de l'écriture.

Pour Jean-Marie Larrieu, tout part des personnages et du titre. Le titre *La brèche de Roland* leur a permis, à lui et à son frère Arnaud, de savoir vers où se diriger. Avec ce titre, ils avaient déjà un lieu, un personnage et trois histoires desquelles s'inspirer. D'autre part, le récit épousait le décor et jouait avec. Le texte est presque théâtral car au cours de la marche, étape par étape, la légende familiale se développe et suit son fil indépendamment du décor. Jean-Marie ajoute qu'ils n'avaient pas écrit le personnage de Roland pour Mathieu Amalric, à l'époque pur acteur parisien. Leur rencontre fut par la suite une évidence et ils ont apprécié ce décalage, ce dépaysement de l'acteur face au décor. Pour lui, pendant l'écriture on pense souvent à un acteur — pour ce film il imaginait Jacques Bonnaffé — et à la fin ce n'est pas lui qui tourne. Après sa rencontre avec Mathieu Amalric, ils ont tout de même écrit un rôle destiné à l'acteur pour *Un homme, un vrai*. Cela aide de penser aux acteurs dans les moments où l'on arrive pas à écrire. Il faut néanmoins garder en tête que

l'on ne tournera pas forcément avec, cela doit être utilisé comme une aide.

Il y a quelques années Côté Court organisait des lectures de scénarios et La brèche de Roland avait été lu avant réalisation. Jacky Évrard se souvient du ressenti d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu. La dimension comique n'avait pas été comprise.

Pour Jean-Marie Larrieu, il y a toujours cette idée de comédie dans leurs scénarios. Les acteurs étaient réellement loin de leur élément, en plein milieu de la montagne. Les amener dans ce cadre a nourrit l'excitation de l'écriture. Sur la dramaturgie du scénario, la montagne permet beaucoup de choses. S'il y a une pente par exemple, va-t-on arriver à la monter ? C'est une réelle réflexion autour du relief qui rappelle le film d'aventure tout en restant dans la dimension familiale. Les éléments extérieurs sont importants dans leur écriture. Ils viennent perturber une tranquillité. Avec le temps, les frères Larrieu se sont mis à apprécier le travail avec les comédiens mais à l'origine, ils souhaitaient tourner des paysages.

La parole va aux personnes ayant des questions dans la salle.

Comment mettre en avant la force de la nature dans un scénario sans tomber dans le descriptif ?

Bien que les sociétés de production commencent à connaître le travail de Arnaud et Jean-Marie Larrieu, il a toujours été difficile pour eux de trouver des financements. Ils n'ont pas bénéficié d'avance sur recette depuis 2004. Sur leur dernier projet, ils ne passent pas les lectures au CNC. Sur Un homme, un vrai l'histoire n'était pas acceptée car ils ne font pas de littérature mais écrivent une partition pour tourner.

La marche à travers la montagne représente une quête initiatique pour le personnage de Roland. Est-ce qu'en tant qu'auteurs, les promenades dans ce lieu stimulent l'écriture ?

Jean-Marie Larrieu et son frère ont toujours vécu dans ce cadre-là. Bien qu'ils puissent écrire sans aller nécessairement en montagne, il est vrai que Jean-Marie se sent plus inspiré lorsqu'il y retourne. Il se méfie néanmoins de toutes les ivresses que cela peut générer. Les idées qu'il a en marchant sont liées à la pratique et elles peuvent lui paraître bonnes mais il faut toujours qu'il les écrive et y revienne plus tard. Jean-Marie Larrieu insiste sur le fait qu'il faut se relire. Il y a un effort à produire mais c'est dans les moments de lâcher-prise que les idées viennent. Il peut quasiment se souvenir de l'endroit où il était à chaque idée de film et ce n'était jamais face à un bureau.

Par où commencez-vous pour écrire votre scénario ?

Jean-Marie Larrieu et son frère ont toujours plus ou moins démarré par des histoires personnelles. Bien que ces anecdotes se soient ouvertes grâce à la fiction, cette matière d'origine était essentielle. Selon lui, un scénariste peut jongler plus facilement qu'un auteur avec les formats et adaptations qu'il souhaite écrire. Les scénaristes attendent de la matière et la mouline. Eux, à l'inverse, nourrissent leur histoire d'eux-mêmes et non de stéréotypes. Tant qu'ils n'ont pas engagé des choses existentielles, ils ne travaillent pas. Ils doivent trouver le terrain où ils sentent qu'ils sont inspirés.

Quand décidez-vous que le scénario est terminé ?

Selon Jean-Marie Larrieu, le producteur reste décisionnaire. Lorsque la relation est bonne, c'est un accord commun. Si ce n'est pas le cas, on reste sur ce que l'on appelle les écritures infinies. Mais quoi que l'on dise, à un moment donné, le travail est terminé. Le film est lancé et il doit être tourné. Il explique que savoir lire un scénario n'est pas chose facile et que peu de producteurs savent le faire. Savoir inspirer le scénariste dans le bon sens est primordial.

Jacky Évrard s'intéresse à cette relation avec le producteur. Il interroge Géraldine Michelot (leur productrice) sur ses souvenirs quant au scénario de La brèche de Roland.

Géraldine Michelot se souvient peu de l'écriture de ce film. Elle se rappelle néanmoins de sa rencontre avec les frères Larrieu. Ces derniers travaillaient avec un autre producteur et elle est allée leur rencontre car elle souhaitait produire ce film. A l'époque, Géraldine Michelot était jeune et n'avait pas autant de recul par rapport au scénario. Heureusement pour elle, le projet était déjà très développé et elle en est tombée amoureuse. Il a tout de même été difficile de produire ce film car ils n'ont pas trouvé les financements directement.

Jacky Évrard interroge l'équipe du film sur les exigences des chaînes de distribution. Il souhaite savoir s'ils ont été amenés à modifier le récit pour répondre à la demande de distributeurs.

Jean-Marie Larrieu se rappelle de la fin de Peindre ou faire l'amour. Le synopsis était écrit pour cette scène finale. Celle-ci n'est pas passée auprès des chaînes car c'était une scène d'échangisme. Rien de sexuel n'était visible à l'écran mais la scène suggérait qu'un couple en recevait délibérément un autre chez lui. Il a donc fallu trouver une alternative. Ils ont été amenés à retravailler le récit pour le rendre plus acceptable moralement.

Faites-vous des répétitions ?

Les frères Larrieu font très peu de répétitions pour garder le côté authentique. Il leur arrive en revanche de faire des lectures à voix haute pour se familiariser avec le texte. Bien qu'ils ne fassent pas de répétitions avec les acteurs, Jean-Marie Larrieu pense qu'avec les acteurs de théâtre, cela fonctionne autrement. Ce sont des personnes qui ont besoin de plus de temps pour s'imprégner leur personnage.

Jean-Marie et Arnaud Larrieu étant frères, comment se passe la co-réalisation ?

Sur le plateau, Arnaud Larrieu s'occupe de cadrer. Les deux frères ont toujours été d'accord sur les prises et n'ont presque jamais eu à en refaire. Le plus dur à deux reste l'écriture. C'est à la fois une force et une faiblesse. Arnaud Larrieu est plus dans le détail et le dialogue quand Jean-Marie Larrieu travaille plus la dramaturgie.

Ils échangent donc régulièrement leurs textes mais ne se voient plus beaucoup. Chacun gère son temps et ses inspirations puis ils mettent leur travail en commun.

Cela reste difficile d'écrire car il faut faire des aller-retour entre une histoire résumée et se perdre dans le détail. Jusqu'au moment où l'on a une trame pour se lancer.

Combien de jours a duré le tournage de La Brèche de Roland ?

Les réalisateurs ont tourné le film en deux semaines. Pour aller à la Brèche, ils ont marché presque huit heures pour deux heures de tournage.

Sur certaines scènes, ils devaient donner quelques directives en amont mais en général les décisions se prenaient le jour-même. Le texte était une partition mais le reste (les lumières, le décor, la caméra, le mouvement des personnages), tout était décidé au tournage. Par exemple sur Peindre ou faire l'amour, ils étaient en train de tourner une scène avec Daniel Auteuil quand un arc-en-ciel est apparu. Ils ont de suite arrêté de le filmer pour filmer les images du paysage.

Jacky Évrard aborde à présent la question du montage. Il invite Annette Dutertre, monteuse pour tous les films des frères Larrieu, à parler de son travail. Il souhaite savoir si ses pratiques ont été différentes avec eux — qui tournent principalement en pellicule — ou si le fonctionnement reste le même avec tous les réalisateurs.

Selon Annette Dutertre, chaque réalisateur a sa manière de travailler. Dans La brèche de Roland, le montage fût assez vertical, c'est à dire que les enchaînements de plans se faisaient beaucoup par le bas ou le haut. Les suites de plans montraient un personnage qui apparaît et disparaît par des axes verticaux, ce qui est rare.

D'autre part, il y a peu de ciel et l'acteur reste vraiment dans la montagne.

Il y a eu peu de prises car accéder au lieu demandait des heures de marche, les séquences étaient donc très rapides.

Le montage pour un projet numérique, comme elle l'effectue avec d'autres réalisateurs n'a rien à voir. Il y a une quantité phénoménale de rushs et les monteurs sont submergés par la matière. Il est difficile de trouver le récit face à toutes ces possibilités.

Jean-Marie Larrieu ajoute qu'Annette Dutertre monte pendant que les réalisateurs tournent. Ils visualisent donc les premières images très tôt et peuvent voir comment la monteuse reçoit le film. Selon lui, bien que tous les détails du scénario soient au tournage, l'ensemble ne donne jamais rien au premier montage. Il faut toujours retravailler pour que cela fonctionne. Il y a une première proposition mais le but est de revoir toutes les prises pour ne pas passer à côté d'une scène.

Les deux réalisateurs participent au montage pour s'assurer d'avoir une vision commune entre la réalisation et le montage.

Pour Les derniers jours du monde, le projet le plus long qu'ils aient réalisé, il était nécessaire de regarder les rushs en fin de journée. Lorsque le projet est long, Annette Dutertre leur envoie des bribes de montage chaque jour afin qu'ils puissent travailler en sachant ce que cela donne et comment l'adapter.

Est-ce que penser la mise en scène le jour-même n'oblige pas les réalisateurs à se couvrir en faisant plus de scènes et travaillant davantage au montage ?

Ils ont le défaut de peu se couvrir. Ils vont au bout de cette logique d'inspiration et ne tournent pas des scènes qu'ils n'ont pas le désir de tourner. Même si cela demande de se faire peur et risquer de manquer de scènes. Ils vont à bout de leurs idées.

L'histoire n'est pas figée, mise à part les dialogues. Tout le reste se fait selon leurs envies et s'adapte ensuite au montage.

Jacky Évrard remercie les intervenants et invite Raphaël Tilliette à venir présenter Paper to Film.

Paper to Film est une plateforme de mise en relation des scénaristes et producteurs. L'idée est partie du constat suivant. Sans réseau ou grande école, un scénariste peu difficilement trouver des producteurs.

Systématiquement dans les rencontres, lorsque l'on demande au producteur pourquoi il souhaite travailler avec un scénariste, il a une justification précise et une réelle envie de participer au projet. A l'inverse, dans 90% des cas, le scénariste répond que le producteur l'a accepté et ne donne pas plus d'explication. L'idée de Paper to Film est donc de casser ce rapport inégal. Pour se faire, Raphaëlle Tilliette et ses collaborateurs ont décidé de lire les scénarios et de proposer une première sélection aux producteurs.

Raphaël Tilliette explique que la société est pro-scénariste. Ces derniers ont donc un accès gratuit, sans commission et sans exclusivité à la plateforme. Paper to Film travaille avec La Guilde des scénaristes qui a étudié toutes les conditions d'utilisations et peut aujourd'hui assurer que les projets sont protégés une fois publiés. C'est une plateforme uniquement professionnelle où les scénaristes ne peuvent pas se lire entre eux. Ce principe va en revanche être amené à changer si les auteurs cherchent un relecteur ou un co-auteur pour insuffler un nouveau regard.

Une fois leur projet validé par un comité de lecture, les scénaristes possèdent deux pages sur le site. Une pour leur profil, l'autre pour leur projet. Dans celle-ci, ils proposent un condensé du synopsis et de la note d'intention. Cela permet au producteur de se faire une idée du projet. Si le producteur souhaite en savoir plus, il fait une demande de lecture. C'est donc le scénariste qui décide d'être lu ou non. L'objectif est de montrer que le scénario n'est pas un produit de consommation que l'on peut utiliser comme on le désire. Il faut rappeler au producteur que sans scénario, il n'y a rien.

Tous les mercredis, six nouveaux projets sont publiés. Il peut y avoir tous les formats possibles : série animé, série fiction, long-métrage, court-métrage, web, animation, documentaire ... et même maintenant podcast et série audio ! Les producteurs reçoivent donc tous la même information à la même heure. Que se passe-t-il ? Comme tout le monde sait que l'information a été diffusée à 250 autres sociétés, ils se mettent à lire et cela très rapidement.

La plateforme existe depuis janvier 2018 et compte aujourd'hui 490 projets en ligne sur plus de 2000 reçus. Les scénarios sont ouverts à 250 producteurs et 65 projets ont déjà été optionnés.

En ce qui concerne les producteurs, tous les profils sont vérifiés avant d'être validés afin de contrôler l'accès aux scénarios. Seulement 250 profils ont été validés sur les 450 demandes.

Paper to Film envisage par la suite d'ouvrir son service aux compositeurs — eux aussi laissés pour compte malgré leur travail indispensable — et aux réalisateurs. Le but étant de créer des trios sur des projets.

La société envisage aussi de s'ouvrir aux œuvres littéraires afin que les scénaristes puissent se positionner sur une adaptation.

Comment s'opère la sélection ?

Les lecteurs du comité de lecture sont à temps plein. Il y en a plus ou moins selon la période mais en général ils sont trois ou quatre. Ce sont des anciens élèves de la Femis, du CEEA, de l'École de la Cité, l'INSAS... qui ont fait des passages en production.

Il y a une double lecture systématique de chaque projet. S'ils sont d'accord, le scénario est validé, sinon il y a une troisième lecture. Si les trois lecteurs sont mitigés, cela peut amener à une quatrième lecture. Le but étant de rester objectifs et de ne jamais tendre vers une ligne éditoriale.

Pourquoi le nom est-il anglais ?

Tout d'abord, il y avait énormément de noms déjà déposés. Ensuite, "Du papier à la pellicule", cela ne fait pas rêver. Mais surtout, les fondateurs ont en tête de s'ouvrir à plus grand. Bien que Paper to Film souhaite rester un bastion français, ils souhaitent s'ouvrir aux projets anglophones pour de la co-production internationale. Il faut, sans devenir une multinationale, pouvoir aider à la création de production internationale et faire face aux géants tel que Netflix.

Comment gérez-vous la protection du texte ?

Dans un premier temps, il reste incontournable de faire un dépôt SACD. Ce n'est pas imposé mais indiqué. En ce qui concerne la plateforme, tout est transparent. Chaque personne peut savoir qui a vu son profil, son projet etc. De plus, en interne, il est possible de savoir l'heure à laquelle les gens l'ont vu et les détails nécessaires. Ceci n'est pas une preuve juridique mais un indice tangible.... Globalement c'est une preuve !