



SCÈNE 11 - EXTÉRIEUR 1008
"L'ÉGLISE" - 1008 - 1008



Un essai de film, à film de cotinon, donne par le même égise. Un homme, en redingote et chapeau, recueille des petits avec grande précaution. Tout à coup, l'orage éclate...

LE CINÉMA
PAR CEUX QUI LE FONT

Suivi éditorial et mise en pages :

Marie-Mélie Delgado

Corrections :

Catherine Garnier

© Nouveau Monde éditions, 2010

24, rue des Grands-Augustins - 75006 Paris

ISBN : 978-2-84736-418-7

Dépôt légal : octobre 2010

Photos de la 2^e de couverture (de gauche à droite) :

Cyr Boitard et Sandrine Bonnaire dans À nos amours (Maurice Pialat, 1983) ; Édouard Baer, Clovis Cornillac et Olivier Gourmet dans Les Brigades du Tigre (Jérôme Cornuau, 2005) ; Mr. Nobody (Jaco van Dormael, 2009) ; Nicole Croisille et Francis Lai ; dessin du storyboard de Before (Nicolas Bary, 2003) ; Vidocq (Pitof, 2001) ; Victoria Abril et Josiane Balasko dans Gazon maudit (Josiane Balasko, 1995) dont le directeur de la photographie est Gérard de Battista ; vieillissement de Richard E. Grant opéré par Dominique Colladant pour Monsieur N. (Antoine de Caunes, 2002) ; dessin de Fabien Lacaf pour Vidocq (Pitof, 2001).

Photos de la 3^e de couverture (de gauche à droite) :

Dominique Colladant retire le masque de Vincent Cassel pour Sa Majesté Minor (Jean-Jacques Annaud, 2006) ; décor futuriste de Sylvie Olivé pour Mr. Nobody (Jaco van Dormael, 2009) ; Immortel (ad vitam) (Enki Bilal, 2002) ; François Truffaut et Jean-François Stévenin dans La Nuit américaine (François Truffaut, 1973) ; Alain Corneau ; Judas (Nicolas Bary, 2006) ; Philippe Noiret dans Coup de torchon (Bertrand Tavernier, 1981) ; Éric Caravaca dans La Chambre des officiers (François Dupeyron, 2000), maquillé par Dominique Colladant ; Yves Allion sur le tournage de Judas (Nicolas Bary, 2006) ; dessin d'Enki Bilal intégré au décor de Jacques Saulnier pour La vie est un roman (Alain Resnais, 1983).

Yves ALION et Gérard CAMY

LE CINÉMA
PAR CEUX QUI LE FONT

nouveau monde
éditions

Extrait de la publication

À Alain Corneau

N.B. : Tous les mots suivis d'un astérisque () font l'objet d'une définition dans le glossaire page 577.*

INTRODUCTION

LE SYNDROME DU VENTOUSEUR

Parmi tous les métiers du cinéma, peu sont placés sous les feux des projecteurs médiatiques. Les comédiens trustent les plateaux télé, alors que les journaux, du moins certains d'entre eux, privilégient le metteur en scène au motif qu'il est, en règle générale, le concepteur du film. Au-delà, c'est un peu le trou noir. Et ce sont des visages inconnus qui montent sur scène une fois par an pour recevoir leur César, celui du scénario, du costume, du son, etc. Notre projet était de remettre tous ces métiers de l'ombre au centre du débat, clarifier l'articulation de la fabrication d'un film, depuis le moment où une idée commence à germer dans l'esprit d'un auteur jusqu'à celui où le film est projeté dans une salle.

Plutôt que de faire un cours magistral nous avons choisi d'aller à la rencontre des professionnels, de profiter de leur expérience, de coller au plus près de la réalité de leur quotidien. L'interview est une forme nécessairement plus spontanée, mais elle n'en induit pas moins une très grande rigueur. Nous avons rencontré 58 professionnels au cours de 43 différents entretiens portant sur 30 métiers. C'est peu dire que les approches des uns et des autres diffèrent par leur forme ou par leur contenu. Tous les métiers ne peuvent être mis en valeur de la même façon, et les tempéraments diffèrent. Certains se sont montrés très descriptifs, d'autres ont mis l'accent sur leur parcours professionnels, d'autres enfin ont multiplié les anecdotes. Cet éclectisme ne nous gêne pas, il nous ravit.

Au départ nous avions l'intention de regrouper les différents représentants de chaque profession autour de la même table et devant le même micro. Pour que le débat puisse s'engager entre eux, rebondir, voire mettre au jour quelques divergences de points de vue, d'autant

plus que les intervenants n'appartiennent pas à la même génération et que leur approche du métier est évidemment le fruit du moment où ils ont commencé à l'exercer. Nous avons pu organiser certains entretiens groupés, mais pas tous, les emplois du temps n'étant pas aussi élastiques que nous l'aurions souhaité. Mais nos 58 intervenants étant tous en activité, comment aurait-il pu en être autrement ?

Nous avons classé les différents métiers dans l'ordre chronologique de la fabrication du film. En commençant par le metteur en scène, à tout seigneur tout honneur. Mais il va de soi que cette chronologie n'est qu'indicative, parce que les choses ne se passent pas toujours de la même façon pour tous les films et que certaines opérations se mènent en parallèle.

Pourquoi avoir retenu 30 métiers, plutôt que 25 ou 40 ? À vrai dire nous n'avions pas d'*a priori*. Il fallait évidemment trouver un juste équilibre entre l'épure et l'encyclopédie. La liste des métiers retenus a d'ailleurs évolué en fonction de nos rencontres. Il a fallu trancher et d'aucuns regretteront (nous les premiers) que nul cascadeur n'ait été interrogé. Sans doute le ventouseur lui-même avait-il des choses à dire sur son activité si mal connue, à tel point que le nom ne figure pas dans les dictionnaires. Puisse ce livre lui rendre hommage. Tous ces métiers qui nous semblaient moins importants, à l'instar de ce fameux ventouseur (à vous de trouver dans les pages qui suivent ce que ce terme recouvre), nous en avons quand même parlé. C'était la moindre des choses...

Mais même avec cette liberté-là, celle des « et aussi... », nous avons nécessairement dressé des frontières entre les métiers dont il faut parler et ceux qui ne sont peut-être pas indispensables, comme par exemple ceux qui s'exercent à peu près de la même manière dans un autre cadre. Le comptable de cinéma travaille-t-il très différemment de celui de l'automobile ? Nous avons également laissé de côté tous les métiers qui ne se rencontrent qu'à la télévision, et qui mériteraient sans doute un autre ouvrage. Nous ne nous sommes pas aventurés non plus vers les professions très spécifiques de l'animation, préférant ne conserver que le tronc commun à tous les films. Précisons enfin que l'ensemble constitué est en évolution. Rares sont les professions que l'arrivée du numérique n'a pas chamboulées. Pour ne rien dire des transformations sociologiques du milieu qui n'est pas imperméable au monde qui

l'entoure. Il y a vingt ans, nous aurions parlé des placeuses, mais pas des steadicameurs...

Terminons sur un aveu : nous avons l'intention, en faisant ce livre, de produire un outil pédagogique, chaque chapitre se résumant à une sorte de description de poste sophistiquée. Nous espérons que cet objectif est atteint. Ce qui ressort à sa lecture, sans doute plus que cet inventaire, c'est la passion qui anime tous les intervenants. *Le cinéma par ceux qui le font* est d'abord le reflet de 58 vies dédiées au cinéma. Que nos interlocuteurs, qui n'ont pas compté leur temps et nous ont accueillis avec une extrême gentillesse soient remerciés de leur exemplaire témoignage.

Nous tenons également à remercier Laurent Aknin, Myriam Burloux-Damayé, Marie-José Gallicchio, Pierre-Simon Gutman, Laurent Herbiet, Najett Maatougui, Catherine Schapira et Jacques Zimmer.

Yves Alion et Gérard Camy

Nous avons voulu ajouter un petit questionnaire commun pour tous les intervenants, une sorte de fiche d'identité ludique, dont il convient d'éclairer les tenants et aboutissants...

Autoportrait

Mon année de naissance

Ce n'est pas par curiosité malsaine que nous posons la question, mais bien pour fixer le moment de l'activité de notre intervenant dans l'histoire du cinéma.

Ma formation

L'occasion de constater que si certains ont d'emblée choisi de travailler dans le cinéma, beaucoup d'autres y sont arrivés par des chemins buissonniers.

Mes débuts professionnels

Il s'agit bien des débuts dans le cinéma.

Celle ou celui qui m'a mis le pied à l'étrier

Où l'on s'aperçoit que la providence a placé un homme (ou une femme) sur le chemin de notre intervenant, qui lui a permis de se lancer, avant de transmettre eux-mêmes le métier.

Les autres métiers exercés

Certains sont de véritables touche-à-tout, d'autres ne sont jamais sortis de la voie qu'ils s'étaient tracée.

Ma définition du métier

Certaines définitions sont très subjectives, et c'est très bien ainsi.

Ma place dans la chaîne de production

Pour savoir à quel moment du processus de la fabrication du film intervient l'intervenant.

Les métiers avec lesquels je suis en rapport

Et les personnes avec qui il est en relation directe.

Un modèle, une idole

Beaucoup ont un modèle dans la profession, sans être en nécessairement un *affidé* fanatique, cela va sans dire.

Ma plus belle réussite

Nous ne demandons pas nécessairement le titre d'un film. Mais peut-être un moment, une rencontre, une avancée.

Le plus beau film du monde

Le film que l'on peut revoir cent fois, celui qui nous porte. Tout en sachant que si l'on aime le cinéma, il est impossible de donner une vraie réponse.

CHAPITRE 1

RÉALISATEUR

Entretien avec Alain Corneau



En France, le réalisateur est le plus souvent à l'origine d'un projet. Quel est son premier partenaire ? Avec qui commence l'aventure d'un film ?

Alain Corneau : En ce qui me concerne, c'est avec un producteur que se lance un projet, autour d'un sujet. Je suis parfois à l'origine de ce sujet, c'est parfois le producteur qui me le propose. C'est le cas de *Fort Saganne* par exemple. Mais en fait dès qu'on commence à travailler, il n'y a plus de différences. Adapter un livre, élaborer un sujet original, retravailler un scénario déjà existant, toutes ces approches deviennent semblables au bout de quelques jours de travail. Peu importe le matériau de base : notre travail est de construire un scénario original.

Êtes-vous de ces cinéastes qui ont continuellement besoin de tourner ?

A.C. : J'ai en effet un vrai besoin de tourner. Ce qui n'est pas rare dans la profession, mais cela ne suffit pas pour empêcher que certains connaissent des moments de mou. En fait il existe deux catégories de cinéastes. Les premiers ont toujours des projets d'avance, et ils tournent de façon régulière ; les autres, dont je fais partie, sont incapables de courir deux lièvres à la fois. Quand je suis phagocyté par

un sujet, je ne suis pas capable de penser à autre chose, je ne peux pas préparer un autre film. Tous les metteurs en scène ont un rythme qui leur est propre. De Claude Chabrol, qui enchaîne les films de façon très rapide, à Jean-Paul Rappeneau, qui a besoin de plusieurs années pour mener un projet à bon port, toutes les démarches sont respectables. Pour ma part, à la fin d'un film, j'affronte souvent un temps mort, j'ai besoin d'une période de récupération. J'attends un nouveau coup de foudre...

Avez-vous été en manque de réalisation à un moment ?

A.C. : Non, car j'ai eu deux chances dans ma carrière. La première, c'est d'avoir toujours fait les films que j'avais envie de faire. La deuxième, c'est d'être impliqué de A à Z dans les films que je réalise. Ce qui fait qu'il me faut deux ou trois ans entre deux projets. Certains metteurs en scène s'impliquent moins à l'écriture ou au montage. Cela leur permet d'être plus réactifs à un autre projet.

Comment abordez-vous l'écriture du scénario ?

A.C. : J'ai pratiqué tous les types de scénarios : des scripts originaux (que j'ai souvent développés avec des scénaristes) et des adaptations (signées le plus souvent avec les auteurs des livres, mais également tout seul). En fait, il y a deux phases qui se ressemblent dans la réalisation d'un film : le scénario et le montage. Un grand monteur, c'est avant tout un scénariste. Tout le monde est capable de faire des raccords. Mais un vrai monteur, c'est quelqu'un qui, d'un seul coup d'œil, peut voir à partir de l'image et du son quelle est la réalité identitaire du film. Afin éventuellement de recréer des situations, de raconter l'histoire différemment ou de faire aller le film dans une voie qui n'était pas celle prévue au départ.

La phase du scénario peut être relativement longue.

A.C. : Le scénario peut prendre des milliers de formes. Il peut être écrit très rapidement ou au contraire très lentement. Tout dépend du sujet, du livre que l'on est en train d'adapter, mais aussi du budget, des rapports avec la production. Pour ma part, si je suis complètement libre de tout souci budgétaire au début de l'écriture, quand la production commence à chercher de l'argent, une autre partie se met

en place. C'est à ce moment-là que j'entre en dialogue avec le producteur, dialogue qui peut d'ailleurs se révéler très fécond sur le plan scénaristique. C'est pourquoi j'ai besoin d'un producteur qui possède un vrai regard sur l'histoire et les personnages. Un bon producteur, c'est un producteur de bonne foi, qui s'interroge et propose des choses, sans mettre systématiquement en avant les problèmes budgétaires, ou mettre en cause la durée du film. C'est quelqu'un qui sait dire « j'aime bien ceci, je déteste cela ». Quand débute la recherche des financements et le casting, le scénario entre dans une nouvelle phase. Dans certains cas, le réalisateur a besoin assez vite de savoir qui fait quoi. Cela peut d'ailleurs se révéler assez dangereux, car on donne alors aux acteurs quelque chose qui n'est pas fini : il arrive que ceux-ci s'engagent dans un premier temps et refusent par la suite, en prenant conscience que le projet final ne ressemble plus à celui qu'ils avaient cru entrevoir. Dans d'autres cas, lorsque la forme devient assez précise, le réalisateur a besoin d'incarner ses personnages. Avec l'aide de la production, des accords avec les comédiens sont alors trouvés. Pour ma part, j'ai mené des scénarios pratiquement à leur terme sans savoir quels en seront les comédiens, et d'autres pour lesquels j'avais l'impérieux besoin de savoir très vite qui allait faire quoi pour être en mesure de poursuivre une écriture efficace. Par exemple, pour *Le Choix des armes*, qui avait pour objectif de tendre un fil entre deux époques du cinéma noir, j'avais besoin de savoir exactement qui allait « incarner » le cinéma d'avant et qui représentait le cinéma d'aujourd'hui : Yves Montand et Gérard Depardieu se sont tous les deux imposés naturellement. Et j'ai pu continuer l'écriture du scénario avec Michel Grisolia.

Commencez-vous le tournage avec un scénario totalement terminé ?

A.C. : J'ai toujours abordé le tournage avec un scénario qui me paraissait au mieux de sa possibilité d'écriture. Jamais je ne suis arrivé

*Gérard Depardieu et
Yves Montand dans
Le Choix des armes
(1981).*





*Patrick Dewaere
dans Série noire
(1979).*

sur un plateau avec un scénario encore bancal, pas fini ou même « ouvert », sauf peut-être avec *Série noire*, les apports de Patrick Dewaere sur le tournage étant considérables. Il y a parfois des changements de casting stupéfiants qui donnent de très bons résultats. Quand on a un problème de casting, il ne faut pas chercher un pis-aller mais trouver mieux, ou carrément autre chose.

Utilisez-vous des storyboards ?

A.C. : Cela m'arrive, mais c'est toujours pour des raisons techniques, jamais stylistiques. Pour certaines séquences dans lesquelles il y a beaucoup de composantes techniques, il est plus facile de montrer à l'équipe des images que de tenter de leur expliquer ce que j'attends d'eux. Toutefois je ne suis pas un fanatique du storyboard*. J'aime bien étudier mes découpages au jour le jour.

La préparation du film est tout de même très importante.

A.C. : Cela fait des années que j'essaie – avec succès – de convaincre les producteurs qu'il est indispensable que l'on puisse disposer de temps pour la préparation. Au départ ils tiquent, car c'est onéreux, mais je leur propose d'engager, pour un temps limité, un directeur de production qui va établir un budget en fonction de ce que je veux et un assistant qui va commencer les repérages importants et débayer un peu le terrain des choses lourdes à mettre en place. Cette première préparation aboutit même parfois à des réécritures et peut permettre de larges économies par la suite. *Tous les matins du monde* est un bon exemple de mon approche de la préparation. J'avais convaincu le producteur qu'il fallait lancer sur les routes de France un assistant pen-

dant très longtemps pour qu'il nous trouve le lieu idéal. Cela a duré plusieurs mois. En fait j'étais sûr que nous allions faire énormément d'économies et que le film serait plus logique si nous trouvions un lieu unique dans lequel il y aurait tout ce qui nous était nécessaire. C'est ce que nous avons fini par découvrir. Si nous n'avions pas fait ce travail de repérage, le tournage aurait été éclaté entre plusieurs endroits : cela aurait coûté plus cher et m'aurait mis en danger par rapport à la forme du film. Dès que nous avons investi le lieu, nous avons pu travailler en profondeur avec le chef opérateur et l'ingénieur du son. Nous avons réalisé un prédécoupage et réécrit certaines scènes pour nous adapter aux données architecturales de l'endroit. Cela m'arrive d'ailleurs assez souvent de revoir des scènes pour mieux tenir compte du décor. Il y a des lieux qui peuvent ne pas convenir à une première écriture, parce qu'ils correspondent à un autre idéal. Au lieu d'adapter le lieu de tournage au scénario initial, je préfère trouver des moyens de plier le scénario au lieu de tournage.

Le choix de la forme du film se fait-il dès l'écriture du scénario ?

A.C. : La forme du film découle inconsciemment de l'écriture. Quelqu'un qui me connaît bien peut remarquer que, d'un simple point de vue technique, quand je vais à la ligne dans les didascalies, cela veut dire qu'il y aura un autre plan. Pas toujours, mais généralement. Pour ma part, comme je ne fais pas de découpage technique au moment de l'écriture, les séquences écrites sont assez précises. Et quand mon assistant et moi nous nous attaquons au dépouillement, en lisant bien ce que j'ai écrit il est facile de déterminer le nombre de plans de chaque séquence et combien de temps ils vont durer. Une fois le scénario prêt, ce qui est très excitant, c'est de réunir tous les chefs de poste (le chef opérateur, l'ingénieur du son, le décorateur s'il y en a un, le costumier si c'est nécessaire, parfois le monteur) afin de trouver avec eux la forme théorique de ce que je vais tourner. Aujourd'hui, c'est quelque chose que je fais systématiquement. Je n'ai pas du tout envie de tourner un film qui ressemble à celui que j'ai fait avant. Par rapport au thème profond du film, au sujet, il est possible de définir une forme. C'est à ce moment-là que se déterminent le format, les places des caméras, l'emploi ou non de travellings, l'emploi ou non de la Steadicam*, le choix des couleurs, etc. Je n'ai pas de grammaire ciné-

matographique personnelle, je ne colle pas des schémas préétablis sur une grille. C'est pourquoi j'aime beaucoup cette phase du travail, et cela depuis longtemps. Avec mes collaborateurs, nous allons revoir des films, nous relisons des livres, nous allons au musée pour admirer des tableaux. C'est un travail parfois compliqué à organiser mais qu'il est important d'accomplir de façon collective. Pour trouver la formule de mise en scène la plus adéquate. Quitte à se tromper. En tout cas c'est le moment de faire, par exemple, le pari que dans tel film il n'y aura que des plans fixes, dans tel autre uniquement des plans en mouvement, que celui-là sera tourné en numérique, etc.

Quels collaborateurs choisissez-vous en premier ?

A.C. : Je commence un film en choisissant le monteur et la musique. Je suis incapable d'écrire un scénario sans avoir la musique du film. Ce n'est pas toujours facile mais j'essaie d'obtenir une séance d'enregistrement avec les musiciens avant le tournage. J'aime bien avoir la musique sur le plateau pendant le tournage. Et il est évident qu'on ne monte pas de la même manière avec ou sans la musique. Aujourd'hui avec les outils numériques, on peut faire des maquettes assez élaborées qui permettent de travailler plus efficacement au montage, et parfois même dès le tournage. Pour *Tous les matins du monde*, nous avons la musique en main un an avant de tourner. Je suis assez fidèle à mes monteurs. Mais ils ne viennent pas sur le plateau. Ils travaillent de leur côté dès la deuxième semaine de tournage, sur les premiers rushes. Je n'ai pas envie de voir ce qui se fait. Cela ne m'intéresse pas. Il arrive que je sois alerté sur un point précis. Mais le plus souvent ce sont des problèmes techniques qui sont soulevés, il manque des raccords. Loin du plateau, le monteur peut prendre connaissance du film par lui-même, il se l'approprie.



*Guillaume Depardieu dans
Tous les matins du monde
(1991).*

Le tournage est-il le moment privilégié de la vie d'un film ?

A.C. : Non pas forcément, mais c'est le moment le plus déliant. C'est le moment où l'on ne s'appartient plus. Une espèce de folie furieuse nous oblige à répondre à quinze questions à la minute, à entraîner l'équipe derrière soi constamment. Dès qu'on s'assoit tout le monde s'assoit... Et puis le rapport au comédien est une chose magique autant que complexe. C'est le moment où l'on quitte la vie normale, le monde réel, pour le monde du plateau qui n'a aucun rapport avec le quotidien. Tout peut s'écrouler autour de soi, on ne s'appartient plus. Il n'y a plus que le tournage qui compte. Ce qui permet de vivre des moments merveilleux, rares, en particulier quand l'acteur emmène le film là où vous ne pensiez pas qu'il allait. Tout le reste, on le manipule et on le contrôle. Mais le comédien lui, ne se manipule pas. C'est lui qui apporte la magie sur le tournage.

La direction d'acteur existe-t-elle ?

A.C. : Je serais plutôt de ceux qui disent que ça n'existe pas. Je pense que le choix au moment du casting est fondamental. Si l'on se trompe à ce moment-là, même si l'on est un magnifique directeur d'acteur, on n'arrivera à rien. Les acteurs heureusement sont d'assez bons lecteurs. Si le rôle ne leur plaît pas, je n'insiste jamais. 80% du travail est fait au moment du choix. Après, tout dépend de la manière dont on va se comporter avec le comédien sur le plateau. Toute la relation se situe davantage dans la sphère du désir, de la séduction, de l'amour que dans celle de la psychologie. Si un acteur a un problème dans une scène et qu'il perçoit une déception ou un doute dans notre regard, il peut brutalement se retrouver en grande difficulté. Par contre, s'il a en face de lui quelqu'un qui l'aime et le rassure, il y arrive. Or la plupart des comédiens et des comédiennes ont vraiment des antennes pour sentir tout ceci. En fait, les acteurs ont besoin de se sentir aimés, désirés constamment. C'est aussi simple que cela. Bien sûr on trouvera toujours un réalisateur qui méprise ses comédiens et qui les rend pourtant sublimes. Mais ce n'est vraiment pas mon cas. Même pour un comédien qui vient faire une journée ou deux sur le tournage, il faut être aux petits soins, lui dérouler le tapis rouge. Il n'y a rien de pire d'ailleurs, pour un acteur, que d'arriver dans une équipe déjà constituée, une « famille unie », et devoir prouver à tous qu'il

mérite d'intégrer la famille. Là, il faut vraiment être à son écoute. Mais les autres comédiens le comprennent complètement.

Le fait d'avoir été assistant vous a-t-il aidé dans votre métier ?

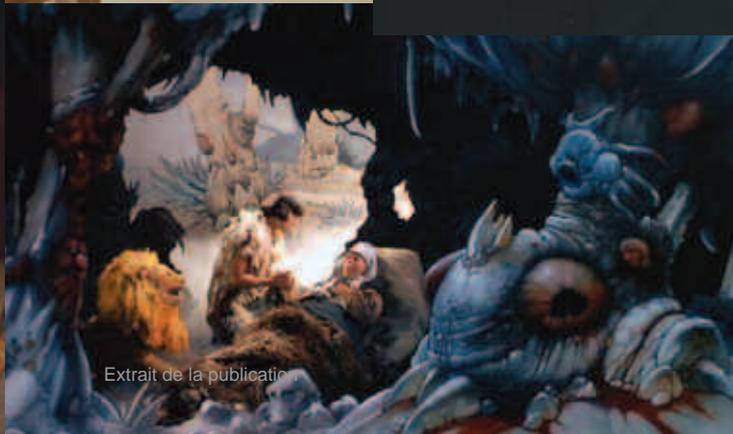
A.C. : En étant assistant, j'ai appris comment fonctionnait une équipe, ce qui est une excellente chose. Mais je n'ai pas du tout appris la mise en scène. Je l'ai découverte en voyant des films à la Cinémathèque. Pendant mes années d'assistantat, j'ai également appris que le réalisateur était le seul qui avait le droit de déterminer l'ambiance nécessaire sur le plateau. J'ai travaillé avec des réalisateurs tyranniques, et d'autres adorables. Certains veulent travailler dans la joie, d'autres dans la douleur. Cela ne regarde personne, sinon eux-mêmes. J'avais l'habitude de rassembler mon équipe en début de tournage pour dire à tous que cette ambiance distillée sur le plateau n'était pas de leur ressort et que si quelqu'un avait quelque chose à dire, il devait me le dire à moi et non au réalisateur. J'ai appris aussi qu'il ne faut jamais écouter les techniciens, car ils ont tendance à voir tout en négatif. Un plateau est fait d'hommes et de femmes avec leurs défauts, leurs handicaps, leurs problèmes, mais aussi leurs qualités, leur énergie. Je pense qu'un tournage épuise totalement les relations humaines, dans le bon sens d'ailleurs. Tout est hystérisé. Et là encore, seul le réalisateur a le pouvoir d'arrêter une prise, de souffler un moment ou de continuer.

Au fil de vos films, vous n'avez pas réellement été fidèle à vos techniciens, vous n'avez pas constitué une équipe pérenne...

A.C. : C'est vrai. Je n'en ai pas éprouvé le besoin. Certains metteurs en scène souhaitent s'entourer des mêmes personnes afin de créer un monde dans lequel ils sont à l'aise, d'autres non. C'est mon cas.

Il existe une hiérarchie très précise sur le plateau...

A.C. : Oui. Le pouvoir sur le plateau revient au réalisateur, c'est évident. Mais l'équilibre est extraordinairement instable. Il faut une autorité naturelle pour pouvoir contrôler tout ce qui se passe. Et en même temps, il faut laisser une part d'imprécision, des possibilités de tremblements, car on ne sait jamais exactement quel film on est en train de faire. La hiérarchie existe parce que chacun a un métier différent sur le plateau et que le réalisateur doit faire attention à ne pas



Extrait de la publication

Le cinéma par ceux qui le font

Qui n'a jamais rêvé de visiter un plateau de tournage, d'assister aux répétitions, aux prises de vues, d'observer comment le réalisateur, le producteur, les techniciens et les acteurs donnent vie à un film, bref d'entrer dans les coulisses du cinéma ?

Cet ouvrage, illustré de plus de 230 photos, accompagne les plus grands professionnels et visite l'envers du décor. Il permet de redécouvrir les spécificités et les mécanismes de chaque métier du cinéma. Du producteur à l'exploitant, du réalisateur au projectionniste, 30 professions, connues ou méconnues, sont ainsi mises en lumière, avec entre autres le storyboarder, le costumier, la scripte, le directeur de casting, le machiniste, etc.

C'est à travers autant d'entretiens avec des figures de la profession (Alain Corneau, Sandrine Bonnaire, Christophe Rossignon, Pierre-William Glenn, Francis Lai, etc.) que ce livre vous invite au cœur du cinéma grâce à ceux qui jouent un rôle essentiel dans la construction et la réussite d'un film.

Yves Alion est journaliste, rédacteur en chef de L'Avant-Scène Cinéma. Responsable des «Jeudis de l'ESRA» et directeur artistique du Festival du Premier Film de La Ciotat et du Festival du Film français à Ohrid, il a notamment publié, avec Jean Ollé-Laprune, Claude Lelouch : Mode d'emploi (Calmann-Lévy, 2005) et Cannes (Hugo Image, 2007).

Gérard Camy est professeur et historien du cinéma. Membre du Syndicat français de la critique de cinéma, il collabore à Télérama, CinémAction, Jeune Cinéma, Le Patriote Côte d'Azur, etc. Président de l'association Cannes Cinéma, il a notamment publié Sam Peckinpah. Un réalisateur dans le système hollywoodien des années 1960 et 1970 (L'Harmattan, 2000).

29 euros

978-2-84736-418-7



9 782847 364187 >

nouveau monde
éditions

www.nouveau-monde.net

Extrait de la publication

SODIS 英
721704-3