

Paroles de producteurs < « *Regardons quel est le sens*

du cinéma que nous sommes en train de faire... », > entretien

avec Jean-Marie Barbe < « *Nous ne sommes pas des produc-*

teurs de télévision », > entretien avec Richard Copans <

« *Quand il s'agit d'entreprendre, je n'ai pas trop de doutes...* »,

> entretien avec Esther Hoffenberg < « *Un travail d'édi-*

teur », > entretien avec Patrick Winocour **Films** <

Entretien Fin de l'entretien avec Nicolas Philibert

> **Parti pris** Documentaire et fiction. A propos de *Dans*

la chambre de Vanda, par Manoel de Oliveira **A lire**

**Paroles
de producteurs**

Introduction

Pour comprendre ce qui s'est passé depuis ces quinze dernières années dans la production documentaire et l'inquiétude qui saisit aujourd'hui la profession ^{1/}, nous avons interrogé différents fondateurs de sociétés de production tous très attachés à la création documentaire, souvent réalisateurs eux-mêmes. Deux d'entre eux ont débuté dans ce métier au début des années quatre-vingt. En les écoutant et en comparant leurs expériences, nous voyons se dessiner une « histoire » du documentaire non pas du point de vue des formes cette fois, mais du point de vue des rapports entre auteurs et producteurs et avec les chaînes de télévision.

Pour Patrick Winocour, nous assistons aujourd'hui à la disparition progressive d'un « malentendu productif » entre télévision et documentaire né au milieu des années quatre-vingt. À l'exception notable d'Arte, le modèle commercial est devenu en vingt ans le modèle dominant de la télévision publique et la création documentaire y trouve de plus en plus difficilement sa place.

Les principaux symptômes de la crise actuelle sont l'augmentation du volume horaire produit avec, corrélativement, une baisse de l'investissement des chaînes de télévision ^{2/}, une diffusion de plus en plus tardive des œuvres – autour de minuit – et un formatage des « cases » de diffusion de plus en plus contraignant pour les auteurs.

Selon le Centre national de la cinématographie, le nombre d'heures de documentaires produites avec un soutien financier du CNC a pratiquement doublé en cinq ans, passant de 1 464 en 1998 à 2 748 en 2002 ^{3/}. Et depuis 1995, le nombre de sociétés de production est passé d'environ 250 à 650. L'explication de cette évolution se trouve bien évidemment dans la multiplication des canaux de diffusion. Le documentaire est notamment devenu le genre privilégié par les chaînes thématiques et par les chaînes locales et régionales ^{4/}. Leur apport financier est resté très modeste, et derrière le taux moyen de financement des chaînes – 46,1 % en 2002 – se cachent de grandes disparités ^{5/}.

En revanche, le documentaire continue d'absorber une part croissante des sommes distribuées par le CNC. En 2002, le CNC a distribué 79,5 millions d'euros aux producteurs de documentaires, soit une progression de 18,6 % par rapport à 2001 et de... 115 % par rapport à 1998. On a donc pu se demander si la crise de la création documentaire n'était pas alimentée aussi par les effets pervers du système de financement automatique du CNC créé en 1986. Pour le comprendre, il faut entrer un peu dans les détails techniques de ce système complexe. Chaque année, les chaînes de télévision publiques et privées versent au CNC une part de leurs recettes qui alimente un compte de soutien utilisé, entre autres, pour financer des œuvres documentaires ^{6/}. Des aides automatiques à la production, ou « subventions de réinvestissement », sont destinées aux producteurs ayant déjà produit et diffusé des œuvres audiovisuelles sur les chaînes de télévision françaises. La diffusion d'œuvres audiovisuelles permet donc aux producteurs d'obtenir l'ouverture d'un « compte automatique » avec des sommes qu'ils peuvent réinvestir dans la production (ou la préparation) de nouvelles œuvres. Le système est complété par des aides sélectives réservées aux entreprises nouvelles n'ayant pas encore accès aux subventions de réinvestissement ou ayant un faible volume de production.

Outre le documentaire de création, des aides sélectives peuvent être apportées à des magazines présentant un intérêt culturel, à condition que le producteur bénéficie déjà d'un compte automatique. Une vive polémique a éclaté l'année dernière, lorsque la profession a découvert que *Popstars*, l'émission de M6, avait bénéficié d'un tel financement. Quant aux séries dont la durée totale est supérieure à cinq heures, elles sont exclues des aides sélectives, mais en revanche, peuvent bénéficier des aides de réinvestissement.

On voit bien que pour bénéficier automatiquement d'une réserve de crédit, il suffit à un producteur de produire chaque année un volume minimal de films, les financements automatiques représentant 90 % du total distribué ^{7/}. Or, le travail de producteur de documentaire est un travail artisanal, ce n'est pas une industrie. Il n'y a pas d'économies d'échelle possibles, même si l'on augmente le volume d'œuvres produites chaque année. Tous les producteurs interrogés ici le disent. Que la société de production soit de taille moyenne, comme Les Films d'Ici, ou très petite, comme Quark, elles fonctionnent comme des « ateliers », ce que souligne Esther Hoffenberg. Le dialogue avec les auteurs est au cœur du métier de producteur, et pour cela, il faut que la structure reste à taille humaine.

Le CNC a prévu de modifier l'accès au Cosip en 2004 pour faire davantage de place aux premières œuvres. Mais le documentaire fait éclater les contradictions d'un système ambivalent conçu pour favoriser à la fois la création audiovisuelle et « l'industrie de programmes ». Comment ce système déjà si complexe pourrait-il à lui seul faire barrage aux dérives commerciales des chaînes publiques ?

On voit donc que la création documentaire a dû survivre à des évolutions considérables dans les quinze dernières années. Thierry Garrel, responsable de l'unité documentaire d'Arte, déclarait récemment ceci : « Il est frappant de voir qu'un certain nombre de producteurs indépendants sont, par leur défense

de la création, porteurs de valeurs culturelles d'intérêt général, d'une ambition de service public qu'ils incarnent parfois face à leurs interlocuteurs institutionnels défaillants. » ^{8/}.

Si un certain nombre de producteurs indépendants – notamment ceux qui s'étaient rassemblés au sein de la Bande à Lumière, comme en témoignent Jean-Marie Barbe et Richard Copans – incarnent cette ambition, c'est souvent que leurs entreprises s'enracinent dans les luttes politiques des années soixante-dix. Jean-Marie Barbe rappelle que la Bande à Lumière s'est créée en 1986 pour obliger (déjà) le CNC à prendre en compte le documentaire « oublié » dans les premiers textes au moment de la création du Cosip.

On peut même aller jusqu'à se demander si aujourd'hui la télévision peut être encore réellement un espace de libre création. De plus en plus de producteurs regardent du côté de la distribution cinéma pour faire vivre les films – « miroir aux alouettes » selon certains – mais la sortie en salles assure aux films une reconnaissance, en termes de critique notamment, qu'ils n'ont pas lorsqu'ils sont diffusés à des heures tardives sur les chaînes. Selon Denis Freyd : « On a le sentiment que certaines chaînes se sentent obligées, vis-à-vis des autorités de tutelle, de commander des œuvres documentaires dont, fondamentalement, elles ne veulent pas. Elles s'en débarrassent ensuite discrètement au milieu de la nuit... » ^{9/} Ce slogan optimiste, lancé dans les années quatre-vingt, « Le documentaire, c'est la télévision même », se révèle hélas moins vrai que jamais. Sans abandonner l'outil que représentent les chaînes publiques « pour refonder de l'humain collectif » ^{10/}, il reste à inventer une autre économie pour faire émerger ces œuvres singulières portées par la volonté de leurs auteurs et la ténacité de leurs producteurs.

C. B.

^{1/} Pour ses dix ans, Addoc, l'association des cinéastes documentaristes, avait choisi de s'interroger sur le thème : « Doit-on, peut-on se passer de la télévision ? »...

^{2/} Des chaînes publiques, car les chaînes privées n'interviennent que très marginalement dans ce secteur de la production : TF1, M6 et Canal Plus ont produit, avec l'aide du CNC, 174 heures en 2002, contre 1 117 heures pour les chaînes publiques, 911 pour les chaînes thématiques et 454 pour les chaînes locales.

^{3/} Tous les chiffres cités proviennent du Bilan 2002 publié par le Centre national de la cinématographie, in *CNC Info*, n°287, mai 2003.

^{4/} Les chaînes thématiques ont produit 622 heures aidées en 2000, 896 en 2001 et 911 en 2002. Les chaînes locales 266 heures en 2000, 387 en 2001 et 454 en 2002.

^{5/} Arte couvre en moyenne 44,1 % des devis tandis que France 5, qui est le premier commanditaire de documentaires, ne finance ses documentaires qu'à hauteur de 36,3 % (contre 40,2 % en 2001). Le taux de financement de France 3 a baissé également en 2002 (de 49,3 % en 2002 à 45 % en 2002). Le taux de financement des chaînes thématiques, locales et régionales n'est même pas indiqué dans le bilan du CNC.

^{6/} Le Compte de soutien à l'industrie de programmes audiovisuels (Cosip) est alimenté par une taxe levée sur les abonnements et les recettes publicitaires des chaînes privées, par un prélèvement sur le produit de la redevance et des recettes publicitaires des chaînes publiques, et secondairement par une taxe sur les éditions vidéo. Ces aides sont destinées à la fiction (à l'exclusion des sketches), à l'animation, aux documentaires de création, à la récréation et captation de spectacles vivants.

^{7/} En 2002, le Cosip a distribué au total 212,5 M € à des productions initiées dans l'année : 151,9 M € en soutien automatique, 35,5 M € en avances sur droits et 25,1 M € en soutien sélectif.

^{8/} Entretien avec Thierry Garrel, in *Dossiers de l'audiovisuel* n° 105. Ina, septembre-octobre 2002.

^{9/} Entretien avec Denis Freyd, in *Dossiers de l'audiovisuel* n° 105. Ina, septembre-octobre 2002. Denis Freyd est le fondateur d'Archipel 33, structure avec laquelle il produit des films documentaires depuis 1988.

^{10/} Thierry Garrel, *ibid.*

“ Un travail d’éditeur ”,

*entretien avec Patrick Winocour**

☞ *Qu’est ce qui est à l’origine de ton envie de produire des films documentaires ?*

P. Winocour : J’avais vécu un premier épisode au sein d’Iskra dans les années 70, autour de la production de films plutôt militants. C’était une période très radicale, les engagements étaient tranchés et nos chemins ont assez vite divergé. Pendant 15 ans, je me suis contenté de voir les films. J’avais fait une école de commerce, je faisais du conseil et de la restructuration financière pour des sociétés en difficulté. Mais quand on s’occupe de sociétés qui cherchent de l’argent, on ne reste pas très longtemps loin de la production de films. C’est comme cela que je me suis retrouvé à Ima Production en 1990...

C’était une boîte caractéristique de ces maisons de production créatives nées dans les années quatre-vingt. Elles avaient trouvé pas mal d’argent pour monter des projets parce que tout le monde croyait que l’audiovisuel serait une mine d’or. Quand on s’est aperçu que c’était un métier à risques et que certains projets ne tenaient pas leurs promesses, les financiers sont devenus moins compréhensifs...

Ma véritable envie de faire de la production remonte à ce moment là. Ima produisait une formidable collection pour Arte, qui s’appelait *Premières Vues*, une émission de 52 minutes composées de courts documentaires de jeunes réalisateurs. Chaque numéro trai-

tait une thématique précise : filmer l'amour, filmer ses parents, filmer le travail, etc. La collection faisait travailler de jeunes réalisateurs prometteurs : Anne Villacèque, Solveig Anspach, Agnès de Sacy, Julie Bertuccelli... toute une génération qui affirmait son goût et son talent pour le documentaire. Je pense que c'est à ce moment que l'envie m'est revenue de fabriquer ces objets-là. Après quelques hésitations, j'ai pensé que la meilleure solution, c'était de monter moi-même une maison de production. C'est ainsi qu'est né Quark.

L'idée de départ de Quark, c'était clairement de trouver des auteurs, comme pour un travail d'éditeur. Le modèle absolu, c'était Jérôme Lindon et les Editions de Minuit. Rien que ça ! Pour moi, l'idée qu'un beau film ne trouve pas « naturellement » son financement et son public était absolument inconcevable. Depuis il m'a fallu hélas un peu évoluer...

Quark Productions a donc été créé en 1994. Le premier film est sorti en 1995. Un quark est la plus petite particule de matière qui soit, et l'idée était de faire une maison de production qui fabrique des documentaires d'auteur dans une économie minimaliste, sans perte d'énergie. Juliette Guigon, l'autre productrice de Quark, que j'avais rencontrée à Ima où elle travaillait sur *Premières Vues* m'avait rejoint. Notre projet était d'abord de travailler avec des auteurs que nous aimions, c'était plus une affaire de goût qu'une affaire de stratégie ou de ligne éditoriale explicite. Avec le recul, il est assez amusant de voir qu'il y a un air de famille entre les films que nous avons produit, et que l'ensemble dessine un style. Pourtant, nous voulions éviter une trop grande théorisation de ce que devrait être le documentaire. Ce qui nous plaisait, - et qui nous plaît toujours - c'est l'idée que nous avons affaire à du vrai cinéma et aussi que, par nature, le documentaire échappe aux règles et aux formats.

J'ai toujours pensé qu'un film documentaire était un objet artisanal pour lequel les questions artistiques, les questions financières et les questions de logistique sont étroitement mêlées. L'avantage d'une petite structure

est de ne pas multiplier les interlocuteurs et de parler d'un film globalement, y compris en ce qui concerne les questions d'argent. Cela permet notamment aux réalisateurs de constater, contrairement à certaines idées reçues, que tous les producteurs ne s'enrichissent pas à leurs dépens...

Dans l'économie actuelle, Quark produit cinq films par an. Cela correspond au type de travail en profondeur que nous souhaitons mener et à la densité d'une relation qui s'établit avec les réalisateurs, un film après l'autre. Nous espérons naturellement accompagner certains d'entre eux sur des films de fiction. Non pas que la fiction soit une chose plus aboutie ou plus ambitieuse, mais la reconnaissance des films et de leur statut y est incomparable.

Aujourd'hui les conditions économiques sont extrêmement précaires, la pression sur le financement est de plus en plus grande, les gains de productivité liées à l'apparition du numérique sont derrière nous. Je défends pourtant l'idée qu'il y a un modèle économique viable pour de petites structures. Fondamentalement, ce n'est pas un métier d'industriel. On produit moins bien si on produit beaucoup. Et je pense que cela casse la relation avec les auteurs qui est le grand plaisir de notre existence de producteurs.

☛ *Quels sont tes rapports avec la télévision ?*

P. W. : À l'origine, nous avions des rapports assez distants avec la télévision. Nous faisons les films, puis nous cherchions à les vendre. Comment faire autrement ? Nous produisons de jeunes auteurs et les diffuseurs commandaient difficilement à des gens dont ils n'avaient jamais vu le travail. Avec le temps, les passerelles sont venues, nous avons noué des rapports plus normaux qui rendent aujourd'hui les choses un peu plus faciles, bien que dans le système actuel, les rapports entre un producteur et un diffuseur ne soient jamais simples...

La question de la télévision reste tout de même la grande question aujourd'hui. Nous sommes en train de

vivre la fin d'un cycle, la fin d'un malentendu très fertile avec la télévision, qui consistait à penser qu'elle pouvait faire vivre des œuvres, alors que fondamentalement, ce n'est pas dans sa nature. La télévision est une machine qui produit un flux continu, avec des contraintes d'audience. La bataille pour arriver à la préserver comme un lieu où l'on ferait naître des œuvres, nous sommes bien proches de l'avoir perdue. (Et j'englobe dans ce « nous », tous ceux qui à l'intérieur de la télévision mènent ce combat-là). Aujourd'hui la télévision a acquis une sorte de « maturité » (peut-être faudrait-il dire de lucidité ?) qu'elle n'avait pas il y a cinq ans, notamment avec l'émergence du câble et d'une offre illimitée. Elle prend conscience de sa vraie nature : un rapport avec l'actualité, une certaine légèreté de ton, parfois au contraire un sens de la dramatisation, une façon de chercher l'événement et le spectaculaire. Il faut naturellement continuer à batailler pour que les télévisions publiques maintiennent des espaces d'intelligence, de réflexion, d'ouverture à la création et à des écritures originales, mais jusqu'à quel point peut-on leur reprocher de regarder aussi leurs courbes d'audience ? Et dans ce cas il n'est pas certain que les cinéastes en général et les documentaristes en particulier y trouvent toujours leur compte.

Sur les principales chaînes, les lignes éditoriales se sont affirmées, les cases sont devenues de plus en plus spécialisées. Aujourd'hui quand nous développons certains films, nous ne savons pas toujours à quel responsable de case il faudrait l'envoyer. Est-ce un film de « découverte » ou un film de « société » ? Certains films sont désespérément à cheval sur plusieurs lignes éditoriales. Bizarrement c'est souvent ce qui en fait le prix à nos yeux...

La télévision fonctionne sur une logique de rendez-vous et d'habitude. A telle heure, je trouve tel type d'objet sur mon écran et pas tel autre. Aujourd'hui règnent les programmateurs, qui décident de la grille en fonction de ce qu'on sait du public à un moment donné. On va ainsi juger de « l'efficacité » des œuvres en

fonction de quelque chose qui n'a pas grand-chose à voir avec le regard du réalisateur ou la qualité de l'écriture. Face à une offre pléthorique, de plus en plus maîtrisée, il devient difficile de faire émerger des œuvres singulières, comme peut encore le faire le cinéma.

Donc, j'ai l'impression que ce malentendu productif entre la télévision et les créateurs est entré dans une phase de déclin. Une mécanique est cassée, et on assiste à une espèce de lente dérive des continents. Non pas que les œuvres soient définitivement bannies de la télévision, non pas que la télévision ne puisse susciter des formes de création spécifiques, mais en tout cas l'idée s'installe que certaines œuvres et certaines écritures trouvent difficilement leur place à la télévision à des heures de diffusion acceptables. C'est pour cette raison que tous les producteurs de documentaires flirtent avec les sorties cinéma, et nous ressentons tous, autour des documentaires, le petit frémissement de ces publics qui font vivre les films en salle. Reste que la sortie en salle aujourd'hui laisse entières toutes les questions du financement et que tout est à inventer.

A l'heure actuelle, pour sortir un documentaire en salle, il faut financer une copie 35 mm qui coûte 40.000 euros. Si on y rajoute les frais de sortie, un tel coût est difficile à rentabiliser sur l'exploitation d'un documentaire. Le jour où les salles pourront projeter en numérique, ce qui sera vraisemblablement le cas dans les cinq ans qui viennent, on retrouvera une souplesse d'exploitation pour ces films, et les spectateurs s'y retrouveront.

☞ *Et quel est ton rapport avec les auteurs ? As-tu été tenté toi-même par la réalisation ?*

P. W. : Jamais. Je n'en ai ni l'envie, ni certainement le talent. Produire les films me suffit. Mon travail, c'est de regarder les films, ce n'est pas de les faire. Pour moi, la production ressemble à l'idée que je me fais de la psychanalyse, une affaire de positions respectives. Et de la même façon qu'on ne fait pas sa propre psychanalyse, je pense qu'il est difficile de faire un bon film

tout seul. Chacun son métier, le mien c'est d'aider à ce que les films existent, qu'ils trouvent leurs financeurs et leurs spectateurs. C'est déjà pas mal... Je ne sais pas ce que ce métier va devenir dans les dix ans qui viennent. On ne peut fermer les yeux sur le fait qu'un « marché » où il y a 15 acheteurs pour 300 vendeurs n'est pas un système sain. On se retrouve dans des positions de déséquilibre complètement ridicules, parce que les diffuseurs sont saturés par les propositions. A l'heure actuelle, il n'y a guère de réponse satisfaisante à la question du trop grand nombre des producteurs.

Ce métier est sans doute aussi fragilisé par les formes d'autoproduction qui se développent, avec des réalisateurs qui fabriquent des films sans producteurs, tournés en DV, montés sur Final Cut, qui cherchent leur accès propre au public.

Quark continuera à produire pour la télévision, parce qu'il y aura toujours de la place pour quelques artisans de luxe. La télévision en a besoin pour son image, et le goût personnel des diffuseurs – leur véritable goût – et certains diffuseurs continueront à prendre des risques. Et puis, on aura beau définir toutes les lignes éditoriales du monde, ce sont en fin de compte tout de même les créateurs qui fabriquent les œuvres.

Nous continuerons, comme nous l'avons fait par exemple avec *Les Terriens*, à sortir en salle les films auxquels nous croyons et qui peuvent trouver là leur public. En même temps, nous imaginons faire des choses amusantes avec la télévision et ses règles, dans des formes parfois plus proches de la commande. Après tout, les musées sont pleins d'œuvres de commande. Ce n'est d'ailleurs pas tant la commande qui est gênante que le cahier des charges qui l'accompagne quelquefois, quand il empiète sur ce qui relève des choix de réalisation. Il y a des choses amusantes à faire avec la télévision, notamment travailler sur des choses légères en apparence et sérieuses au fond.

Je pense par exemple à un film d'Anne Villacèque qui s'appelle « *Oh ! les filles* », qui fait le portrait d'une

petite bande de filles de 12 ans, à Marseille aujourd'hui. C'est un film écrit pour la télévision, il en a le ton léger et amusant, ce qui n'exclut pas un regard d'une grande justesse sur un moment fragile de la fin de l'enfance. Je pense aussi à un film d'Ariane Doublet qui s'appelle *Les Bêtes*, sur un cabinet de vétérinaires en Normandie. Le matin, un vétérinaire qui ressemble à Bourvil traite les animaux des villes, et l'après-midi il soigne les animaux dans les fermes. Les animaux de compagnie ont des petits noms et des problèmes d'éducation et ils en disent long sur la solitude des gens ; l'après-midi dans les fermes, les animaux sont numérotés, et ne sont plus que des machines pour fabriquer de la viande. Au bout du compte, malgré la drôlerie des situations, c'est un film absolument funèbre qui montre que nous avons perdu la tête dans notre rapport avec les animaux et qui prend la mesure de quelque chose qui meurt. Et le film dit tout cela dans une forme extrêmement maîtrisée, avec une légèreté de ton qui convient à la télévision. Ceci dit, ce film aurait pu aussi sortir en salle et nous y avons pensé après la diffusion télé.

☞ *Et le film d'Anne Georget, Sans toi, tu m'as dit qu'il avait battu des records d'audience. Pourtant il s'agit d'un sujet difficile...*

P. W. : Projet ambitieux : la chaîne souhaitait réintroduire des documentaires dans les cases jeunesse du samedi matin, où l'on trouve exclusivement des dessins animés ou des séries de fiction anglo-saxonnes. La seule contrainte de la commande, c'était de parler d'un sujet grave, toutes les études montrant que les ados sont accrochés par des sujets sérieux. Le film parle du travail de deuil au sein d'un groupe d'adolescents qui ont perdu une amie. Elle est morte, il faut désormais vivre sans elle. Il y avait un sens à proposer un travail d'auteur sur un sujet difficile comme celui-là, et nous pensions que pour ce genre d'exercice, la forme du documentaire se révélerait plus efficace qu'un magazine ou un plateau avec un psychologue. Le film a eu une

audience record, il y a eu un courrier formidable d'ados qui avaient regardé. On est là dans un cas où la télévision a joué son rôle clairement, aussi bien au stade de la commande qu'au stade de la diffusion. Pour la petite histoire, la chaîne a reprogrammé le film dans une case du soir, en s'adressant aux adultes pour leur dire : « Regardez ce qui intéresse vos enfants », et cela n'a pas aussi bien marché.

☞ *A ton avis, qu'est-ce qu'un bon producteur ?*

P. W. : Être un producteur, c'est avant tout une question de regard sur les films. Ce qui est le plus difficile c'est de ne pas se gêner l'œil, pouvoir dire des choses à peu près intelligentes au huitième visionnage d'un film, voir les endroits où ça grippe. Le reste, savoir monter un budget, rencontrer un diffuseur ou savoir où l'on dépose les dossiers, la partie purement logistique n'est pas très difficile à apprendre.

Je pense que les films faits avec des producteurs sont meilleurs que les films faits sans eux. Un producteur n'est pas là pour réaliser "à la place de", ou pour faire triompher ses idées, mais pour faire qu'un réalisateur aille au bout de son projet, accès au public compris. Concrètement, nous disons ce que nous pensons des films en train de se faire, les réalisateurs en écoutent la moitié, (on ne sait jamais quelle moitié) et trouvent ce qui leur convient dans ce qu'on dit...

☞ *Et les films en panne ?*

P. W. : C'est arrivé qu'un film soit en panne, qu'on soit amené à chercher des pistes pendant longtemps, qu'il y ait des films qui soient moins réussis. D'habitude on dit que les bons films ressemblent à leur dossier. Les faiblesses du dossier sont presque toujours les faiblesses du film. Quand quelque chose n'est pas éclairci, il est rare que le film n'en garde pas les traces...

☞ *C'est aussi le travail du producteur d'éclaircir...*

P. W. : Nous travaillons en amont, au stade du développement. C'est plus difficile sur les premiers films

parce qu'on n'a pas beaucoup de matière pour discuter et pour savoir ce que les gens vont faire. Mais je pense qu'avec un peu de pratique, on voit mieux les risques et les fragilités du film en train de se faire. Bizarrement, le fait que de temps en temps nous loupions des films, cela me rassure. L'intérêt de ce métier est largement dans l'idée qu'on est aux prises avec quelque chose de très mystérieux. Ce qui fait qu'un film est réussi est une chose parfaitement irracontable et il n'y a pas de méthode. On connaît beaucoup de façons de rater un film, on sait qu'il y a des impasses dans lesquelles il ne faut pas entrer, c'est sans doute l'avantage d'être un « vieux » producteur. On devient plus circonspect, moins naïf. On se laisse moins porter par le sujet. On cherche le mouvement du film, son style. Mais il n'y a pas de règle absolue, de choses qu'il ne faudrait jamais faire. Parfois malgré les efforts, certains films ne se déplient pas complètement et c'est dommage. C'est toujours un métier à risques...

☞ *Quels sont les auteurs que tu aimes, les films qui t'ont marqué ?*

P. W. : J'ai une vénération absolue pour Chris Marker. Sans mélange, j'aime tout et j'aime surtout cette liberté. Pour les autres, si je faisais la liste vraiment sérieusement, je pense qu'il y aurait un peu trop de monde. Je pense avec un certain plaisir que dans ma liste, il y aurait aussi des films de Quark, des réalisatrices qui n'ont pas dit leur dernier mot. Mais il faut être prudent avec ce genre de listes. Il y a des films dont on a gardé des souvenirs éperdus parce qu'on les a vus dans un moment de grâce et puis après quand on les revoit... Je pense pourtant que j'ai un meilleur œil maintenant que quand j'ai commencé. Et certainement, dans dix ans, j'y verrai encore plus clair...

Entretien réalisé à Paris le 7 mai 2003.

Propos recueillis par Catherine Blangonnet.

* Patrick Winocour est l'un des deux producteurs, avec Juliette Guigon, de Quark productions.

Quark Productions

Filmographie (1996 - 2003)

1994

Le Cœur a rendu l'âme
Anne Papillault
et Jean-François Dars

1995

Infirmières
Jenny Keguinier

1996

Dans les mailles du filet
Gérard Chouchan

*Trois histoires d'amour
de Vanessa*
Anne Villacèque

Bosnia Hôtel
Thomas Balmès

1997

« *Barbara, tu n'es pas
coupable* »
Solveig Anspach

Maharajah Burger
Thomas Balmès

*Vie et mort des journalistes
algériens*
Merzak Allouache

1998

Les Infortunes de la vertu
Anne Villacèque

La Fabrique des juges
Julie Bertuccelli

1999

D'amour et d'eau fraîche
Jenny Keguinier

Nam

Bernard Seny

Les Visiteurs du Louvre
Olivier Horn

2000

Perlita
Bernard Corteggiani

Les Terriens
Ariane Doublet

Tu n'es pas un ange
Marie Dumora

2001

Les Bêtes
Ariane Doublet,
Nezha, la bonne
Anne Villacèque

Ouarzazate movie
Ali Essafi

Oublie-moi si tu peux
Martine Robert

2002

Les Consultants
Laurent Salters,
en cours

L'Héroïque
Cinématographe
Laurent Veray
et Agnès de Sacy

Pouvons-nous vivre ici ?
Sylvaine Dampierre

Sans toi...
Anne Georget

Un amour à Pékin
Olivier Horn

2003

En quête d'asile
Anne Georget

Les Sucriers de Colleville
Ariane Doublet

Oh les filles !
Anne Villacèque,
en cours

* Pour en savoir plus : www.quarkprod.com