

*Guide de création
audiovisuelle*

De l'idée à l'écran

Coordinatrice de l'édition

Cristina Andreu

*Agence Espagnole de Coopération
Internationale pour le Développement*

*Guide
de
création
audiovisuelle*

*Cristina
Andreu*

*De
l'idée
à
l'écran*

Catalogue général des publications

<http://publicacionesoficiales.boe.es>



Agence Espagnole de Coopération Internationale pour le Développement (AECID)
Direction des Relations Culturelles et Scientifiques
Département de Coopération et Promotion Culturelle
Programme ACERCA

Itziar Taboada Aquerreta
Directrice des Relations Culturelles et Scientifiques

Jorge Peralta Momparler
Chef du Département de Coopération et de Promotion Culturelle

Araceli Sánchez Garrido
Chef adjointe du Département de Coopération et de Promotion Culturelle

Leticia Pico de Coaña
Chef du Service de Coopération Culturelle

Clara Ballesteros Martínez de Elorza
Coordinatrice du Programme ACERCA

Mage Allegue Fernández
Programme ACERCA

Carlos Pérez Sanabria
Chef du Service des Publications

Héctor Cuesta Romero
Service des Publications

Coordinatrice de l'édition : Cristina Andreu Cuevas
Auteurs : Alicia Luna López, Luis Gutierrez López, Alfonso Ungría Ovies,
Julia Júaniz Martínez, Nieves Maroto Ayllón, Cristina Andreu Cuevas,
Javier Gil López, Marion Berger.

Révision et correction des textes : Marina Bermejo Gómez et Mage Allegue Fernández
Traduction : Laure Soleillant.

Conception de la collection et couverture : Cristina Vergara

Mise en page : Isabel García Gallego

Distribution : Ainhoa Valderrábano Blanco et Pilar Vivas Ibañez

NIPO (sur papier) : 502-16-118-7

NIPO (en ligne) : 502-16-117-1

Dépôt légal : M-17192-2016

Impression : Punto Verde

Le contenu de la présente publication est la responsabilité exclusive de l'auteur et ne reflète pas nécessairement les opinions de l'AECID.

Table des matières

Prologue 5

Introduction 7

1. LE SCÉNARIO. Alicia Luna 9

2. LA PRODUCTION. Luis Gutiérrez 41

3. LE TOURNAGE. Alfonso Ungría 63

4. LA POST-PRODUCTION. Julia Juániz 89

5. LA PROJECTION ET LA DISTRIBUTION. Nieves Maroto 113

6. LE DOCUMENTAIRE. Cristina Andreu 131

Bibliographie 155

Glossaire 161

Informations d'intérêt. Amérique Latine 169

Informations d'intérêt. Afrique 183

Informations d'intérêt. Asie 199

Fonds de financement 207

Prologue

À l'occasion de ses dix ans de travail ininterrompu dans les pays prioritaires de la coopération espagnole, et tout spécialement en Amérique Latine, le programme ACERCA de formation pour le développement dans le secteur culturel présente un nouveau manuel. Il s'agit cette fois d'un guide pratique pour la création audiovisuelle, fruit du travail et des ateliers dispensés par certains de nos professionnels les plus reconnus, sous la coordination de l'une de nos professionnelles les plus distinguées, Cristina Andreu. Ce guide a vocation d'étendre les objectifs atteints avec les élèves et avec les participants aux diverses formations dispensées en la matière sous l'appellation ACERCA. Un programme confié à la coopération espagnole et qui, en collaboration avec ambassades, centres culturels, centres de formation et offices techniques de coopération, adopte différents formats : cours, ateliers, séminaires, rencontres, journées et congrès, qui visent tous à promouvoir la formation en matière de ressources humaines en Amérique Latine, en Afrique ou en Asie, dans les disciplines culturelles les plus diverses.

En vue d'enrichir le Programme ACERCA par des publications à vocation pratique, l'Agence Espagnole de Coopération Internationale pour le Développement (AECID) a déjà publié de précieux manuels, comme *La gestion des musiques actuelles* (2013) de Rubén Caravaca, ou dans le domaine de la protection du patrimoine, *Conservation préventive pour tous*. Un guide illustré, de Clara López, édité en 2014. Tous deux ont été très bien accueillis, comme ce sera sans doute le cas de ce nouveau Guide de création audiovisuelle, qui expose de façon très didactique et utile toutes les phases, du scénario à la projection finale, par lesquelles doit transiter un projet audiovisuel pour devenir une réalité. Un processus qui a connu de grands changements comme conséquence des innovations technologiques mais surtout du fait d'une révolution numérique qui facilite plus que jamais la communication directe entre le public et les créateurs. Et qui a aussi grandement réduit les coûts d'un art qui est également une industrie, permettant à des pays dotés de peu de ressources et sans tradition filmique de réaliser leur désir de s'exprimer à travers cette Fabrique de rêves universelle qu'est le cinéma.

*Direction des relations culturelles et scientifiques
AECID*

Introduction

Comment le cinéma peut-il contribuer à l'éducation et à l'intelligence d'une culture, ou plutôt à la compréhension qu'une culture a d'elle-même ? Une question comme celle-ci ne doit pas être abordée sans un débat préalable sur ce qu'implique d'« avoir » une culture et d'avoir un « rôle » dans cette culture.
« Le cinéma peut nous rendre meilleurs ». STANLEY CAVELL

En gardant à l'esprit cette citation de Stanley Cavell sur le rôle du cinéma dans l'éducation et la culture des peuples, la présente publication a pour vocation de servir de guide à ceux qui, loin d'être de simples spectateurs, sont intéressés par la création de contenus audiovisuels en tout genre, par tout moyen et sur tout support.

Nous vivons au cœur d'une société où le langage a connu une très rapide transformation, passant du langage oral ou écrit à un langage éminemment visuel. Grâce aux nouveaux dispositifs, nous pouvons nous exprimer facilement à travers les images, mais dans bien des cas nous ne possédons pas la formation suffisante pour pouvoir transmettre nos idées en la matière. Indépendamment des outils ou supports utilisés et de la fin visée, il nous faudra posséder une série de connaissances pour octroyer la cohérence nécessaire à ce que nous voulons raconter et à la procédure requise pour le faire. De la génération de l'idée à la projection du résultat final sur un écran, nous devons évoluer au fil d'un chemin inconnu pour les peu initiés.

Grâce aux connaissances des professionnels du secteur auteurs des différents chapitres de ce livre – le scénario, la production, le tournage, la postproduction, la projection et la distribution, et un chapitre spécial consacré au genre documentaire –, ce guide devient un soutien pédagogique pour des actions de formation qui cherchent à consolider les capacités des professionnels comme des étudiants, et qui pourra en même temps être utile à ceux qui désirent raconter une histoire en images mais qui ont besoin de connaître les instruments nécessaires pour y parvenir.

1

Le
scénario

Alicia Luna

*Écrire un scénario, c'est bien plus qu'écrire.
En tous cas c'est écrire autrement;
avec des regards et des silences, avec des mouvements et des immobilismes.*

JEAN CLAUDE CARRIERE
Exercice du scénario

Les origines

Thomas Harper Ince est né à New York en 1882. Acteur, scénariste et producteur, il commence à superviser et à programmer tout ce qui a trait au tournage et se rend compte que la planification facilite les tâches de production. C'est ainsi qu'il peut vérifier qu'une planification exhaustive, contenant déjà la description des actions des acteurs, facilite le travail de toute l'équipe. De même, il est le premier à imposer à chacun de se spécialiser dans un travail : production, scénario, direction. C'est ainsi que le cinéma devient une industrie, laissant en arrière la simple improvisation devant une caméra. Et c'est alors que naît le scénario cinématographique, non pas comme liste des impératifs techniques mais comme document qui reprend les actions et les dialogues des acteurs.

Aujourd'hui encore, le débat portant sur la question de savoir si le scénario est de la littérature ou pas reste ouvert. Si personne en pleine possession de ses facultés ne met en doute le fait que le théâtre le soit, il n'y a pas non plus de raison de le faire en parlant du cinéma ; car outre le fait de recueillir les dialogues des acteurs que le texte théâtral contient déjà, il englobe un récit détaillé et dramatisé des actions, caractéristiques des personnages et lieux de tournage. Ce n'est nullement un récit technique : c'est un type de littérature plus concis, si on veut, mais au bout de compte de la littérature.

C'est la raison pour laquelle il est indispensable que toute personne qui se propose d'écrire un scénario en domine le langage et les figures littéraires et soit capable d'une écriture empreinte d'empathie pour pouvoir transmettre non seulement des actions mais aussi, et c'est la chose la plus difficile, des sentiments.

La finalité de ce chapitre est de fournir au lecteur les outils nécessaires pour lui permettre, une fois qu'il s'est reconnu comme écrivain, d'aborder la tâche de développer un scénario de cinéma.

L'idée

1. L'idée originale : où la trouver ?

Nous ouvrons la page d'un livre et nous tombons sur la phrase suivante : « [...] un homme harcelé par un acte lâche est plus complexe et plus intéressant qu'un homme tout simplement plein d'entrain » (« L'autre mort », *L'Aleph*. J.L. Borges). Cette simple phrase pourrait inspirer l'idée d'un scénario, celle d'un homme harcelé par d'autres après avoir commis un acte vil et lâche. C'est peut-être la seule fois qu'il a été lâche dans sa vie, mais d'autres l'ont vu et cela fait que ce moment et cet acte acquièrent une importance particulière. Ce n'est peut-être pas un acte vil, mais tous les autres le croient. Il existe déjà de nombreux films qui véhiculent cette idée comme thème central de l'histoire, mais ce qui est important, arrivé à ce point, c'est comment on va la raconter. Ce principe constitue la base du scénario.

On lit ou on entend parler du harcèlement et l'idée nous vient : une actrice sublime, lasse de se faire harceler par un voisin, décide de le kidnapper pour lui donner une leçon ou de l'enfermer à tout jamais.

Les exemples ci-dessous sont des **idées originales** que l'on peut trouver à tout moment de la journée lorsqu'on écoute une conversation dans l'autobus ou dans une cafétéria, lorsqu'on lit ou qu'on regarde le journal télévisé... Les idées se trouvent n'importe où dans notre tête ou en dehors, mais elles n'attirent notre attention que lorsque nous sortons de notre léthargie et que nous les laissons nous surprendre. Lorsque nous rencontrons une idée comme celle-ci, par exemple dans un journal : « une célèbre femme d'affaires, emprisonnée pour fraude fiscale, est remise en liberté au bout de quatre heures », et que nous réalisons soudain que nous nous sommes posé la question « Que s'est-il passé dans sa vie et dans celle de sa famille pendant ces quatre heures ? », nous nous mettons à chercher. Ou en nous promenant dans la rue, notre regard s'arrête sur un mendiant : notre vendeur de journaux d'il y a quelques années. Une image qui nous obsède et qui nous mène à commencer à fouiller dans la vie de cet homme, aujourd'hui en situation d'exclusion sociale, pour savoir comment, de son kiosque à journaux, il est tombé dans la mendicité. Dans un cas comme dans l'autre, nous venons de nous engager sur la voie de la documentation qui nous mènera probablement à l'écriture d'un scénario. Ni l'un ni l'autre ne sont des idées vraiment originales, mais des **idées basées sur des faits réels**. Nous devons donc demander l'autorisation pour pouvoir les adapter à un ouvrage de fiction, ou le cas échéant changer les noms, les lieux et agrémenter notre histoire avec des éléments de notre création.

2. L'adaptation

Nous estimons souvent que les idées déjà écrites par d'autres sont meilleures que les nôtres, et nous préférons donc les adapter. D'autres fois, nous lisons un roman qui nous impressionne à tel point que nous voulons y consacrer une année entière de notre vie pour le transformer en un scénario pour le cinéma. Là aussi, il nous faudra demander les droits de l'auteur/e pour adapter son livre à l'écran. Cette adaptation peut être totale ou libre, si on s'est inspiré de ses personnages, de ses faits ou de son argument principal, mais il n'est pas nécessaire d'utiliser toute l'œuvre dans notre adaptation.

3. Le scénario sur commande

Bien souvent, ce sont les producteurs qui peuvent nous demander de développer le scénario d'une idée qu'ils ont eue ou dont ils ont acquis les droits. Dans ce cas, nous sommes face à une commande de scénario que nous devons développer en suivant les repères établis pour sa confection. Mais n'oublions pas que même pour ce type de scénarios, la créativité est un élément fondamental dans l'écriture de l'ouvrage cinématographique.

Un créateur doit faire preuve de la capacité de surprise positive ou négative pour pouvoir transformer ce que le monde lui place devant les yeux en une œuvre prête à offrir à un public. Et cette capacité de transformation est une habitude qui peut s'acquérir si on ne la possède pas, et qui, bien plus souvent qu'on ne le pense, peut être entraînée comme un muscle.

Que faut-il à ces idées qui nous viennent habituellement à l'esprit pour se transformer en narrations dotées d'un fil dramatique brillant et vivace ? De la créativité, de l'originalité, de la surprise et de la vraisemblance.

4. Créativité, originalité, surprise et vraisemblance

Les quatre piliers qui sous-tendent l'acte d'écriture

I. Créativité

Qu'est-ce que créer ? Créer, c'est construire. Et pour construire, il faut apprendre ce qui va en premier et ce qui passe après. Créer, c'est simplement la capacité d'imaginer, car c'est en imaginant que l'on construit des histoires. On définit la créativité comme la « faculté de créer ». Et on définit la création comme « faire qu'une chose commence à exister ».

Mais surtout la créativité exige la pratique d'un exercice gymnastique mental qui nous libère de la réalité et nous aide à perdre la crainte qu'elle nous inspire.

EXERCICE DE CRÉATIVITÉ :

Première étape :

Pensez à un mot, quel qu'il soit, le premier qui vous vient à l'esprit ; *arbre, feuille, horloge, impossible, ...* Maintenant créez une histoire à partir de ce mot. Exemple. Mot : *tête*. Histoire : *C'est l'histoire d'une tête qui voulait changer de propriétaire.*

Deuxième étape :

Maintenant il nous faut faire la différence entre narration et drame. L'histoire d'une tête qui veut changer de propriétaire est une action narrative, mais pas dramatique. Pourquoi ? Parce qu'elle ne contient pas le **conflit** source de tension ni le besoin de lutte qui va permettre la résolution du conflit. **Faisons maintenant de la narration un drame :** *C'est l'histoire d'une tête qui voulait changer de propriétaire. Pour y arriver, elle doit se défaire de son propriétaire actuel en le convainquant d'avoir perdu la tête.*

Mais comment fonctionne la créativité lorsqu'elle part d'un fait réel ? Devient-elle une simple réalisation de ce que recueille notre œil ? La plupart du temps, et à l'aide de notre point de vue particulier, on accorde un regard à cette réalité que nous commençons à raconter : la nôtre. Être conscients du fait que nous transmettons nos idées à partir de notre particulière façon de voir le monde, et non pas depuis un regard trichement imposé à l'autre ; c'est ce qui différencie une œuvre artistique d'une œuvre d'art.

II. Vraisemblance

Comment rendre crédible quelque chose qui ne l'est pas ? Combien de fois, en nous levant le matin, avons-nous trouvé un homme dans notre armoire ? Peu de fois, très peu de fois, peut-être jamais. Mais cette situation n'en est pas moins vraisemblable, car c'est une pratique utilisée dans nos jeux d'enfance et d'adolescence et qui pourrait vraiment devenir un sport à pratiquer : cachez votre fiancé dans l'armoire, cachez votre amie, cachez-vous. Qui ne l'a jamais fait ?

C'est ce que fait le réalisateur Steven Spielberg dans son film *E.T.* Combien de fois avons-nous trouvé un martien dans l'armoire ? Aucune. Ne croyons-nous pas à la scène lorsque nous la voyons ? Si. Ne croyons-nous pas aussi que les enfants du film peu-

vent voler, montés sur leurs vélos, pour fuir de la police ? Si. Et comment Spielberg et sa scénariste Melissa Mathison y parviennent-ils ? Il s'agit de construire l'engrenage de la vraisemblance. En unissant l'enfant au personnage le plus proche de la réalité et le martien au personnage absolument irréel. L'enfant est un petit garçon perdu au sein de sa famille, il est celui du milieu et ceux du milieu, c'est bien connu, sont toujours déplacés ou du moins c'est ce qu'on dit. Le martien est un enfant extraterrestre qui s'est perdu. De sorte que nous avons deux personnages aux caractéristiques similaires. Tous deux vont établir un lien à un moment très particulier du film : le détonateur. Un moment où les deux sont perdus dans un monde, une société, une famille qui leur sont étrangers et où ils se sentent comme des extraterrestres. Spielberg et Melissa Mathison créent le lien qui les unit à travers un simple jeu de ballon lancé que quelqu'un, depuis l'ombre, renvoie. Mais, et c'est là une donnée très importante à ne pas négliger, ils ont au préalable préétabli que les deux enfants sont courageux et curieux. Si non, cet engrenage de vraisemblance ne fonctionnerait jamais.

III. Originalité

Nous verrons à travers quelques exemples ce que nous voulons dire quand nous parlons d'originalité :

Un policier aide une femme à l'intérieur d'un taxi à mettre son bébé au monde. Il y parvient. Lorsqu'il réalise ce qui arrive, le bébé qu'il tient entre les mains est un tendre et adorable poulpe qui le regarde avec des yeux joueurs et lui crache de l'encre au visage. Lorsque l'on voit des films comme *Men in Black*, basé sur la bande dessinée de Lowell Cunningham, on comprend rapidement ce qu'est l'originalité. Être capable de trouver du nouveau sans tomber dans l'artifice.

Un autre exemple pourrait être celui-ci : une petite fille craint son beau-père, capitaine de l'armée franquiste espagnole en 1939. Mais elle devient amie avec un arbre portant des cornes de chèvre, qui marche et qui parle, et qui apparaît dans sa chambre pour lui donner des ordres auxquels elle doit obéir. Je vous parle du *Labyrinthe de Pan* (*El laberinto del fauno*). Son réalisateur et scénariste, Guillermo del Toro, est l'une des grandes références lorsque l'on parle d'originalité, de créativité et de vraisemblance. Mais également de surprise.

Autre exemple : une femme Japonaise, solitaire, à l'aspect fragile, travaille à la halle de criée pendant la nuit, mais se fait un plus d'argent comme tueuse à gage. C'est le personnage principal du film *Carte des sons de Tokyo* (*Mapa de los sonidos de Tokio*), écrit et réalisé par Isabel Coixet, autre grand nom à l'heure de parler de la capacité de poser un regard personnel empreint d'un fort contenu en originalité.

IV. Surprise

Parlons maintenant de la surprise, pas de la frayeur. De la capacité de surprendre le spectateur, le public, par des chemins inattendus pour les personnages qui habitent nos histoires. Le réalisateur et scénariste iranien Asghar Farhadi, auteur du film *Nader et Simin, une séparation* (*Yodai-e Nader az Simin*), nous surprend lorsque les protagonistes découvrent – en même temps que les spectateurs – que la femme qui s’occupait du grand-père est à l’hôpital non pas parce qu’elle s’est fait mal en tombant dans les escaliers mais parce qu’elle a fait une fausse couche suite à la chute. Pourquoi ? Parce que le réalisateur nous le raconte en passant, sans qu’on y prête attention. Ainsi, lorsqu’il place cette scène au centre d’un moment du film, nous sommes surpris.

Étapes à suivre pour l’écriture d’un scénario

Nous allons maintenant effectuer un parcours au fil des parties formelles qui composent un scénario.

1. **Thème, Hypothèse et Conflit**

De quoi parle mon histoire ? Qu’est-ce que je veux raconter ?

Nous devons poser des situations qui créent un besoin chez le personnage principal et avoir la capacité de faire sentir ce besoin au spectateur. Nous devons construire notre personnage en tenant compte du fait que l’histoire qui va lui arriver dans notre film doit intrinsèquement contenir une **tension dramatique** et une **pulsion visuelle**.

On pourrait définir la **tension dramatique** comme une action ou un groupe d’actions qui s’opposent ou qui rendent difficile l’objectif que notre personnage principal a besoin d’atteindre. C’est à travers la tension dramatique que l’on parvient à maintenir l’intérêt du public. Lorsque nous parlons de tension dramatique, nous ne voulons pas uniquement parler de situations de poursuites, de meurtres ou d’actions trépidantes et de grand trouble. La tension dramatique existe aussi chez le personnage qui rentre chez lui et découvre que sa femme l’a abandonné (*Ne dis rien* (*Te doy mis ojos*), réalisé par Iciar Bollain et coécrit avec Alicia Luna) ; ou chez celui se met à repasser du linge après une situation stressante et dans l’attente de voir survenir une nouvelle situation tout aussi stressante (*Code inconnu* (*Code Unknown*), écrit et réalisé par Michael Haneke) ; ou chez un militaire spécialisé en désactivation d’explosifs qui n’a pas l’ombre d’un doute concernant le câble qu’il lui faut

débrancher pour désactiver la bombe, mais est incapable de savoir quelle marque de céréales il doit acheter pour le petit-déjeuner (*Démineurs (The Hurt Locker)*, réalisé par Kathryn Bigelow et écrit par Mark Boal).

Lorsque nous parlons de **pulsion visuelle**, nous parlons de cinéma, de narration dramatique audiovisuelle. Nous devons construire nos histoires sans perdre de vue qu'elles sont racontées pour être vues et que nous devons les doter de pulsions, de forces, de surprises visuelles qui leur octroieront la force nécessaire. Par exemple : une femme s'occupe des plantes de son balcon. Ce balcon peut être fleuri, regorgeant de plantes aux couleurs vert intense et de fleurs lumineuses parmi d'autres balcons tout aussi fleuris. Ou ce peut être un balcon ponctué d'un simple cactus au milieu d'une rue peuplée de bâtiments de verre et de béton armé. Visuellement, l'histoire nous dit déjà quelque chose. Cette femme est une personne du voisinage ou cette femme est différente des autres personnes qui habitent les lieux. Mais continuons. Cette femme qui s'occupe des jardinières de son balcon est surprise par quelque chose qui se produit dans la rue et dont elle est le seul témoin. **Pulsion visuelle** : en bas, dans la rue, deux hommes tentent d'en réduire un troisième qui ne peut ni crier ni demander de l'aide et ils le mettent dans une voiture. Que fait la femme ? Si elle entre dans la maison pour prendre son téléphone portable et appeler ou photographier l'incident, ou les deux, elle va perdre la capacité de voir ce qui se passe ou ce que les deux hommes font au troisième. Elle tente de mémoriser la plaque d'immatriculation, mais elle ne voit pas suffisamment loin pour cela. Si elle crie, elle donnera la preuve qu'elle est témoin de quelque chose. Dans la séquence suivante, nous la voyons assise au bord d'une chaise au milieu de son salon, pensive. Seconde pulsion visuelle. Il n'y a rien de plus inquiétant qu'un personnage qui pense. Soudain, on sonne à la porte, elle sursaute. On sonne une deuxième fois. Elle approche et regarde par l'œil de bœuf. C'est l'un des hommes. Elle recule un peu et l'homme, l'appelant par son prénom, lui dit « Béa, ma chérie, je ne sais pas ce que j'ai fait de mes clés ». Nous venons de construire la tension dramatique. Ce pourrait être le début d'une histoire pour laquelle nous établissons déjà une écriture à base de pulsions visuelles et de tensions dramatiques.

Une fois établi et compris que dans tout le scénario il doit y avoir une tension dramatique et une pulsion visuelle, parlons maintenant du **thème** et de la **prémisse**.

On entend par **thème** la colonne vertébrale qui compose notre scénario du début à la fin, car il s'agit de *ce dont parle le film*. Un thème qui ne doit jamais être évident ni explicite dans le film. Par exemple *Citizen Kane*, écrit par Orson Wells et Herman J. Mankiewicz, parle de la cupidité. C'est la colonne vertébrale de tout le film. À travers ce thème, il est possible de construire un personnage qui passe de ne rien avoir à tout avoir,

mais uniquement sur le plan matériel. Un personnage émotionnellement vide, dépourvu de toute empathie envers les autres, d'amour, des sentiments les plus primaires. Si on demande à qui que ce soit de quoi parle *Citizen Kane*, cette personne nous racontera sans aucun doute ce qui se passe ; en effet, le spectateur n'a aucune raison d'être conscient de cette flamme vivante qui habite toute l'histoire.

La **prémisse** est justement ce qui se passe dans le film. Un policier de New York qui a peur de la mer part vivre dans une île pour tenir ses enfants éloignés de la violence de la ville sans soupçonner que les eaux de cette île vont être habitées par le requin le plus vorace de toute la planète. C'est la prémisse des *Dents de la mer (Jaws)*, dont le scénario est écrit par Peter Benchley, auteur du roman, et Carl Gottlieb.

La prémisse, dans ce cas, est ce qui va lui arriver. Ce qui va arriver à notre personnage principal, ce qui va faire avancer l'action du film. La prémisse sera constituée par les séquences qui vont activer la trame principale, la trame qui fait évoluer l'action, qui mène mon personnage principal jusqu'à la fin du film en lui permettant d'obtenir, ou pas, ce qu'il cherche au début.

Et quel est le thème des *Dents de la mer* ? Dans ce film il s'agit à nouveau de la cupidité. La cupidité qui fait que les magnats de la ville décident de convaincre le personnage principal, le chef Brody, de maintenir les plages ouvertes pour ne pas leur faire perdre d'argent. Ils arrivent à le convaincre que ce qui s'est passé n'est pas forcément le fait d'un requin, mais peut très bien avoir été provoqué par un barracuda ou par l'hélice d'un navire.

2. Sans conflit, pas de prémisse

Dans tous les paragraphes ci-dessus, de façon masquée, c'est du **conflit** que nous parlons. Le conflit est l'engrenage essentiel qui fait qu'un scénario fonctionne. On pourrait le définir comme le désir de notre personnage d'atteindre un objectif.

Sans conflit, pas de prémisse, et sans conflits, pas de scénario. Nous parlons de « conflits » au pluriel car souvent, nous, les scénaristes, nous pensons uniquement au conflit qui active notre prémisse à l'heure de raconter notre histoire en quelques minutes. Mais nous oublions qu'un scénario se construit en tissant plusieurs trames qui se croisent, plusieurs histoires qui font partie de la même histoire, plusieurs personnages qui habitent le film, et tous vivront un conflit au moment où le film va projeter leur vie.

Le conflit est la force d'opposition à l'atteinte de l'objectif de la part du personnage.

Quel est le conflit de Pilar dans *Ne dis rien* ? Ne pas vouloir reconnaître qu'elle est retombée amoureuse de l'homme qui la maltraite. Et c'est pour cela qu'elle retourne vivre avec lui lorsque le film commence, la montrant qui s'enfuit de chez elle.

Quel est le conflit du chef Brody dans *Les dents de la mer* ? Ne pas vouloir reconnaître qu'effectivement, comme il le pense, il y a un requin tueur dans les eaux d'Amity. C'est pour cela qu'il se laisse séduire par les forces factuelles de la ville qui ne veulent pas perdre d'argent si on ferme les plages.

Mais dans ces deux films, outre le conflit de nos personnages principaux, il y a d'autres conflits qui habitent l'histoire. Les conflits qui font évoluer les autres trames, celles des autres personnages. Dans *Les dents de la mer*, Queen, le chasseur de requins, veut tuer le requin car il a besoin de se venger des requins qui ont assassiné tous ses collègues à la guerre. Dans *Ne dis rien*, le conflit d'Antonio, le maltraitant, est qu'il est convaincu que si Pilar progresse au plan professionnel il la perdra.

EXERCICE

Écrire une situation où un personnage veut/a besoin d'obtenir quelque chose. Quoi ? Qui l'en empêche ? Outre ce qui ?, créez aussi un Qui l'en empêche ? (ce sont les trois piliers du scénario que défend Robert MacKee dans son livre *Les principes de l'écriture d'un scénario*).

Définissez le conflit de la situation : de quoi le personnage a-t-il besoin, pourquoi, contre qui et contre quoi devra-t-il lutter pour obtenir ce qu'il veut /ce dont il a besoin ?

Si le **thème**, le **prémisse** et le **conflit** sont désormais des concepts clairs, alors il faut insister sur le fait qu'il n'existe pas de prémisse sans conflit. Nous sommes maintenant prêts à raconter notre idée aux autres.

3. Verbaliser l'idée à travers un pitch

Qui contiendrait ironie dramatique, visuel et possible. Ce seraient les trois piliers essentiels d'un *pitch*, cette façon de raconter le scénario à un public pour qu'il s'y intéresse tant qu'il va vouloir investir pour en faire un film.

Que faut-il faire au moment de raconter le pitch de votre scénario ? La première chose à faire est de **vous présenter au public** : vous êtes l'auteur du scénario, vous en avez déjà écrit d'autres, ou pas... Essayez de parler de vous sur le même ton que celui de l'histoire que vous allez leur raconter. Vous ne pouvez pas parler de vous de façon ennuyeuse et tenter de les convaincre que le scénario que vous avez écrit ou que vous voulez écrire est une comédie trépidante car personne ne vous croira.

La deuxième chose à faire est de **situer votre scénario sur la carte**, à savoir le définir depuis le titre. Comme : Qui sont *Les dents de la mer* ? *Les dents de la mer* sont l'inconnu qui nous guette dans l'obscurité de l'océan et qui, une fois tous les x temps, approche de nos côtes. C'est le moment de poursuivre la définition en parlant du genre dans lequel vous avez écrit ou pensez écrire le scénario et de la référence de film que vous avez en tête.

Ensuite, il convient de raconter **la prémisse** : c'est l'histoire d'une femme qui tombe amoureuse de l'homme qui l'a maltraitée pendant des années. Nous venons d'utiliser la prémisse de notre scénario comme logline, de façon claire et concise.

Puis il faut **raconter l'histoire**, mais n'oublions pas que nous n'allons pas y consacrer plus de cinq minutes. Nous citerons les cinq points fondamentaux de la trame principale du scénario pour raconter l'histoire.

Cinquièmement, il faudra parler à notre public de ce que l'on appelle « **les jamais** » : jamais auparavant personne n'a fait un film sur..., jamais auparavant on avait abordé ce sujet depuis l'angle de...

Et enfin : **qui veut-on toucher** avec cette histoire. Si c'est un film pour tous les publics ou réservé aux adultes, dans quelle langue, etc.

Arrivés à ce stade, commençons à écrire notre scénario. Mais quel format adopte l'écriture d'un scénario ?

Format

Il est logique de croire que, comme presque tout dans la vie, chacun a sa façon de faire. Et bien non. Dans le cas du scénario cinématographique ou des séries de fiction pour la télévision, nous, les scénaristes, utilisons tous un format d'écriture qui nous unit et facilite la tâche

de lecture à ceux qui nous lisent, mais surtout à ceux qui vont s'occuper de la production de notre scénario. C'est là la finalité d'un format d'écriture uniforme. Normalement, on considère qu'une page occupée par 50 % de dialogue et 50 % d'action sera une page de scénario dont la durée avoisinera la minute de film tourné : **1 page = 1 minute.**

Cette estimation est variable si toute la page est destinée à la description d'actions trépidantes ou au contraire très passives ; ou à des lignes de dialogue d'un ou plusieurs personnages.

Le dialogue est habituellement écrit dans une colonne au centre de la page qui occupe au maximum la moitié de sa largeur. Le dialogue n'aura jamais la même largeur de page que l'action. Les séquences sont reconnaissables car elles sont écrites en majuscules ou elles sont soulignées et numérotées.

Le format habituel consiste à écrire en utilisant une police de caractères de type Courier ou Times de taille 12, avec un espacement de 1,5 entre les lignes, sans jamais utiliser plus d'un saut de ligne entre une ligne et l'autre, même si on change de séquence.

Il existe différents programmes et modèles pour les scénaristes, dont certains sont gratuits, mais vous pouvez aussi créer votre propre modèle sous Word.

Exemple :

SEQ. 1 EXT. RUE MAISON ANA NUIT

Juan monte dans la voiture et se cache pour ne pas qu'Ana, qui approche, le voie.

ANA

(Au téléphone)

... oui, oui, j'avais rendez-vous avec Juan, mais il n'est pas venu,

alors je m'en vais, sinon je vais être en retard...

À plus ! Ciao (elle raccroche).

Ana range son téléphone dans son sac et cherche la clé qu'elle ne trouve pas. Elle désespère. Elle voit au fond de la rue un taxi qui approche. Elle lève la main pour attirer son attention tout en faisant un pas sur la chaussée. Le taxi s'arrête et Ana monte. Le taxi disparaît au coin de la rue.

SEQ. 2 INT.EXT. VOITURE ANA NUIT

Juan, avec précaution, se lève de l'arrière de la voiture et cherche quelque chose dans la boîte à gant et par terre. Il trouve un pendrive. Il sourit. C'est ce qu'il cherchait. Il sort de la voiture.

Comme vous le voyez, dans l'en-tête de la séquence où Juan est dans la voiture, j'ai écrit « Int. Ext. ». Cela veut dire que l'équipe de production doit éclairer et préparer la rue que l'on verra de l'intérieur de la voiture, à travers les vitres.

Synopsis, argument, conducteur et traitement

La structure aussi est créative

Lorsqu'on commence à raconter notre histoire, on la conçoit comme un univers en soi et on choisit un procédé de narration pour la raconter. Ce procédé est la structure interne que l'histoire elle-même nous dicte pour être racontée. Mais on doit se demander si ce chemin choisi inconsciemment est le meilleur pour notre script.

Quand on commence à organiser inconsciemment la façon de raconter notre histoire, on construit une architecture. On doit alors réfléchir à la tension dramatique la plus importante et décider où et comment on va la raconter ; et aussi quelle est la pulsion visuelle la plus forte, si elle coïncide avec cette tension ou pas et où elle se situe.

Le critère dramatique qui nous pousse à raconter de cette façon et pas d'une autre part de notre style narratif.

Mais procédons petit à petit. Comment commencer à construire notre scénario ?

1. Synopsis

Le **synopsis** est un bref résumé du film qui raconte qui est notre personnage principal, ce qu'il veut et comment il va y parvenir. Il serait également important de préciser dans le synopsis qui est l'antagoniste.

Types de synopsis :

- Synopsis bref (5-10 lignes) de présentation de mon film.
- Synopsis (une page / un feuillet).
- Synopsis argumentaire (3-8 pages).

2. Argument

L'argument est un synopsis élargi qui peut atteindre 10 ou 15 pages. Il contiendra plus de détails sur le lieu où se déroulent les faits, les trames secondaires ou sous-trames de l'histoire, les autres personnages et leurs conflits.

Tant le synopsis que l'argument doivent toujours être rédigés de façon concise et visuelle. C'est comme cela que les scénaristes écrivent. Pour parvenir à écrire de la façon la plus visuelle possible, on peut essayer de penser notre histoire en images, ou de rédiger ce que nous voyons à l'écran.

Exemple :

Ana conduit jusqu'à la cabane. Un bâtiment semi-abandonné et caché au cœur de la végétation. Curieusement, la porte ne résiste pas lorsqu'elle tente de l'ouvrir, ce qui met Ana en état d'alerte.

Et non pas :

Ana appuie sur l'embrayage et tourne à droite jusqu'à parvenir à une cabane au bout du chemin. Lorsque la voiture arrive au fond du chemin, elle met le frein, ôte les clés du contact et les met dans son sac. Elle ouvre la porte de la voiture de la main droite et en descend avec précaution. Ses pas laissent des traces sur le chemin. Ana fait quelques pas prudents en direction de la cabane et tente d'ouvrir la porte avec les deux mains.

Quelles conclusions peut-on tirer des deux façons d'écrire ? La deuxième est beaucoup plus détaillée et finit par endormir le lecteur / spectateur. On ne doit vraiment détailler les actions que si elles sont absolument indispensables pour comprendre la situation.

3. Conducteur

On entend par **conducteur** la liste des situations de notre scénario. Chaque point doit constituer une brève description de ce qui se passe dans une séquence du scénario ou dans un groupe de séquences regroupées par l'action à mener à bien.

Les scénaristes écrivent en général plusieurs types de conducteurs en fonction du moment où ils en sont dans leur travail. Nous écrivons les conducteurs des films que nous voyons lorsque nous avons besoin de les analyser. Nous écrivons le conducteur qui permettra de construire notre scénario avant d'écrire celui-ci. Mais nous rédigeons aussi souvent un conducteur après avoir écrit le scénario pour en vérifier le fonctionnement. On pourrait appeler cette dernière façon de faire *Out Line*. C'est un conducteur en action. Plus concis encore, qui ne raconte que les actions du point de vue du personnage principal.

Le conducteur qui construit notre scénario est l'outil le plus important avant l'écriture du scénario. Il nous permet de voir le film en entier pour vérifier si le scénario fonctionne ou pas. Nous corrigerons le conducteur autant de fois que nécessaire, jusqu'à être convaincus qu'il fonctionne et que c'est bien le film que nous voulons faire. Il est nettement plus facile d'apporter des modifications sur le conducteur que sur le scénario une fois écrit, même si on le réécrit aussi.

Voici ci-après trois exemples de types de conducteurs :

CONDUCTEUR D'UN FILM (*LES DENTS DE LA MER*) :

1. Le chef Brody sort de chez lui. « Fais attention ! – Dans cette ville ? ».
2. Le véhicule de Brody sur la route passe devant un panneau publicitaire du village qui s'appelle « Amity ».
3. Sur la plage, le chef Brody interroge le garçon (témoin).
4. Coup de sifflet du policier sur la plage : le corps est trouvé.
5. Dans son bureau, le chef Brody rédige son rapport : cause possible de la mort « Attaque d'un requin ».

CONDUCTEUR PRÉALABLE À UN SCRIPT ORIGINAL :

1. Juan arrive à la maison et trouve le cadavre. Il appelle la police, mais raccroche avant qu'on lui réponde. Il ne peut pas donner son nom.
2. María arrive à la maison et Juan cache le corps derrière les rideaux du salon. Il lui demande de revenir un autre jour pour faire le ménage. Le facteur vient lui remettre un recommandé. Juan continue à cacher le corps.
3. Juan profite de la nuit et vérifie que les voisins dorment pour sortir le cadavre de la maison. Il ne sait pas qu'en faire. Un voisin arrive, ivre. Il se cache.
4. Une fois dans la rue, une voiture de patrouille passe et il se cache à nouveau. Il décide de traîner le cadavre vers le jardin à l'arrière de la maison et il l'enterre.

OUT LINE OU CONDUCTEUR DES ACTIONS

1. Juan trouve le corps et ne sait pas quoi faire.
2. Juan cache le corps quand María arrive.
3. Juan traîne le corps dans l'escalier en évitant d'être vu.
4. Juan enterre le corps dans le jardin.

Suivre ainsi le personnage principal nous permet de détecter des problèmes de scénario qu'il faudra résoudre : par exemple, on verra si notre personnage principal est trop passif ou répète à trop de reprises la même action – à moins que dans notre film notre personnage ne réalise en permanence la même action parce qu'elle fait partie du thème de celle-ci. C'est ainsi qu'on affine le scénario en évitant de tourner des actions ou des événements répétés, qui n'apportent rien de plus et qui finiront irrémédiablement par être coupés au montage. Par exemple, si Juan, notre personnage, après le point 2, devait revenir au salon pour y cacher le corps parce que quelqu'un d'autre arrive, si cette action n'apporte rien de neuf il vaudrait mieux la supprimer.

Le conducteur *out line* nous indique également si notre personnage principal est bien celui que nous voulons ; s'il est bien défini par ses actions.

4. Traitement

On entend normalement par **traitement** un argument divisé en points ou séquences – unités de temps et de lieu. Le traitement se rapproche plus de ce que sera le format du scénario. La normale veut qu'il ait une longueur minimum de 20 pages et une longueur maximum de 30. Un traitement contient environ 80 points, mais tous les points du traitement ne correspondent pas forcément à une séquence du scénario; un point peut parfaitement être un groupe de séquences. Et bien souvent on verra que l'on nous demande un traitement ou un conducteur argumentaire.

En Europe, on entend en général par séquence une « unité de temps et de lieu », et on laisse la dénomination de scène pour le théâtre. Mais sur l'ensemble du continent américain – nord, centre et sud – on désigne par scène une unité de temps et de lieu et par séquence un groupe de scènes qui reprennent une même unité thématique d'action. C'est-à-dire que par exemple la séquence où un personnage se défait d'un corps pourrait contenir plusieurs scènes : celle où il le sort de la maison, celle où il le descend par les escaliers, celle où il l'enterre dans le jardin. Toutes ces situations font partie d'une même unité thématique d'action : le personnage se débarrasse du corps.

Autres outils à prendre en considération

5. Tournant ou plot point

Le tournant est un moment de changement dans l'histoire de notre personnage. Un saut vers l'avant dans le film. Ce sont les décisions que prend le personnage principal – et personne d'autre que lui – et qui aident à faire avancer l'action du film. Ce sont des points de non-retour. Le personnage principal a pris une décision et il ne peut plus faire marche arrière. Par exemple, dans *Ne dis rien* : lorsque Pilar décide de retourner auprès d'Antonio et arrive au mariage de sa sœur Ana avec lui. Elle vient de faire un pas immense vers l'avant et ne pourra plus faire marche arrière. Cette décision provoque des réactions chez tous les personnages importants.

On dit en principe que les films contiennent deux tournants, le premier à la fin du premier acte et le second au moment du point culminant. Mais il faut dire ici que pour le déroulement actif et non pas passif d'un scénario – cela dépendra du film

que l'on voudra écrire et voir – il est nécessaire de construire plus de deux tournants. Ces deux tournants dont on parle doivent être les plus importants et les plus intenses de l'histoire mais il peut y en avoir deux ou trois de plus que l'on peut placer au moment du détonateur et à la fin du nœud. Où se trouvent le détonateur et le nœud ? Nous l'expliquerons plus loin.

6. Sous-texte

Le **sous-texte** est l'art d'extérioriser ce qui est interne. Pour construire le sous-texte, il faut travailler la partie la plus liée aux émotions du personnage, ce que le scénariste doit être capable de raconter en actions ou entre les lignes du dialogue. Le personnage ne devrait pas avoir à le verbaliser directement. Un exemple de ceci est la séquence du film *Les infiltrés (Departed)*, réalisé par Martin Scorsese et écrit par William Monahan sur un remake d'Alan Mak et Felix Chong, où Jack Nicholson remet à Matt Damon un cadeau pour son diplôme, et le dialogue est : « *School's out. No more teachers, no more books.* » (Fini l'école. Plus de profs, plus de livres.). Et lorsque Matt Damon ouvre le paquet il trouve un revolver. Ce qui se passe en réalité, c'est qu'il lui souhaite la bienvenue parmi ses hommes en tant qu'agent infiltré dans la police du Massachusetts. Mais il ne lui dit pas : « finie l'académie, tu es maintenant l'un des nôtres. Au boulot. » Car ce serait un dialogue, sinon mauvais, du moins explicite.

7. Antagoniste

L'**antagoniste** est celui qui empêche le personnage principal de parvenir à son but. Dans tous les scénarios il devrait y avoir un antagoniste externe et un antagoniste interne : l'antagoniste externe est un personnage, très important dans le film, qui luttera avec notre personnage principal pour tenter de l'empêcher de réussir ; l'antagoniste interne est un engrenage qui fonctionne depuis l'intérieur du personnage principal et lui fait obstacle dans sa course pour obtenir ce qu'il veut. Par exemple, dans *Les dents de la mer*, l'antagoniste externe est sans aucun doute le requin. Et l'antagoniste interne est la peur du chef Brody de la mer. Il devra d'abord vaincre sa peur interne pour pouvoir lutter contre la peur externe. Mais dans ce film, la trame secondaire, celle de la cupidité, celle des magnats de la ville qui ne veulent pas fermer les plages pour ne pas perdre d'argent, a aussi son propre antagoniste externe, qui est effectivement le requin, et son antagoniste interne, qui est la peur de perdre de l'argent.

Maintenant que nous avons parlé des trames, il est important de signaler que le thème – ce dont parle le scénario – fait évoluer les trames secondaires ou sous-trames et

la prémisse – ce qui arrive à notre personnage principal et pousse l'action – fait évoluer la trame principale.

Et puisque nous parlons des trames, parlons maintenant de la structure du scénario.

Structure : les parties d'un tout

Grâce au conducteur, nous pouvons voir ce qui se passe dans les séquences essentielles, comment elles se déroulent et comment elles changent ou se développent. La façon de travailler notre conducteur ne passe pas exactement par les situations qui nous viennent à l'esprit de façon plus ou moins arbitraire. Ces situations doivent être organisées selon une structure qui obéit à trois, cinq ou huit parties. La structure narrative la plus courante est celle qui se construit autour de trois actes : positionnement ou présentation, nœud ou problèmes et dénouement et/ou résolution. Mais le cinéma, en tant qu'art visuel vivant, a évolué et bon nombre de films présentent aujourd'hui des structures qui se divisent en plus de trois actes. En principe ce sont des comédies ou des thrillers qui ont besoin d'un rythme plus soutenu. Cela dit, tout analyste un peu habile pourra toujours diviser n'importe quel film en trois actes, même si les scénaristes l'ont construit en cinq ou huit.

Vous trouverez ici un guide des parties de ce tout que nous appelons scénario et que vous pourrez diviser en trois ou en cinq actes, qui devront toujours être constitués par les moments suivants :

Démarrage : c'est une situation très puissante qui doit créer une forte impression chez le spectateur, ou du moins poser le ton de l'histoire. C'est ce moment qui fait que le spectateur accroche. Mais bon nombre de films commencent sans démarrage.

Les dents de la mer est un exemple clair de film possédant une situation de démarrage : une jeune fille se baigne sur la plage pendant la nuit et est attaquée par quelque chose qui la guette sous les eaux. La jeune fille disparaît. Le film iranien *Nader et Simin*, une séparation possède aussi une situation de démarrage : un couple expose devant la caméra les motifs de son divorce et se dispute pour la garde de sa fille. Ils sont face à un juge qui met en doute les exigences de l'épouse pour vouloir éduquer sa fille en dehors de l'Iran. Dans *Ne dis rien*, le démarrage est une femme qui fuit, effrayée, de chez elle avec son fils en plein milieu de la nuit. Elle ne s'est pas rendu compte qu'elle n'a pas enlevé ses pantoufles.

Un exemple de film sans démarrage est *Hannah et ses sœurs* (*Hannah and her Sisters*), écrit et réalisé par Woody Allen. Le film débute alors que l'histoire a déjà commencé. Un groupe d'amis et de membres d'une famille mangent lors d'une célébration; déjà à ce moment-là, on nous raconte l'attirance que ressent le personnage principal envers sa belle-sœur, Hannah.

Détonateur : c'est en réalité le premier tournant du scénario. Comme son nom l'indique, c'est une situation qui déclenche quelque chose d'inattendu pour le personnage principal et qui troublera son équilibre. Il y a des films qui commencent par un détonateur, qui éludent le démarrage et commencent par le détonateur. Comment différencier le détonateur du démarrage ? Le démarrage peut être une situation externe à la vie du personnage principal. Le détonateur doit lui arriver directement à lui. Dans *Hannah et ses sœurs*, le film commence justement par le détonateur car dès la première séquence, Woody Allen nous surprend en nous racontant le problème qui déclenche l'action de tout le film.

Doutes du personnage : c'est une situation ou un groupe de situations qui humanisent notre personnage principal, le public se reconnaît en lui, il ressent de l'empathie pour lui, car il en voit les faiblesses. Dans *Ne dis rien*, Pilar hésite à revoir ou pas Antonio, et finalement elle accepte et le fait en cachette. Dans *Les dents de la mer*, les pouvoirs factuels du peuple persuadent Brody que la cause de la mort de la jeune fille n'est pas un requin. Brody accepte de ne pas fermer les plages bien qu'il soupçonne leur tromperie.

Question principale : c'est la séquence ou le groupe de séquences où le personnage est fortement mis à l'épreuve et où il devra décider s'il passe de l'autre côté ou pas, s'il continue ou pas ; et il ne pourra plus faire marche arrière. C'est le premier grand tournant de notre scénario. Notre personnage vient de commencer à changer. Lorsque le film se termine, le personnage principal ne sera plus le même que lorsqu'il a commencé, sa lutte ou sa recherche lui auront fait apprendre beaucoup de choses et changer en tant que personne. C'est la fin du premier acte.

Nœud : groupe de situations problématiques dans lesquelles notre personnage se trouve. Il devra lutter pour en sortir indemne. Mais quand il semble qu'il va y arriver, on passe à :

Crise : on peut définir la crise comme la situation où, comme dans la vie réelle, quand les choses vont mal, elles empirent encore. Et à la fin de la crise, l'histoire se précipite vers le point culminant.

Point culminant : c'est le moment de la lutte définitive. Du tout ou rien. C'est le grand tournant suivant du film après la question principale.

Dénouement : tous les films n'ont pas un dénouement. En fonction du rythme, la résolution de beaucoup intervient après le point culminant.

Résolution : le personnage principal, une fois le problème résolu ou l'objectif atteint, se détend et/ou rentre chez lui ou revient à un état de confort.

EXERCICE

1. Quels sont les cinq moments essentiels de votre histoire ? (Classez-les en les plaçant à la minute qui correspond dans le film)
2. À quel moment de la structure que nous venons de présenter croyez-vous qu'ils appartiennent ? Au détonateur ? À la crise ? Au point culminant ?
3. Complétez le reste des points de la structure à l'aide de votre propre histoire.

Personnages

1. Le personnage émotionnel

Lorsqu'on définit un personnage, ce qui importe le moins, c'est la couleur de ses cheveux, de ses yeux, ou sa taille : le plus important est de savoir ce qu'il veut et ce qui lui manque ou ce dont il a besoin. Une fois résolues ces deux questions, on peut commencer à l'individualiser. Pour cela, on le caractérise et on le dote d'une personnalité qui nous rappellera toujours ce personnage et aucun autre.

Le **caractère** de mes propres personnages est la façon qu'ils ont de marcher, de bouger ou de parler. Par exemple, on comprend qu'un soldat marche bien droit, mais que se passerait-il si notre soldat est un blessé de guerre et y a perdu son meilleur ami ? Lorsqu'il rentre au village, nous semble-t-il qu'il marchera tout aussi droit que le jour où il est parti ? Ou devra-t-il avancer en masquant la douleur physique et psychologique ? Peut-être marche-t-il toujours droit, mais sans doute son regard ne sera plus le regard d'un jeune prêt à croquer la vie à pleines dents, car c'est le monde qui l'a croqué.

Et un aristocrate ? On pense toujours que les aristocrates marchent en regardant par-dessus leur épaule. C'est un cliché. Mais imaginons que c'est vrai. Que se passe-t-il si notre aristocrate vient de tuer son comptable et de l'emmurer ? Comment marcherait-il ? Son arrogance aura probablement cédé la place à l'inquiétude, à la méfiance. Il craindra d'être suivi dans la rue. Il marchera en faisant discrètement attention.

Construction de la **personnalité** des personnages :

Ce qui, pour Robert McKee, dans son livre Les principes de l'écriture d'un scénario, sont **les trois mondes** du personnage :

- Personnel : ses idées, ses pensées
- Familial : parents, frères et sœurs, amis
- Social : ses voisins, son entourage, sa ville, sa religion, son idéologie

La psychologie transactionnelle le résout en parlant **DES TROIS MOIS**.

Parlons-en donc. Nous avons tous trois mois :

- Le moi enfant : émotionnel (capricieux, impulsif)
- Le moi parent : juge (ça ne se fait pas, ça ne se dit pas)
- Le moi adulte : éthique (responsabilité envers l'entourage)

Si nous tenions compte de ces trois mois pour construire nos personnages, nous devrions nous demander comment réagit notre personnage dans certaines situations, et en fonction de cette réaction nous pourrions vérifier s'il s'agit de l'enfant, du juge ou de l'adulte. En général, les personnes saines sur le plan psychologique parlent en alternant ces trois mois en fonction de la situation à laquelle elles font face. Seules les personnes qui souffrent d'une pathologie psychologique n'affichent pas ces trois mois. Les assassins, par exemple, n'ont pas de moi adulte, l'éthique, car ils n'affichent aucune empathie envers l'autre. Que nous construisions nos personnages en utilisant les trois mois ou les trois mondes de McKee, les caractéristiques se chevauchent et sont présentes dans la personnalité des personnages.

EXERCICE :

1. Voir le personnage du chef Brody dans *Les dents de la mer* et décrire le type de personnage dont il s'agit. Quels mois possède-t-il et lesquels pas, le cas échéant ?
2. Voir le personnage d'Antonio dans *Ne dis rien* et identifiez les mois qu'il possède dans quels types de situations et lesquels il ne possède pas, si c'est le cas.

EXERCICE :

1. Décrivez le personnage de votre histoire (plus par ses actions et par ses goûts que par son aspect physique)
2. Décrivez, selon comment vous le voyez, Superman d'un côté et le Petit chaperon rouge de l'autre, chacun en quelques lignes (pas plus de deux)
3. Suivant vos propres paramètres dans la description précédente, comment décririez-vous votre personnage à ces deux héros (dans cet exercice, faites en sorte que votre personnage ne soit pas vous-même)

EXERCICE :

Voir, dans le film *Neuf vies (Nine Lives)*, de Rodrigo García, le chapitre consacré à Sandra et décrire : Sandra est le type de personnage qui... (continuer)

Voir le film *Carte des sons de Tokyo*, d'Isabel Coixet, et décrire : Rinko Kikuchi est le type de personnages qui... (continuer)

Imaginons à présent que notre personnage est un patient qui va chez le médecin. Et imaginons que nous avons les cinq types de patients que nous vous présentons ci-après¹. D'après cette petite liste, mon personnage pourrait être :

- **Patient émotionnel** : Il tend à pleurer ou à se sentir d'humeur chagrine lorsqu'il n'est pas bien.
- **Patient je sais tout** : Il va chez le médecin après s'être informé de son mal.

¹ Selon Les types de patients de *El Defensor del Paciente* de la Comunidad de Madrid

- **Patient timide** : il craint de paraître stupide avec ses questions.
- **Patient qui divague** : il ne sait jamais par où commencer.
- **Patient pour qui le médecin est dieu** : le médecin peut faire des miracles.

EXERCICE :

1. Quel type de patiente serait Sandra, le personnage de *Neuf vies* ? Pourquoi ?
2. Écrivez la séquence où votre personnage va chez le médecin en suivant les modèles du patient qu'il vous semble être.

Comme vous le voyez, à travers ces exercices, nous tentons de vous faire travailler différents types de personnages tout en vous permettant de construire le vôtre pour apprendre à travailler avec un plus grand nombre de possibilités de sorte à vous entraîner à la construction d'un personnage qui s'éloigne de vous, de votre caractère et de votre personnalité.

2. Le personnage rebelle

La rébellion est un désir limité qui provoque de **l'anxiété**. D'une certaine façon, quand on enlève quelque chose au personnage, on génère une rupture de sa monotonie.

Lorsqu'un bébé pleure, on lui donne à manger. Ceci génère une chaîne de requêtes et de réponses immédiates qui lui procurent une certaine sécurité. Ainsi, le bébé grandit comme être humain sûr de lui. Lorsque cette chaîne est rompue, le bébé pleure. Si cette chaîne est souvent rompue, le bébé acquiert une insécurité car il ne sait pas à quoi s'attendre ni quelle réponse exacte il va recevoir lorsqu'il pleure. Les pleurs sont une forme de rébellion.

Ensuite : que veut ou de quoi a besoin notre personnage, que lui manque-t-il ? Que va-t-on lui enlever pour qu'il se rebelle, pour qu'il lutte pour le récupérer ? Mais plus important que la lutte en soi, il conviendra de savoir comment va être cette lutte.

D'après Robert McKee, le chemin le plus correct pour la construction de notre personnage est d'être capable de répondre à ces trois questions :

- Que veut-il ?
- Qui ou quoi l'en empêche ?
- Comment y parvient-il ?

Il est conseillé, en répondant à la deuxième des questions – qui ou quoi l'en empêche ? – de s'éloigner de la réponse : la peur de soi. Pourquoi ? Parce que la question posée fait référence à l'antagoniste, aux forces externes et internes contre lesquelles votre personnage devra lutter. Nous avons besoin de créer des personnages avec deux antagonistes, un externe qui fera évoluer l'action de la trame principale et un autre interne, qui pourrait effectivement être la peur de soi et qui fera évoluer la trame secondaire. La trame qui accueille le thème du film. Les films sans antagoniste externe sont en général de très bons films et terriblement difficiles à construire (voir *Persona* d'Ingmar Bergman, ou *De rouille et d'os* de Jacques Audiard) que je ne recommande pas comme écriture d'un premier scénario.

EXERCICE :

Voir dans *Neuf vies* le chapitre consacré à Diana.

Quel est le sentiment qui pousse ce personnage ?

Quel est le sentiment qui meut votre personnage ?

Par exemple : le sentiment qui pousse le personnage d'Antonio dans *Ne dis rien* est de récupérer Pilar. Le sentiment qui pousse Pilar est de fuir l'homme qui la maltraite.

3. Le besoin d'avoir un grand antagoniste

La technique de la rébellion nous sert à créer et à renforcer notre antagoniste.

CONSEILS pour la création d'un bon antagoniste :

- L'AIMER autant que le protagoniste
- CRÉER un antagoniste plus intelligent que nous-mêmes
- LE DOTER d'une faiblesse pour le rendre humain : parvenir à ce que même le public parvienne à l'aimer, à le comprendre

L'art de dialoguer

1. Introduction au dialogue

Je vous propose de voyager vers le monde des cavernes, de remonter aux débuts mêmes de l'Homo sapiens sapiens. Au début de ses premières tentatives de communication entre membres d'un même clan. D'abord ce furent les sons, puis ces sons commencèrent à s'articuler sous forme de mots qui faisaient référence à des animaux, des choses, des personnes, tous substantifs. Puis vint le besoin d'articuler les actions et les mouvements et les verbes firent leur apparition. Plus tard le besoin de déterminer, et c'est ainsi qu'eut lieu le commencement des articles, pronoms, prépositions. Toute cette introduction imaginée et non réelle nous sert pour évaluer les mots que nous utilisons lorsque nous écrivons les dialogues et pour nous rendre compte de la quantité de sens qu'abrite chaque mot, y compris les plus insignifiants.

Par exemple : Un arbre / L'arbre. Un / Le : ils ont un sens différent car « un » est indéterminé et « le » est un article déterminé.

Ce que l'on tente de souligner, c'est la quantité de bruit que nous introduisons dans les têtes étrangères lors du dialogue. La quantité d'entropie. Lorsqu'un dialogue prend place, nous devons être capables de trouver le sens exact de ce que nous voulons dire, et de là choisir le noyau de ce message et en prendre soin comme s'il s'agissait d'un trésor. En l'articulant de la meilleure façon possible, en lui ôtant, comme la boue qui colle aux semelles, tous les mots qui se chevauchent et qui, sans en être conscients, lui attribuent un sens supplémentaire et enfoui.

2. Respecter le dialogue

Quelle serait la définition la plus appropriée du dialogue ? Communication ? Expression de sentiments ? Mais le dialogue est parfois silence (Exemple : *Into de Wild*, de Sean Penn). Le dialogue, ce n'est pas seulement parler clairement, c'est aussi laisser la place au silence. Mais en plus du silence, le dialogue est également action. C'est ce qui se passe lorsque le véritable sens de l'action est caché dans le sous-texte du dialogue que l'on écrit. (Exemple : *Le labyrinthe de Pan* : séquence où le médecin dit au capitaine : « *obéir pour obéir, il n'y a que les gens comme vous qui le font, capitaine* ». Car nous savons qu'il vient de signer son arrêt de mort en disant cela). Ce sont des dialogues qui font que l'action progresse. Il y aura une action comme conséquence de ce dialogue. Mais en plus

de tout ceci, nous devons tenir compte du fait que l'on ne dialogue jamais comme on parle (sauf dans le cinéma vérité). Pourquoi ? Parce que le dialogue quotidien a tendance à répéter mots et liens d'union.

EXERCICE

« Il est vraiment triste de porter le stigmate que seules les fêtes m'intéressent. Ces dernières années je me suis consacrée à l'étude. »

Structurer sous forme de dialogue cette phrase que reprenait la presse à propos d'une interview à une riche et célèbre héritière et en faire une séquence : la jeune fille et le grand-père déjeunent, le grand-père, après avoir lu la presse, veut la déshériter.

Le dialogue est la conséquence de ce qui a été au préalable écrit dans le conducteur ou dans le traitement. Il n'a pas à satisfaire l'auteur mais doit aider le personnage à se manifester. Nous n'écrivons pas de dialogues à nos personnages mais nous les entendons parler. Ce sont nos personnages qui parlent, pas nous.

Le dialogue a deux objectifs fondamentaux :

1. Révéler quelque chose de nouveau sur le personnage
2. Faire avancer l'action : parvenir à faire avancer le conflit/l'objectif vers la crise/le point culminant

Exemple : Le labyrinthe de Pan :

VIDAL : C'est bien clair... (pause) S'il faut choisir, sauvez l'enfant.

DOCTEUR : Pour le moment il n'y a pas besoin de...

VIDAL (l'interrompant) : Mais s'il le fallait, que ce soit clair dès à présent. (pause)
Cet enfant portera mon nom et le nom de mon père. Sauvez-le.

Chaque personnage a sa façon particulière de s'exprimer : accent, vocabulaire, argot, intonation. Dans un scénario, le dialogue compte autant que l'action.

Dans le dialogue, on peut distinguer deux niveaux d'expression qui caractérisent le personnage :

Idiolecte : ensemble des caractéristiques propres à la façon de s'exprimer d'un individu
Dialecte : système linguistique dérivé d'un autre dont on extrait un tronc commun et qui ne va pas jusqu'à la catégorie de langue²

3. Les trois règles d'un bon dialoguiste

I. Dialoguer à l'encontre des mots vides qui produisent du bruit

Exemple : Le labyrinthe de Pan :

VIDAL

Mercedes, la clé. Désormais c'est moi qui la garde.

MERCEDES

Bien monsieur.

VIDAL

C'est la seule copie ?

MERCEDES

Oui monsieur.

Guillermo del Toro n'a pas écrit :

VIDAL : Mercedes, rendez-moi un service. Vous avez la clé sur vous ? Et bien donnez-la-moi, à partir de maintenant je veux la contrôler personnellement.

MERCEDES : Monsieur, de quelle clé voulez-vous parler ? Celle-là ? Tout de suite, monsieur.

Pourquoi n'a-t-il pas écrit le dialogue ainsi ? Parce que le dialogue a trait au caractère et à la relation qui unit ces deux personnages. C'est une relation de chef à servante, une relation de méfiance. Une relation où chacun soupçonne l'autre, lui voue une haine masquée – Mercedes envers le capitaine – et un désir très, très contrôlé – le Capitaine envers Mercedes. De sorte que leur façon de parler sera extrêmement prudente de sorte à ce que leur dialogue ne les trahisse pas.

II. Contrôler le verbiage

Woody Allen est un réalisateur et scénariste qui écrit des dialogues pleins de verbiage, mais également pleins d'action. Mais qu'une chose soit bien claire : nous ne sommes pas Woody Allen.

III. Créer des dialogues qui apportent de la force à l'histoire de mon personnage, qui aident l'acteur à interpréter son rôle en créant un personnage vraisemblable

Un dialogue plein de bruit est un dialogue qui n'accorde pas d'importance au contenu. Alors la meilleure façon de contourner cet obstacle consiste à penser que ce dialogue sera interprété. Le voir/L'entendre, dans notre imagination, dans la bouche d'un acteur que nous imaginons.

4. Types de dialogues

- *Dialogue en action* : parler, c'est faire. Beaucoup de dialogues doivent fixer un objectif.
- *Dialogues empathiques* : ce sont des dialogues qui insufflent au spectateur un sentiment partagé, qui empathisent avec le public.
- *Dialogues organiques* : dialogues qui affichent une harmonie, un accord avec ce qu'ils proposent.

Exemple :

Si dans le film *Hannah et ses sœurs* de Woody Allen, lorsque le cut off du personnage dit que quand Hannah est passée devant lui un instant auparavant il a failli s'évanouir, si dans l'action que l'on voit cela, ou une action similaire, ne se passait pas, le dialogue ne serait pas organique.

Un dialogue mal écrit permet tout, justement parce qu'il est mal écrit.

- *Dialogues avec sous-texte* : comment pouvons-nous extérioriser l'interne à travers le dialogue ? En évitant d'être explicites pour que l'acteur puisse interpréter et rechercher le contenu interne du dialogue.

Exemple :

Un vieux monsieur entre dans un bar : Ça va Jonas ?, dit-il à un autre vieux monsieur qui, assis à une table, regarde par la fenêtre. – J'attends la faucheuse.

Ce que nous raconte cette séquence n'est pas souligné dans le dialogue, n'est pas explicite, mais est parfaitement compréhensible pour le public qui, en plus de comprendre le sentiment du personnage, croit qu'il participe au film.

Le sous-texte nous aide à comprendre quelque chose qui est plus qu'évident : que savent les autres personnages de mon personnage pour pouvoir comprendre ou pas son sous-texte ? Que racontons-nous au spectateur que les autres personnages ne savent pas ?

- *Faux dialogue* : lorsqu'un acteur ment à un autre et que le public le sait, qu'on lui a révélé quelque chose d'intérieur, une vérité du personnage, dans ce cas sa fausseté. Utiliser ce qui se passe entre les personnages, au-delà de ce qui affleure à la surface, est également du sous-texte.

Exemple :

Dans *Ne dis rien*, lorsqu'Ana demande à Pilar qui l'accompagnera à son mariage et que Pilar lui répond qu'elle n'a pas d'accompagnateur, le public sait qu'elle voit Antonio en cachette. Il sait qu'elle ment. Il possède une information que n'a pas Ana.

EXERCICE :

Écrire le dialogue d'une séquence où un personnage ment à l'autre et où le public le sait.

Le bon scénariste doit savoir écrire, rédiger de façon concise et visuelle. En utilisant la pulsion visuelle et le côté émotionnel dans sa façon de rédiger. Et surtout, ne jamais oublier qu'il écrit des œuvres dramatiques destinées à être vues et écoutées et que sans conflit il n'y a pas de drame.

2

La
production

Luis Gutiérrez

La production d'un film commence au moment où l'on décide de porter à l'écran un scénario, ou si le scénario n'existe pas, lorsque l'on décide de confier à quelqu'un son écriture à partir d'une idée préalable ou d'une œuvre existant vouée à être ensuite filmée. Si l'élan initial du projet est l'auteur du scénario, ou le futur réalisateur de celui-ci, il faudra rechercher un producteur ou à défaut assurer la production et les fonctions qui en découlent.

Ces fonctions consistent, dans un premier temps, à concevoir et développer le projet, en établissant l'échelle de la production, à trouver le réalisateur si ce n'est pas fait depuis le début, et, en fonction du réalisateur, à choisir les rôles principaux et à gérer leur embauche. À partir de ces éléments initiaux (droits de l'argument ou de l'œuvre originale, scénario, réalisateur et acteurs principaux), le producteur commencera à rechercher le financement nécessaire pour mener le projet à bon port.

Par la suite, au fil de tout le processus de production, il contrôlera et effectuera un suivi du tournage et de la post-production, jusqu'à l'obtention de la copie définitive. Enfin, il se livrera aux démarches nécessaires pour la distribution du film en salles et sa commercialisation à travers les différentes fenêtres de projection.

Il est possible de diviser le processus de production en quatre phases :

- Développement
- Préparation
- Tournage
- Post-production

Développement

Une fois que nous aurons le scénario, nous devons en analyser le contenu de sorte à décider du type de production que nous allons mettre en marche et ce que cela implique en termes de financement, de logistique, de possibilités commerciales, etc.

Cette analyse nous aidera à établir dans quelle catégorie de film nous nous trouvons. En fonction de nos perspectives de financement et de distribution ultérieure, nous devons fixer l'échelle de notre projet : les possibilités de financement et de diffusion de tout film peuvent varier énormément en fonction de qui le réalise, ou de qui sont les personnages principaux. Et évidemment les coûts du projet seront également variables.

Pour ce faire, il est courant de parler de budget « above » et « below the line », en utilisant les expressions en anglais. Normalement, on considère que les coûts « above the line » comprennent les salaires du réalisateur, du producteur, du scénariste et des acteurs principaux, ainsi que les frais associés.

Au cours de cette première phase, nous devons réaliser ou confier au futur directeur de production un devis et un plan de travail qui nous serviront pour la négociation avec les éventuels coproducteurs, investisseurs ou institutions : pour toute négociation il conviendra de joindre le schéma de la documentation qui expliquera le type de projet que l'on veut faire, normalement un mémoire et un devis.

Le financement

Les principales sources de financement sont :

L'exploitation en salles (les guichets) : c'est une recette qui n'arrive qu'après que le film soit sorti en salles, et c'est une somme qu'il faudra financer. Ce n'est pas une recette sûre, car elle dépend de multiples facteurs.

La vente des droits de télévision : normalement, elle est fixée pour un nombre de passages sur une période de temps. Bien qu'au fil de la vie d'un film, ce dernier puisse être programmé plusieurs fois sur différentes chaînes de télévision, la valeur de ces passages diminue beaucoup après ses premières diffusions.

La coproduction internationale : elle nous permet d'obtenir des ressources d'autres pays, tout en ouvrant des possibilités de distribution pour notre film. En général cela nous contraint à travailler avec des acteurs et techniciens du pays coproducteur, et bien souvent à réaliser une partie du tournage ou de la post-production dans ce pays (ou ces pays). Il est important de le souligner car cela peut supposer des frais supplémentaires au niveau du budget, des voyages, de l'hébergement, etc., sans oublier les journées de déplacement qu'il faut éventuellement prévoir. Normalement, chaque coproducteur se réserve l'exploitation dans son pays et les droits sont négociés dans le reste du monde (des pourcentages peuvent être établis pour chaque coproducteur sur le total des ventes ou distribués par « territoires » de sorte que chaque coproducteur détiendra tous les droits sur les territoires qui lui correspondent).

Les aides institutionnelles : locales, étatiques ou supra-étatiques. Tous les pays ne possèdent pas des programmes d'aide à la cinématographie. Des fonds internationaux, comme Ibermedia ou Eurimages, existent et sont destinés au financement de coproductions internationales où interviennent des maisons de production de pays qui font partie des fonds respectifs (latino-américaines dans le premier cas et européennes – principalement – dans le second). Les deux fonds sont compatibles, à savoir qu'un film peut bénéficier des aides des deux fonds, si tant est que les conditions de l'un et de l'autre soient respectées simultanément.

Les mesures d'encouragement fiscal : schémas de tax-credit existants dans certains pays pour encourager la participation d'investisseurs non liés à l'industrie audiovisuelle.

Le sponsoring : certaines marques commerciales prennent part à un aspect de la production, comme le lancement, en associant leur image à celle du film.

Le micromécénat ou crowdfunding : c'est le financement conjoint de la part de personnes qui se sentent concernées par le projet. Pour toucher le plus grand nombre possible de personnes intéressées, on emploie des plateformes de financement collectif sur Internet, du fait des facilités qu'elles offrent pour la diffusion du projet et de leur faible coût.

Les initiatives de certains festivals : (par exemple, « Cine en Construcción », collaboration conjointe du Festival de Saint Sébastien et Cinélatino, Rencontres de Toulouse, soutien à la production du cinéma latino-américain à travers des aides pour la finalisation de films en phase de post-production).

Le placement de produit (product placement) : certaines marques paient pour l'apparition de leurs produits dans les décors ou intégrés dans l'action d'une ou plusieurs séquences. Dans d'autres cas, elles cèdent certains produits ou services nécessaires pour la production. En principe les temps d'apparition du produit et le nombre d'apparitions sont fixés par contrat.

Dans bien des cas, la recherche de financement continue pendant la préparation du film. Il est conseillé de ne pas compter a priori sur des sources de financement non confirmées à l'heure d'établir notre plan de tournage et notre budget, du fait du risque que cela suppose.

Une fois que nous avons le financement, ou du moins que les démarches pour l'obtenir sont engagées, nous pouvons démarrer la préparation proprement dite.

La préparation

Au début de la préparation, entre en scène le directeur de production, qui devra travailler avec le producteur selon les lignes tracées par celui-ci. Certaines des fonctions de l'un et de l'autre peuvent parfois se chevaucher.

La tâche du directeur de production, comme celle de tous les chefs d'équipe, commence par une lecture exhaustive du scénario. Ensuite, il est nécessaire de se réunir avec le réalisateur pour savoir de quelle façon il compte effectuer le tournage et voir en détail quels sont les besoins généraux du tournage et spécifiques à chaque séquence. Il y aura ensuite des réunions avec tous les chefs d'équipe à mesure qu'ils feront leur arrivée au sein du projet.

Il est normal, à mesure que la préparation avance et que les données se concrétisent, de voir changer l'axe de certaines séquences, la naissance de nouveaux besoins (par exemple une fois que l'on a le lieu de tournage d'une séquence, sa géographie peut conditionner la façon de la tourner ou les éléments nécessaires au tournage).

Au cours de cette première phase, avec le réalisateur et le directeur de la photographie, les décisions concernant le support d'enregistrement et le format du film auront été prises. Des considérations d'ordre esthétique, mais également budgétaire et logistique, les influenceront.

Documents de travail

Comme outils de base pour le travail, le directeur de production élabore les documents de travail suivants :

Liste des besoins :

À partir de la lecture et des réunions préalables, le directeur de production doit dresser une liste des besoins, essentiellement une base de données, où chaque séquence serait un registre.

Normalement, chaque feuille de la liste des besoins comprend une série de champs qui peuvent varier selon nos besoins, ou selon le type de film, même si certains sont fixes :

- Séquence
- Page scénario
- Intérieur/Extérieur
- Décor
- Localisation
- Effect (jour, nuit)
- Mesure de la séquence
- Synopsis
- Acteurs:
 - | Protagonistes
 - | Personnages principaux
 - | Personnages secondaires
- Figuration
- Cascadeurs
- Département artistique
- Accessoires
- Maquillage-coiffure
- Effets spéciaux
- Effets visuels
- Véhicules d' action
- Armes
- Unités semi-mobiles
- Costumes
- Caméra
- Son
- Électricité-Machinistes
- Production
- Éléments préparatoires
- Notes

Il existe des kits logiciels spécifiques pour la production audiovisuelle qui peuvent être utilisés pour réaliser les listes de besoins, comme le Movie Magic (qui permet aussi de dresser des plans de travail et des devis), mais il est également possible d'utiliser des bases de données comme Access ou FileMaker, ou tout autre système qui nous permettra d'organiser nos informations.

La liste des besoins du directeur de production lui servira de base, ainsi que le plan de travail, pour élaborer le budget.

Chaque chef d'équipe établit sa liste des besoins, plus spécialisée et axée sur les besoins de son département, à l'exception de l'assistant-réalisateur qui doit prévoir les besoins de tous les départements pour les refléter ensuite dans la feuille de service quotidienne.

Plan de travail

Il s'agit d'un document qui reprend, par jours, les séquences prévues au tournage et pour chacune d'entre elles l'effet (jour ou nuit), le décor, les acteurs qui interviennent, et selon le type de film et le modèle de plan, tout ce qui est jugé pertinent, comme le lieu de tournage, la figuration, les cascadeurs, les véhicules, etc. L'objectif du plan de travail est de rationaliser le travail et d'optimiser les éléments dont nous disposons, que ce soient les décors, les acteurs, les techniciens ou les équipements.

En général, le directeur de production dresse un premier plan à partir duquel le budget initial est calculé. Ensuite, l'assistant-réalisateur élabore le plan qui va être suivi au cours du tournage, en tenant compte dès lors des éléments conditionnants issus des données obtenues au fil de la préparation (la proximité de certains lieux de tournage par rapport à d'autres, ou les dates auxquelles les acteurs sont disponibles, par exemple) et de la complexité de la séquence, selon la planification que le réalisateur aura communiquée.

Pour dresser le plan, il faut décider du nombre de jours de tournage par semaine et du nombre d'heures de tournage par jour, compte tenu de la réglementation du travail et syndicale du pays de tournage et des accords auxquels nous sommes éventuellement parvenus avec nos techniciens et acteurs.

Ensuite, nous regrouperons les séquences en fonction de critères qui varient d'un film à un autre. Certains des plus courants sont :

- Regroupement des séquences par lieux de tournage (pour éviter d'aller plus d'une fois sur un même lieu de tournage).
- Regroupement par sessions des acteurs.
- Regroupement par heures de lumière ou prévision météorologique (si notre tournage dure plusieurs semaines, cela peut varier entre le début et la fin).

En principe, la priorité est accordée aux tournages en extérieur par rapport aux tournages en intérieur, que l'on tente de réserver pour la fin. Cela nous permet de changer un tournage en extérieur contre un tournage en intérieur au cas où il fasse mauvais temps, chose que l'on ne peut pas faire si on laisse les extérieurs pour la fin.

Il convient d'éviter de tourner trop tôt les séquences finales, pas avant d'avoir vu une partie des séquences tournées et vérifié que le ton et l'évolution du film sont bien ceux que nous souhaitons.

Dans certains cas exceptionnels, on peut décider de tourner le scénario dans l'ordre chronologique, en se déplaçant sur les lieux de tournage autant de fois que cela apparaît dans le scénario. Ceci se fait pour des motifs dramatiques, pour permettre aux acteurs de faire évoluer leur personnage au rythme de l'histoire, mais le coût élevé de cette technique ne la rend accessible qu'à très peu de productions.

Budget

Modèle de budget : il existe de nombreux modèles ou formulaires tout prêts. En Espagne, la coutume veut que l'on utilise le modèle officiel de l'Institut de la cinématographie et des arts visuels (ICAA), obligatoire pour solliciter des aides officielles pour le film. Il est également très courant d'employer les modèles de budget du programme Movie Magic. Et les maisons de production peuvent posséder leurs propres modèles.

Au moment de préparer le budget, nous utiliserons les données du plan de tournage :

- Semaines de tournage
- Sessions des acteurs
- Nombre total de figurants
- Temps d'occupation des lieux de tournage

De plus, nous devons indiquer dans le budget les besoins par département, le transport, les frais de déplacement, la post-production, le scénario, les assurances, les frais généraux, etc.

Lors de la phase de préparation, nous devons mettre à jour les montants du budget au fur et à mesure que nous obtiendrons plus de données des réunions avec

l'équipe et des négociations avec les fournisseurs. Puisque le montant total ne peut être supérieur au financement prévu, il conviendra d'ajuster les différentes lignes budgétaires et de négocier avec le réalisateur et les chefs d'équipe pour établir les limites dans lesquelles nous évoluerons.

Au cours de la phase de préparation, on avancera toutes les tâches qui nous permettront de faire face au tournage en ayant prévu et couvert le maximum de besoins du tournage.

Bien que chaque film ait des besoins différents, on peut dresser une liste non exhaustive des tâches principales liées à cette étape de la production :

Lieux de tournage : c'est la recherche des lieux, intérieurs ou extérieurs naturels, qui s'adaptent (ou peuvent être adaptés par une transformation) aux besoins du tournage et à l'esthétique de chaque séquence.

Les lieux sélectionnés, outre le fait de s'adapter au scénario, doivent offrir la possibilité réelle de tourner (soit que les propriétaires ou responsables nous y autorisent) et doivent se trouver dans le cadre géographique de notre production. Des lieux de tournage adaptés du point de vue créatif peuvent devoir être rejetés s'ils impliquent de nouveaux frais de déplacement et hébergement.

On aura décidé au préalable si un ou plusieurs décors doivent être construits, que ce soit en studio ou en extérieur naturel. Dans cette décision interviennent des facteurs comme la facilité de tournage (il y a des plans qui ne peuvent être tournés en décors naturels), le nombre de séquences à tourner, les contraintes économiques, etc.

Casting : sélection des acteurs et des actrices qui vont interpréter les différents rôles. On peut choisir des visages connus du public ou rechercher de nouveaux comédiens. Cette seconde possibilité exige, évidemment, un grand travail de recherche.

Dans certains cas, il sera nécessaire de se livrer à des essais avec différents candidats avant de procéder au choix définitif.

Engagement et arrivée dans l'équipe des techniciens : le calendrier d'entrée en jeu des techniciens devra tenir compte du temps dont a besoin chacun avant le début du tournage pour préparer les travaux propres à son département (par exemple, si on va

construire une partie des décors, l'entrée en scène du département artistique devra tenir compte des temps à consacrer au traçage des plans et à la construction).

Le réalisateur possède en principe divers collaborateurs habituels, avec lesquels il a fait équipe à d'autres occasions, ou avec lesquels il veut travailler sur le projet car il les juge les plus adaptés du fait de leurs travaux précédents.

Dans les coproductions internationales, il y a normalement l'obligation de faire participer des techniciens (et/ou comédiens) des pays coproducteurs, pour que le film obtienne la nationalité dans chacun des pays participants et puisse bénéficier des aides correspondantes.

Lecture du scénario et réunions par département : le réalisateur y explique comment il pense tourner et les besoins de chaque séquence sont mis en commun. Les différentes équipes coordonnent les aspects qui touchent plus d'un département. Ensuite, les chefs de départements organisent leurs équipes et distribuent les tâches.

Embauche des acteurs : suite au processus de sélection du casting, il faut convenir avec les représentants des comédiens de leurs conditions de participation au film. La durée de leur engagement peut être établie pour tout le film, par semaines ou par sessions. Le plan de tournage dressé par l'assistant-réalisateur nous permet d'obtenir les dates auxquelles nous avons besoin des acteurs, et en fonction de cela de décider de ce qui convient le mieux.

Logistique. Embauche des fournisseurs : il faudra établir les accords avec les différentes entreprises qui vont fournir les services ou moyens pour la production du film : construction des décors, location de scénographie et costumes, moyens techniques (caméra, son, etc.), transport, équipements de montage, laboratoires, etc.

Construction de décors : aux coûts de la construction il faut ajouter ceux de la location du studio.

Confection, achat ou location des costumes.

Repérage technique : une fois les lieux de tournage décidés et loués, il est nécessaire d'effectuer une visite pour établir les besoins concrets du tournage qui va s'y dérouler. À ce repérage technique doivent assister le réalisateur, le directeur de

la photographie, le directeur de production, le directeur artistique, le chef de son, le chef électricien, le superviseur des effets – le cas échéant – et en définitive tous les techniciens impliqués dans ce tournage et pour lesquels la visite est nécessaire à l'organisation et à la prévision de leur travail.

Essais et tests avec les acteurs : des essais de maquillage et d'habillement, tournés ou pas, sont effectués pour définir l'image des personnages et voir le résultat à l'écran. Certaines séquences sont répétées jusqu'à atteindre le résultat désiré.

Par exemple on fait au préalable des photos des acteurs maquillés et habillés comme leur personnage, devant être utilisées lors du tournage.

Plan de tournage : c'est l'assistant-réalisateur qui s'en charge, en tenant compte de toutes les données réunies lors de la préparation : planification des séquences, éléments qui conditionnent les lieux de tournage, dates des acteurs, etc.

Calendrier de paiements : il reprend les dates et les montants des paiements aux techniciens, comédiens, fournisseurs, etc. selon les accords passés avec chacun. Dans les négociations, il convient de garder présent à l'esprit le plan de financement, pour ajuster dans la mesure du possible les paiements aux entrées prévues.

Le tournage

Le tournage est indubitablement la phase de la production où intervient le plus grand nombre de ressources, qu'il s'agisse du personnel technique, des comédiens ou des moyens techniques. Pour cela, le coût quotidien est plus élevé qu'à d'autres étapes, ce qui fait que le respect du plan prévu est particulièrement important, de même que le contrôle des dépenses.

Les outils dont dispose le directeur de production pour l'organisation du tournage et le contrôle de son coût sont :

Le plan de tournage définitif, établi par l'assistant-réalisateur à partir de la liste des besoins, des réunions, des lieux de tournage et de l'engagement des acteurs.

Le budget définitif, calculé à partir du plan de tournage et des engagements.

Le calendrier des paiements, dressé en fonction du budget, du plan de tournage et des entrées de financement prévues.

Le système de contrôle budgétaire mis en place à partir du budget et du calendrier des paiements : ce contrôle est essentiel pour détecter d'éventuelles variations par rapport au budget élaboré. Étant donné le volume quotidien des frais pendant le tournage, il est très important d'avoir un reflet immédiat de ce qui se passe au plan comptable.

Pendant le tournage, l'équipe de production a à sa charge les tâches logistiques et d'intendance, répond aux besoins liés au tournage et coordonne le fonctionnement des différentes équipes en dehors du set. Sur le set, ce sera l'assistant-réalisateur qui s'occupera d'organiser le travail.

La feuille de service : chaque jour, l'assistant-réalisateur confectionne la feuille de service avec les séquences à filmer le lendemain, le ou les lieux où l'on va tourner, les besoins spécifiques par départements, les horaires auxquels sont convoqués les acteurs et les techniciens, et toutes les informations jugées utiles pour le tournage. La feuille de service suit le plan préalablement établi, et reflète le contenu de la liste des besoins, intégrant les variations qui se sont éventuellement produites au cours des jours précédents (séquences inachevées le jour prévu sur le plan, par exemple). Elle est distribuée ou envoyée à toutes les personnes impliquées dans la production.

Ci-dessous, voici quelques documents à titre d'exemple.

La feuille de service

Tel. Producción _____ **ORDEN DE TRABAJO N** _____ Fecha: ____ / ____ / ____
Tel. Dirección _____

COMPANIA: _____ DIRECTOR: _____
TITULO: _____ PRODUCTOR: _____
_____ JORNADA: _____
LOCALIZACIÓN: _____ LISTOS: _____
_____ COMIDA: _____

SEC.	ESCENARIO	TOTAL PAGS.	ID. ACTOR
------	-----------	-------------	-----------

PERSONAJE	ACTOR	RECOGIDA	MAQ-PEL VEST	LISTOS
-----------	-------	----------	--------------	--------

SECUNDARIOS	ACTOR	RECOGIDA	MAQ-PEL VEST	LISTOS
-------------	-------	----------	--------------	--------

FIGURACIÓN	CITACIÓN	MAQ-PEL VEST	LISTOS
------------	----------	--------------	--------

TOTAL:

NECESIDADES

ATREZO

DECORACIÓN

VESTUARIO

EFFECTOS ESPECIALES

C MARA

EQUIPO ESPECIAL

PRODUCCIÓN

Ayte. Dirección

Jefe de Producción

La feuille de tournage

JORNADA	DÍA	FECHA	INE	EXI	DECORADO	SECUENCIAS	CARMEN	LUCÍA	CELIA	JUAN	JULIO
							1	2	3	4	5
L			D	D	RESIDENCIA-PUERTA/SALA TV	4 - 30 - 33					
M			D		RESIDENCIA-SALA TV	77 - 101 - 104 - 106					
X			DN		RESIDENCIA-HABIT/COMEDOR	22 - 78 - 45					
J			D		RESIDENCIA-TIENDA ROPA	102 - 10					
V				N	BAR BARRIO-LOCUTORIO	17 - 19 - 20	1	2			
S											
L				D	SALA CASTING- ESPERA -AULA -TEATRO	5 - 6 - 7 - 8 - 9	1				
M			D	D	CALLES - C. CARMEN - SALA GRAB. - REST. LUJO	11 - 13 - 12 - 14 - 16					
X			N		CASA LUCIA - SALON	18		2			
J			N		CASA SARA	15 - 21	1	2			
V			D		AEROPUERTO BARAJAS	109 - 112 - 115					
S											
L			D	D	AEROPUERTO BOGOTA - PLATO TV	24 - 23 - 70	1	2	3		
M			D	D	C. CELIA DORM./COC. - GARAJE	25 - 26 - 28	1	2	3		
X				D	CALLES BOGOTA	29 - 31	1	2	3		
J			D		CASA CELIA	27 - 49 - 51 - 53 - 55	1	2	3		
V			D	D	CARRETERA - COCHE CELIA - VALLA	32 - 34 - 35 - 36 - 37	1	2	3		
S			AT	AT	CARRETERA 4 - COCHE CELIA	38 - 39					
L			AT	AT	BOSQUE JUNTO CARRETERA	40 - 41 - 42	1	2	3		
M			D/AT	D/AT	CARRETERA 5 - 6 - CAMPO FLORES	43 - 44 - 46	1	2	3		
X			D		LOCUTORIO	48 - 50 - 52 - 54 - 56 - 59	1		3		
J			N		COMISARIO - CELDA/ PASILLO	60 - 62 - 61	1		3		5
V				D	CALLE- PARQUE- CINE- AFUERAS	64 - 65 - 66 - 67	1	2	3	4	
S			N		HOTEL LUJO	69				4	
L			D	N	EDIFICIO ABANDONADO - COLINA	58 - 68	1	2	3		
M			D	D	CASA LUCIA- EXT- BARRIO- HABIT.	47 - 57 - 63 - 71	1	2	3		
X			D	D	CASA LUCIA- SALA- BAÑO- PATIO	71A - 72 - 73 - 74 - 75 - 76	1	2	3		
J			D	D	CARRETERA 7-8 - GASOLINERA	79 - 79A - 79B	1	2	3		
V			D	D	CARRETERA NIEBLA	80 - 81	1	2	3		
S				D	PUEBLO- CARRETERA	82	1	2	3		5
L			AT	AT	PUEBLO - BAR - ACERA	83 - -84 - 85	1	2	3		5
M			N	N	PUEBLO - BAR MODERNO	92	1			4	
X			N	N	PUEBLO - PUB - APARCAMIENTO - PARED	86 - 88 - 89 -90		2	3		
J			D		CIENAGA	87 - 91	1		3		5
V				N	PUEBLO - CALLE- PUERTA CASA JULIO	93 - 94					
S											
L			D	D	PUEBLO - CASA JULIO - BALCON - PUERTA	95 - 96 - 97	1	2	3	4	
M			D	D	PUEBLO - CASA JULIO - DESIERTO	98 - 2 - 3	1	2	3		5
X			D	D	CARRETERA BUS - CALLES	99 - 103 - 105	1	2	3		
J			D	D	PASO CEBRA - CALLE - APARC. PLAYA	100 - 1 - 107 - 111	1	2	3	4	
V			D		TEATRO - WC - CAMERINO - PLATO	110 - 108 - 135 - 140	1	2	3	4	5
S			D		TIENDA ROPA	114	1	2	3		
L			D	D	CALLES - ESCAPARATE - PASTERERIA	137- 138 - 139		2	3		5
M			N		FIESTA - PUB - BARRA	117 - 118 - 119	1	2	3	4	
X			N	N	FIESTA - PUB - BARRA - TERRAZA	120 - 121 - 122 - 126 - 127	1	2	3	4	
J				N	PLAYA - ORILLA - MAR	123 - 124 - 125 Pte.	1			4	
V				N	PLAYA - ORILLA - MAR	125 Rto. - 128 -129	1	2	3	4	
S											
L			D	D	APARTAMENTO CARMEN	113-116-130-131-132-133-134	1	2	3		5
M			D	D	APARTAMENTO CARMEN - BUS	135-141-142-143	1		3		5
X			D	D	HOSPITAL HABITACION- REST. COMIDA RAPIDA	144-145				4	
J											
V											
S											
							36	32	32	11	10

Post-production

Une fois le tournage achevé, nous avons l'image du film fixée sur un support, photochimique ou numérique, et le son qui l'accompagne.

Le coordinateur et le calendrier de post-production

Il est de plus en plus courant, étant donné le degré de complexité et le nombre de processus confluents, d'engager un coordinateur de post-production spécialisé dans ces tâches.

Pour organiser la post-production et engager les techniciens et les moyens nécessaires, la première chose à faire sera de dresser un calendrier des travaux à effectuer, compte tenu de ceux qui peuvent être réalisés simultanément et de ceux qui doivent être achevés avant d'amorcer le processus suivant. Le calendrier doit tenir compte des délais de livraison convenus avec les investisseurs, les coproducteurs et les télévisions. Et aussi des objectifs fixés pour pouvoir présenter le film à certains festivals.

Du point de vue de la production, il faut tenir compte des processus suivants, que nous devons coordonner et engager :

Le montage de l'image

En général, on utilise un système de montage non linéaire (comme AVID, Final Cut, etc.). Le résultat devra recueillir l'agrément du réalisateur et du producteur.

La post-production du son

Une fois établie l'image définitive, le montage des bandes son commence.

D'une part on monte et on égalise le son direct obtenu sur le tournage.

On double les plans ou les séquences nécessaires du fait de problèmes liés au direct, ce pour quoi la production devra coordonner les acteurs à doubler, les doubleurs s'ils interviennent, le responsable du son et le studio. On enregistre aussi les ambiances vocales qui manquent pour renforcer certaines séquences.

Ensuite, on enregistre les bruitages (foleys) et on les monte sur la bande des effets sonores.

On crée les bandes des sons ambiants, à l'aide d'ambiances préenregistrées ou expressément commandées pour le film. En cas d'enregistrement, il faudra engager une équipe de son, qui dans l'idéal devrait être la même que celle qui s'est occupée du son direct du film.

La musique

Simultanément, sur les mesures de l'image définitive, le réalisateur marque avec le musicien et le monteur les séquences pour lesquelles il va falloir composer de la musique. Le directeur de production ou le coordinateur de post-production s'occupent d'engager le musicien (en général depuis la préparation), l'arrangeur, la reprographie, le studio et les musiciens.

Il faut également décider des musiques préexistantes que l'on veut utiliser, dont il faudra gérer les droits d'auteur ou d'édition et les droits discographiques ou du master.

Les effets visuels

Les travaux s'effectuent parallèlement à la sonorisation. On crée les effets numériques prévus lors du tournage, on génère les transitions décidées au montage et on corrige les plans nécessaires (effacement des éléments discordants, changements d'axe, recadrages, etc.). Certains laboratoires possèdent des départements consacrés aux effets, mais il est courant que ce soit une entreprise spécialisée qui s'en occupe.

Les processus en laboratoire

- **La conformation** (en cas de processus numérique) est le montage des plans du film en haute qualité, selon l'EDL (la liste d'édition) du montage de l'image à basse résolution, en incluant les plans d'effets, les titres, etc. L'équivalent dans un processus photochimique serait le découpage des négatifs.

- **L'étalonnage** est le processus de correction et égalisation de la couleur des prises montées à chaque séquence, pour éviter les changements brusques d'éclairage et obtenir l'aspect désiré en fonction de la narration et de l'esthétique du film. L'étalonnage optique a pratiquement disparu aujourd'hui, il a été remplacé par des programmes informatiques de correction de la couleur. Le directeur de la photographie supervise et dirige le processus, en collaboration avec l'étalonneur.

Mixage et bande internationale

Il faudra trouver la salle et engager le mixeur si ce n'est pas le technicien habituel du studio.

Outre le mixage pour la projection en salle, il faut réaliser le mixage pour la télévision, pour DVD ou Blue Ray, etc.

Il faut aussi gérer les licences de son (Dolby, DTS, SDDS). La bande internationale ou M+E (musique plus effets) est essentielle pour la commercialisation du film dans d'autres langues.

Génériques

Le coordinateur de post-production dressera la liste des noms de tous les comédiens et techniciens qui ont participé au film, ainsi que le rôle tenu ou poste occupé par chacun. Les entreprises et fournisseurs de services sont aussi inclus.

Lors de l'élaboration des génériques, il faudra veiller à respecter les obligations contractuelles en termes de lieu, de dimension et de position aux génériques.

Il faudra aussi faire figurer tous les droits cédés (musiques, photographies, vidéos, etc. qui apparaissent dans le film), ainsi que le Dépôt Légal correspondant.

La copie standard, internégatif, DCP

À partir du négatif original du film on obtient un ou plusieurs internégatifs pour le tirage des copies, ou pour remise aux distributeurs ou coproducteurs si ceci est prévu dans le contrat de coproduction.

On appelle « copie standard » la copie positive avec le son et les caractéristiques techniques et la qualité adéquate pour sa projection.

Le DCP (Digital Cinema Package) est le nouveau standard de stockage, transmission et projection protégée du cinéma numérique. Ses caractéristiques ont été définies par un consortium composé par les grands studios américains : Digital Cinema Initiatives (DCI).

Teaser, trailer, annonces pour la TV et internet. Il faudra réaliser des pièces publicitaires qui seront utilisées sur différents médias (salles, télévision, internet...) lors du lancement du film. Certaines de ces pièces seront requises par les distributeurs avant que le film ne soit complètement terminé pour préparer le terrain pour la sortie.

Les « deliveries ». Finalement, une fois que le film est terminé, il convient de réaliser les copies du matériel à livrer selon les indications prévues dans les contrats avec les coproducteurs, distributeurs et télévisions.

3

Le
tournage

Alfonso Ungría

Le tournage

Un grand réalisateur a dit : tourner un film est très simple. Il faut d'abord fermer les yeux et « le voir », l'imaginer entièrement. Ensuite, il suffit d'expliquer à une équipe d'acteurs et de technicien votre vision, pour qu'ils la reproduisent.

Cela peut sembler une vraie simplification mais pas tant que cela. Il est fondamental d'avoir en tête une narration claire, pour la raconter au spectateur. Naturellement, on n'y parviendra jamais à cent pour cent, mais plus l'image conçue sera nette et complète, meilleur sera le résultat à obtenir.

La feuille de route de ce « rêve », son élaboration, sera indiquée par le scénario. Ce guide nous oriente et établit les étapes et le sens de l'histoire que l'on souhaite raconter. Pour tout format audiovisuel (que ce soit un *spot*, un documentaire, un vidéoclip, un court-métrage, un film, une série télévisée, etc.), la claire exposition, soit la narration de son contenu, est primordiale et oblige dans tous les cas à remplir certaines conditions de sorte à parvenir à son indispensable compréhension, à un rythme adapté et fluide, et à la beauté de ce que l'on expose.

Pour ne pas être exhaustifs, nous pouvons diviser ces formats en ceux qui servent à la fiction et ceux qui servent au documentaire. Mais comme nous l'avons déjà souligné, le récit, dans les deux cas, ne diffère pas tellement quant à la structure et à la dynamique de narration ; mais par contre il change énormément dans la façon d'aborder le tournage. Nous voulons bien entendu parler du choix des moyens techniques et artistiques en fonction du genre. Le matériel instrumentaire et humain nécessaire est très différent selon qu'il s'agit d'un film documentaire ou d'un argument de fiction.

On peut dire la même chose de la mobilité des équipes, du matériel utilisé par chaque département – photographie, son, transport, interprètes (que ce soit les rédacteurs ou les comédiens), etc. – ainsi que l'intégration du travail collectif dans un plan de travail détaillé.

Une fois souligné que les étapes normatives sont similaires pour n'importe lequel des genres filmiques, on peut « regrouper » celles qui vont nous aider à établir une méthode nous permettant d'aborder le tournage des uns et des autres.

La préparation du tournage

Tout cinéaste vous dira la même chose : « *le tournage n'est qu'une formalité. Plus sa préparation est bonne et exhaustive, plus sa réalisation sera précise et facile* ».

Étude du scénario

Si le scénario n'est pas l'œuvre du réalisateur du film, une révision, ligne par ligne, de son texte est nécessaire aux côtés de l'auteur-scénariste. À eux deux, ils verront clairement et concrètement les intentions du récit, la modulation de son intrigue ou des informations données au fur et à mesure, le caractère des personnages, etc. Sont également conseillés la collaboration et le conseil d'experts susceptibles de nous instruire, de nous « éduquer » par rapport aux aspects artistiques, historiques, sociaux, géographiques ou culturels, que peut exiger la narration ou qui peuvent venir l'enrichir.

Une fois que « la tête pensante » (euphémisme du réalisateur) connaît chaque détail de ce qu'elle doit montrer et transmettre par le film, il conviendra de le partager avec les collaborateurs, les membres de l'équipe qui, comme nous l'avons dit au début, doivent les traduire, les réaliser dans la pratique, non seulement leur octroyer la viabilité requise mais aussi, si possible, en perfectionner les intentions et les possibilités.

Pour cela, il n'y a rien de mieux que d'organiser plusieurs réunions.

La première regroupera toute l'équipe artistique et technique. On y fera une lecture du scénario, pour que le réalisateur (avec le scénariste), en s'arrêtant à chaque scène ou à la fin de celles-ci, explique à toutes les personnes présentes le sens à donner à l'histoire et les objectifs à atteindre dans la reproduction visuelle. Cette réunion est primordiale pour établir des lignes directrices basiques, qu'elles soient idéologiques, esthétiques, organisationnelles, etc.

Après cette première réunion, il sera possible d'organiser d'autres rencontres sectorielles pour « relire » le scénario en prêtant attention aux buts et exigences de chacun des départements. Il est conseillé de repousser ces réunions après avoir localisé les lieux de tournage et conçu les décors, pour que chaque groupe de spécialistes puisse préciser ses besoins, de personnel comme de matériel, de la façon la plus adéquate à chaque situation concrète.

Décors et localisations

Les responsables de la direction artistique et de production, aidés par les chefs des équipes techniques, doivent établir les sets de tournage, qu'ils soient entièrement construits – décors – ou qu'il s'agisse de lieux réels.

Il est important que le directeur artistique – *Production designer* – trace une esquisse des plans scénographiques (outre leur traduction en images) sur lesquels il va dessiner les éléments décoratifs, la conception de l'éclairage et les machines pour la caméra (travellings, grue, ...). De la sorte, les opérateurs et ingénieurs du son, de même que le réalisateur, pourront étudier sur les plans projetés l'effet et le placement de leurs appareils respectifs d'éclairage et de captation du son, sans oublier les mouvements prévus de la caméra et des comédiens.

Ces plans, auxquels il faut ajouter des photographies et toute classe de documents graphiques, seront aussi nécessaires et utiles pour les décors dressés en studio et pour les sets réels, en intérieur – comme par exemple les maisons et appartements, avec chacune de leurs pièces – les locaux publics ou institutionnels, les musées, le métro, les aéroports, etc. ; ou en extérieur, comme les jardins, les rues, les champs, les routes, les terrasses, etc. La plupart du temps il s'agit d'un mélange des deux : à savoir la construction, par exemple, d'un kiosque ou l'introduction d'une cabine téléphonique sur une place publique.

Lors de la recherche des lieux de tournage extérieurs – surtout lorsque les emplacements sont dispersés – c'est le moment de réaliser un voyage collectif avec les responsables de chaque zone de production pour les choisir et les photographier. N'oublions pas qu'il faudra toujours conserver des alternatives aux lieux de tournage préférés, car la demande légale ou la location des sites choisis dépendra des négociations – bureaucratiques et économiques – de la part des producteurs.

Lors du choix ou « visa » de ces scènes réelles, outre le critère strict du réalisateur (qui prétend disposer des plus adéquats pour illustrer son récit), il est également important de respecter les exigences et les besoins du directeur de la photographie et de l'ingénieur du son. Exemple : « ici, la lumière du coucher de soleil est parfaite pour cette scène ». Ou « cet endroit est magnifique mais sa proximité de l'autoroute rend impossible l'enregistrement du dialogue entre les acteurs ». Chaque avis est important et chaque décision le fruit du consensus.

Casting des acteurs et figurants

Comme le plus important d'un film de fiction ce sont ses personnages, c'est un bon moment pour chercher et choisir les comédiens qui vont les représenter.

Ce travail peut être fait par le réalisateur, avec ses assistants, ou par un directeur de *casting* suivant ses instructions. Conformément à un calendrier et un horaire, et sur programmation préalable d'un type d'essai de comédie (sur distribution préalable entre les aspirants d'une scène ou d'une partie d'une scène), en les voyant danser ou chanter, comment ils bougent ou se transforment pour s'identifier au personnage, etc., les responsables de la sélection feront passer (et enregistreront en vidéo) les différents aspirants convoqués.

En dépit de toute éventuelle préférence de départ pour certains acteurs connus, il est conseillé de les voir – lors des mêmes essais – aux côtés d'autres candidats possibles pour nous assurer qu'ils sont bien adaptés au personnage auquel ils doivent donner corps et âme. Bien souvent un acteur fantastique n'est pas le meilleur pour cette symbiose recherchée. La trouver est toujours une expérience très gratifiante : « Oh, cet acteur – professionnel ou pas – est parfait pour le type que j'avais imaginé ! ».

Il est aussi important – même si le travail de sélection est délégué aux assistants ou collaborateurs – de choisir le profil précis que doivent avoir les extras pour chaque scène (ou au moins les plus visibles lors des actions de groupe) : leur aspect et leur caractérisation vont donner l'image précise de bon nombre des ambiances représentées.

Réunions sectorielles

Comme nous l'avons dit auparavant, il vaut mieux laisser pour ce moment la coordination des différents départements de l'équipe de tournage. Chacune de ces réunions sera organisée séparément. Le réalisateur et les responsables de la production se réuniront avec les chefs techniciens de chacun d'entre eux pour écouter et annoter leurs intentions et leurs besoins.

À nouveau, lors de ces rencontres, le scénario sera analysé pour que le réalisateur expose ses idées et que les départements respectifs apportent les leurs, leur façon de les concrétiser et aussi soumettre les éventuels problèmes et difficultés, de sorte à pouvoir trouver les meilleures solutions à eux tous.

Les départements qu'il faut convoquer pour cette coordination sont : l'équipe du son, celle de la direction artistique, de caméra et de photographie, les costumes, le maquillage et la coiffure. Il convient, pour pouvoir prendre des notes et ébaucher un schéma, d'assister à toutes ces réunions, tant celles des assistants de direction et de production que celles du script (responsable de préciser et d'identifier chacune des options une fois décidées).

Il est également possible de faire des **réunions mixtes** entre départements pour regrouper leurs visions esthétiques particulières. Par exemple, la tonalité des costumes pour l'adapter au chromatisme spécifique d'un décor ou de l'autre. La photographie peut aussi se différencier par rapport à une ambiance ou à une autre, ou même par rapport au maquillage et à la caractérisation des personnages – comédiens.

Répétitions

Tandis que chacun des professionnels étudie et prépare ses tâches respectives, l'équipe de réalisation – parfois soutenue par un *coach* qui aidera et répètera les indications avec chaque acteur – peut se consacrer à la répétition des scènes dramatiques du film (Et il est normalement nécessaire de tester les scènes d'action avec les cascadeurs, la résolution de certains effets spéciaux – préparatoires ou pas pour la numérisation postérieure – la chorégraphie des danses et des batailles, et l'essai ou l'enregistrement de chansons destinées à être interprétées en *play-back*).

La répétition, avec les acteurs, de chacune des scènes, est une pratique de plus en plus répandue et nécessaire. N'oublions pas que pendant le tournage, « le temps, c'est de l'argent » et qu'il est donc presque impossible de peaufiner et de perfectionner l'interprétation des comédiens au moment de la mise en scène. Pendant le filmage, il sera seulement possible de « rappeler » ce qui a au préalable été répété. D'où l'importance des répétitions.

Au cours de ces journées, consacrées à la répétition des différentes séquences, soit l'analyse et l'interprétation de chacune d'entre elles, il est primordial que soient présents tous les acteurs, car en général l'interrelation de leurs rôles respectifs sera fondamentale, même aux moments où les personnages n'interviennent pas simultanément : les motivations de chacun dépendent des sentiments, des réactions et des réponses des autres.

En réalité, la répétition d'un film, la mise en scène de son scénario, est similaire à celle d'une pièce de théâtre, où seront exclues des actions spécifiques et plus « physiques »,

comme une poursuite, l'escalade d'une montagne, des coups de feu, etc. (dont la préparation, comme nous l'avons dit tout à l'heure, doit se faire de façon séparée et sous le tutorat des spécialistes correspondants : chorégraphes, stunt-men, coaches sportifs, etc.).

Parlons maintenant des répétitions avec les comédiens. C'est un travail fondamental pour obtenir non seulement de bonnes interprétations mais aussi des interprétations qui correspondent exactement avec le caractère et les réactions des personnages. Combien de fois dit-on : « son interprétation était très vraie et émouvante, mais malheureusement elle ne correspondait pas au caractère de son personnage ! ».

D'abord, une fois réunis les membres de l'équipe interprétative, il faut refaire une lecture complète du scénario. Là, le réalisateur, sur les conseils des scénaristes et des spécialistes thématiques nécessaires, passera en revue les données et les circonstances historiques, sociales, environnementales, géographiques, etc. soit le cadre et les circonstances dans lesquels se déroule le récit. Il faut tenir compte du fait que tout argument qui n'est pas « actuel » (sur un segment temporel de moins de dix ans) exige une adaptation à son époque.

Si l'on s'en tient maintenant à l'histoire que nous allons filmer, il faut maintenant expliquer et éclaircir (et résoudre tout doute que pourraient avoir les participants) les conflits dramatiques et les motivations de chaque personnage, aussi bien de façon subjective que par rapport aux autres. De la sorte, chacun des comédiens pourra exposer l'intériorisation, sa « version » intime du personnage qui lui a été attribué, selon l'analyse de son caractère. Pour cela, il n'y a rien de mieux qu'examiner, étudier et enfin établir le profil de chacun d'entre eux. Il y a beaucoup d'indications utiles pour esquisser la personnalité de chaque individu. Nous en nommerons quelques-unes :

Caractéristiques psychologiques (par exemple : introversion, idéalisme, traumatisme d'enfance et de jeunesse – qu'il est possible de documenter – complexes, préjugés et fanatismes, etc.)

Caractéristiques socioéconomiques (voir : sa classe sociale, ses envies de progrès, ses aspirations professionnelles ou artistiques, ses origines et problèmes raciaux, religieux ou politiques, etc.)

Caractéristiques particulières (comme ses goûts, vices ou dépendances, ses caprices, ses tics – dans la façon de parler, de marcher, de se comporter – etc.)

Une fois établis les traits qui modèlent le caractère de chaque personnage, il devient nécessaire de définir **les relations** qui les unissent. Pour cela, nous commencerons par éclaircir les liens préalables au début de l'histoire que raconte le film (le cas échéant), et ensuite ceux qui s'établissent après les rencontres et conflits successifs qui se produisent au cours de celui-ci. En résumé, « l'avant » et « le maintenant » de son vécu (partagé ou pas).

Une fois construits *le corps et l'âme* de chaque personnage, on peut passer aux répétitions, pratiques, des scènes du film. Il est conseillé de le faire de façon consécutive, linéaire, car lors du tournage il ne sera probablement pas possible d'avoir cette continuité. De la sorte, pendant ces répétitions, les acteurs pourront tracer un schéma de l'évolution de leurs rôles respectifs, sans que la discontinuité du filmage ne la leur fasse oublier ou ne la détériore. C'est ce que l'on appelle maintenir le raccord (la continuité) de la personnalité, même si celle-ci change au rythme des événements. Car n'oublions pas que le « morcellement » (selon la planification) dans l'espace et dans le temps, de chaque scène, peut rendre difficile le maintien de la même ligne émotive ou la dynamique des actions du personnage (une même séquence peut se construire à l'aide de plans tournés sur différents jours ou à différents endroits géographiques). C'est ce qu'il y a de bien et de compliqué avec le cinéma !

Avant de commencer à interpréter la séquence dans laquelle ils interviennent, chacun des comédiens doit répondre à plusieurs questions qui, sans doute, expliqueront sa conduite dans la séquence en question :

- Que veut, que cherche ou que tente de faire mon personnage dans cette scène ?
- Quel est ou quels sont les obstacles que je dois contourner ou auxquels je dois faire face ? (à savoir : qui s'interpose sur mon chemin ? comment puis-je les surmonter ?)
- Que fais-je pour obtenir ce que je veux ? (c'est-à-dire comment je me comporte ? quelles sont les actions – dialoguées ou physiques – que je dois réaliser avec cet objectif ?)

Une fois réalisé tout ce travail « de table », on procèdera à la répétition proprement dite, en suivant les indications établies.

En ce qui concerne les mouvements que doivent faire les acteurs, pendant la mise en scène, il faut choisir entre deux critères :

1).- Le réalisateur impose des mouvements précis qui répondent à la planification conçue au préalable (que ce soit dans un *story board* ou dans tout autre type de schéma). Pour cela, le dessin sur le sol de la salle de répétition, des différents espaces de tournage (que ce soit une maison, un jardin, etc.) et de son mobilier, est très utile pour établir le passage des comédiens. Le mieux, évidemment, serait de répéter sur les lieux mêmes du tournage (naturels ou fabriqués).

2).- Le réalisateur permet aux acteurs de se déplacer librement, selon leur instinct, dans chaque décor, en établissant une mise en scène spontanée qu'il adoptera pour sa planification postérieure.

La première méthode est propre à des réalisateurs comme Hitchcock, Welles, Bergman, etc. ; la seconde est caractéristique de Renoir, Woody Allen, Cassavetes, etc. Il n'y a pas une option meilleure que l'autre, chacun choisit une façon de travailler qui définira son style.

Le plan de travail [voir Annexe I]

Simultanément à la répétition des acteurs, nous pouvons réunir l'équipe de réalisation et celle de production pour dresser un plan de travail. Il s'agit d'un schéma visant à établir un ordre dans le tournage. Il existe des programmes informatiques spécifiques, comme *Movie Magic*, qui permettent d'inclure toute classe de données et prévisions, et facilitent ainsi l'organisation de tout le film. Dans ce tableau synoptique, on consigne, suivant un calendrier avec des tabulations, les semaines (divisées par jours ouvrables et jours fériés) où interviennent les différents acteurs, leurs horaires, le nombre de figurants, le lieu de tournage, s'il s'agit de journées diurnes ou nocturnes, le lieu où la scène va être tournée, si cela se fera en intérieur ou en extérieur, les exigences techniques (grues ou *travelling*, *steady cam*, haut-parleurs pour les *playbacks*, hélicoptères, etc.), le nombre et les caractéristiques des figurants, cascadeurs, maquettes, et tout ce qui est requis pour le filmage quotidien, conformément aux prévisions de chacun des participants et leurs besoins techniques et stratégiques.

Ce résumé et tableau organisationnel nous servira précisément pour établir le travail quotidien durant le tournage.

Le tournage

Visualisation du film [voir Annexes 2, 3 et 4]

Nous avons dit au début qu'un film est un récit « rêvé ». Cette élucubration, c'est-à-dire la visualisation de ce que l'on a imaginé et que l'on veut transmettre, peut être projetée ou planifiée (et aussi exposée aux divers collaborateurs et techniciens qui composent l'équipe de filmage) à travers un *story board* détaillé ou à l'aide du dessin de la mise en scène sur un plan tracé de chaque scène ou lieu de tournage. Le premier est un dessin de tous les plans du film, sous forme de vignettes de bande-dessinée. La seconde méthode montre, sur un plan du décor, les mouvements des comédiens et les positions de caméra qu'il est en outre possible de préciser avec les tailles et les coupures de chaque « prise » (soit ce qui est filmé en continuité).

Le choix entre les deux méthodes est une fois encore une question de goûts. Le *story board* est plus précis et recommandable pour les films aux mouvements compliqués (action, chorégraphie ou effets spéciaux). Le tracé des scènes est plus propre des films « à personnages », dramatiques, sans difficultés techniques. Le plus habituel est un mélange des deux schémas.

Encadrements et plans

La visualisation, matérialisée par l'esquisse picturale précitée, sera divisée en une liste successive, ou **planification**, des segments séparés : les plans. Ainsi, avant de filmer, nous élaborons « ce que nous voyons » à chaque moment du récit. C'est, en d'autres termes, comme la division en mots et en phrases d'un paragraphe de texte, correspondant à une scène ou séquence dans le film. Cette segmentation équivaut – à titre de prévision visuelle – à ce que nous allons ensuite faire dans le montage final. C'est-à-dire que nous devons établir les « phrases » ou sections – plans – qui, ensuite assemblées, donneront à la narration sa continuité.

Pour être plus spécifiques, dans cette « visualisation », il faudra étudier et choisir :

1). Les cadrages (ce que capte le viseur de la caméra), qui divise les plans en :

- Plan détail (exemple : les lignes d'une carte, les doigts d'une main)
- Premier plan (le visage humain)

- Plan moyen (le tronc d'une personne)
- Plan $\frac{3}{4}$ ou américain (jusqu'aux genoux d'une silhouette)
- Plan général court (la silhouette humaine)
- Plan général (pour capter plusieurs personnes à la fois)
- Vue générale (un paysage, l'intérieur d'un auditorium)

2). **La composition interne** (dans les différents plans)

Dans chaque cadrage, nous tiendrons compte de – et nous pourrons dessiner – la position de chaque élément (personnages et éléments significatifs) à l'intérieur ; que ce soit à leur emplacement initial comme pendant les mouvements qu'exécutent les acteurs et leur placement au moment de couper la prise.

3). **Les angles**

Il est aussi possible de se référer à la position de la caméra par rapport à ce qui est filmé :

- Plongée (depuis le haut)
- Contreplongée (depuis le bas)
- Obliquité (inclinaison de caméra)
- Angle zénithal
- Etc.

4). **Mouvements de caméra** [voir annexe 4]

Souvent, le mouvement des personnages rend nécessaire un suivi avec la caméra. Si un tel accompagnement englobe une scène complète, on parle de *plan séquence*, et pour le réaliser, il faut prévoir la position de la caméra à chaque moment de la mise en scène et la position successive des comédiens par rapport à elle. De tels mouvements de caméra peuvent se faire « à la main » (avec une plus grande vibration de l'image, ou en disposant celle-ci sur un *travelling*, une grue ou un *steady cam* qui rendront plus doux les déplacements).

5). **Effets spéciaux**

En plus des traditionnels trucs (maquettes, explosions contrôlées, coups de feu, accidents et têtes à queues de véhicules, etc.), la plupart des effets visuels sont résolus actuellement durant la post-production (en même temps que le montage), à l'aide de

méthodes d'infographie numérique. Pour rendre possible une telle manipulation – où sont employés différents programmes informatiques –, il faut préparer pendant le tournage la façon dont il sera possible de supprimer une partie des images réelles pour les remplacer par d'autres dessinées (ou ajouter les unes aux autres). Pour ce faire, il est nécessaire de déployer, derrière la scène à filmer, une toile de couleur verte ou bleue sur laquelle il est par la suite possible d'effacer ou de créer toute chose qui n'existe pas ou d'enlever tout élément « gênant » dans la réalité. Pour modifier de petits détails (par exemple l'élimination d'une antenne de télévision dans un film d'époque), il est possible de procéder sans cette toile.

La mise en scène

Chaque jour, pour filmer ce qui est prévu dans le plan de travail, nous devons rappeler ce qui a été répété pendant la période de préparation. Ces répétitions « générales » établissent la partition qui, en musique, devra être respectée bien que segmentée et distorsionnée sur le tournage des différentes parties. Cette partition est essentielle car si elle n'existe pas ou qu'on n'en tient pas compte, le rythme et la continuité, le raccord, de ses segments (les plans) serait impossible. Plus important que le raccord des détails (par exemple, qu'une cigarette ait la même longueur sur deux plans consécutifs) est le raccord dramatique (un personnage frissonne tandis qu'il ouvre une porte sur un plan tourné un jour donné et doit avoir la même expression pendant le plan suivant, où il sort dans la rue, tourné un jour différent). Si on ne garde pas à l'esprit la « dimension » exacte de son émotion, il sera impossible de la représenter et de la capter à deux moments aussi éloignés.

Par conséquent, c'est maintenant, pendant le tournage, que l'on vérifie l'importance d'une bonne et minutieuse préparation de la dramaturgie. Pendant le tournage, au jour le jour, la complexité technique et les coûts de production rendent impossible un arrêt sur une élaboration aussi proluxe. Alors il n'est plus possible que de répéter, tout au plus, une fois ou deux, pour remémorer cette élaboration préalable.

Il n'est pas indispensable de reproduire exactement ces propositions. Au moment du tournage, et avec la sécurité qu'offre ce qui a été élaboré, on pourra procéder aux corrections et aux improvisations qui favorisent le plus ou que suggèrent les décors naturels ou la spontanéité avec laquelle les acteurs abordent leur interprétation. En fonction de ces dernières, il est maintenant possible de modifier le schéma initial et de l'adapter aux nouveaux apports et découvertes.

Pour que l'évocation de ces répétitions soit complète, il est conseillé de les répéter à nouveau en entier, au moins une fois, au début de la journée de tournage. De la sorte, lorsque l'on ne filme que des parties de l'évocation (avec des plans différents), la continuité « dans » le montage final de la scène ne présentera aucun saut ni déséquilibre : ni quant au mouvement des acteurs, ni quant à leur rythme et leur vitesse, leur expressivité émotive, l'intensité dramatique, etc.

De même, le directeur de la photographie fera attention à maintenir la même qualité et quantité « de lumière », soit une continuité dans l'éclairage, pour toute une séquence, même si celle-ci est tournée à des heures et à des endroits différents.

Le « jour après jour » du tournage

Chaque jour il faut isoler dans l'ordre corrélatif la date correspondant du « plan de travail » et élaborer une « feuille de service » [voir **Annexe 5**], où sont spécifiés les éléments qui y sont exprimés (besoins techniques, horaires des acteurs, éléments de costumes, caractérisation, accessoires, nombre de figurants, etc.) pour indiquer chaque détail et son utilisation minute par minute. Ce *journal* était déjà prévu et précisé dans le plan de travail général. Mais il sera toujours sujet à une réélaboration constante et quotidienne, où l'on apportera les modifications nécessaires, survenues suite à des problèmes comme : altérations météorologiques, maladie des acteurs, complications stratégiques, exploitation de ressources scénographiques ou d'événements populaires, etc.

De la sorte, dès la première journée, et à la fin de chacune d'entre elles, il y aura une brève réunion de tous les chefs d'équipe (réalisation, photographie, décoration, costumes, production, etc.) pour étudier, remodeler (si nécessaire) et établir la feuille de service de la journée suivante. Cette feuille de service sera distribuée à tous les membres de l'équipe, comédiens et techniciens.

Une fois satisfaits les besoins précédemment décrits, on peut commencer le tournage correspondant à chaque jour. On procèdera alors (après les travaux d'éclairage, ambiance du décor, maquillage des interprètes, costumes de ceux-ci et des figurants, essais d'effets spéciaux, etc.) à une répétition – comme nous l'avons déjà expliqué auparavant – des séquences programmées pour cette journée. Le réalisateur – avec ses assistants – réélaborera « la mise en scène » qui avait été répétée au préalable et les techniciens (photographie, son, cascadeurs, etc.) pourront adapter en fonction de cette mise en

scène la façon dont ils vont disposer leurs appareils et choisir la meilleure stratégie pour parvenir à leurs objectifs, sans faire obstacle au travail des autres.

Et pour finir

Un jour, un grand cinéaste à qui on demandait quelle est la qualité la plus nécessaire pour réaliser un film, a répondu : « une bonne forme physique ». Il ne plaisantait pas. Sur un tournage, le *stress* et les dures journées de travail, l'intensité psychologique et créative et la complexité technique, rendent nécessaire une bonne forme physique. Pour cela, la discipline est aussi importante que l'équilibre mental. La concentration de chaque professionnel durant le travail est fondamentale, sans tomber dans le désordre ou la distraction (en dépit du grand bazar environnant). Il ne faut pas oublier que ce qui est fait, ce qui est filmé à tout moment, ne donne lieu à aucun retour en arrière, à aucune possibilité de modification ou de retouche. Les résultats, dans cet art, dépendent de chaque instant de son élaboration.

Les défauts et les altérations (de l'ambiance ou humains) qui interrompent inévitablement un tournage, nous poussent à des changements et à des improvisations constants. Pour répondre à de tels défis, il est nécessaire d'avoir un corps et un esprit éveillés, ainsi qu'une grande sécurité quant aux aspects fondamentaux et nécessaires. Et cela, seule une bonne préparation le facilite et le permet.

Le travail pendant un tournage requiert de tous une concentration et une exigence maximum : il est nécessaire d'atteindre tous les objectifs en faisant preuve de la plus grande exigence artistique.

Bien souvent, respecter le plan de travail est très dur et accepter les modifications forcées par des circonstances adverses exige non seulement des décisions rapides mais aussi douloureuses.

Pour certains membres du tournage, la journée ne finit pas lorsque celui-ci s'achève. Les équipes de production et réalisation, devront – comme nous l'avons indiqué – planifier ce qui est prévu pour le lendemain. Pour sa part, le réalisateur et certains de ses collaborateurs, devront visionner et choisir entre les différentes prises filmées au cours des journées précédentes. Le réalisateur devra même consacrer un peu de temps pour corriger ou valider le prémontage que les techniciens de l'édition lui montrent, sur les séquences déjà terminées et assemblées.

EXERCICES D'APPRENTISSAGE

Nous proposons ci-dessous de réaliser quelques exercices pratiques pour nous familiariser avec les indications que nous avons données concernant le tournage.

Bien entendu, comme tout test ou toute première expérience, nous pensons que ces exercices doivent être accessibles et réalisés avec le nombre le plus petit possible de participants techniques et artistiques (et d'une faible complexité opérationnelle).

Dans l'intérêt de cette facilité, nous signalons plusieurs arguments possibles, à titre d'exemple :

a) L'horreur

Un homme ou une femme est assis/e dans une pièce. Il/Elle sait qu'il n'y a personne d'autre au monde : tous les autres êtres sont morts. On frappe à la porte.

b) L'image

Un garçon/Une fille perd sa propre image. Il/Elle la cherche de partout. Enfin il/elle la trouve.

c) Holocauste

Deux personnes dans une pièce. C'est le dernier jour de la terre. La vie s'achève à 17h00.

d) La fermeture éclair

Un couple se prépare à faire l'amour. La fermeture éclair du garçon se coince et il n'arrive pas à la décoincer. Les situations comiques s'enchaînent.

À partir de ces brefs synopsis, il conviendra d'élaborer :

- Un scénario
- Un tracé des scènes du lieu ou des lieux de tournage
- Une planification (à partir des dessins ou un story board) de la mise en scène du scénario

- Un plan de travail (et les feuilles de service quotidiennes qui correspondent)
- Les répétitions pertinentes
- Le tournage et le montage postérieur de ce qui a été filmé

Comme il s'agit d'exercices d'entraînement, nous conseillons de ne pas trop attacher d'importance aux aspects techniques comme l'ambiance, l'éclairage ou la caractérisation. Occupons-nous plutôt des détails narratifs, du rythme de la mise en scène et de l'interprétation des acteurs. Concernant la caméra, tout modèle de caméra vidéo simple sera suffisant : « ce qui importe, c'est ce qui se voit à travers le viseur de la caméra, pas la taille de l'appareil ».

Et un dernier conseil : le meilleur apprentissage (tout en suivant nos recommandations) est toujours le fruit de notre propre travail. Les réussites et les erreurs, dans la pratique, seront notre meilleure formation. La répétition et l'effort constant nous donneront le métier nécessaire et même un style personnel.

Annexe 1

Plan de travail

				EL DESEO DE SER PIEL ROJA		DIRECTOR A. UNGRÍA																				
DÍA	RODAJE	FECHA		DECORADOS	SECUENCIAS	JORNADA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	ABEL	ANA	MARTÍN	ROBERTO	AUTOESTOPISTA	ALBINO	PADRE	RODOLFO	PILAR		
				1ª SEMANA																						
1	9			VIAJE A TÁNGER																						
2	10			CABARET ÁRABE - CALLE	7A-7B-6	9-20	1		3																	
3	11			CABARET ÁRABE	7C-7D	9-20	1		3																	
4	12			CALLE - COCHE	8-11	7-18	1		3												5					
5	13			HOTEL - CALLE	10-9-4	9-20	1		3																	
6	14			HOTEL	5	8-15	1	2	3																	
				2ª SEMANA																						
7	16			HOTEL - ESCENARIOS TÁNGER	1-2	5.30-16.30			3																	
8	17			HOTEL - BARCO - VIAJE A MARBELLA	3-12	8-19	1		3																	
9	18			CARRETERA COSTA (MEDIA JORNADA)	13	14-19	1		3																	
10	19			CHALET ROBERTO	14-14-A	7-18	1	2	3	4																
11	20			CHALET ROBERTO - CARRETERA	15-15A-16P	7-18	1	2	3																	
12	21			CARRETERA	16R	8-15	1	2	3																	
				3ª SEMANA																						
13	23			CARRETERA SERRANÍA	21	7-18	1	2	3																	
14	24			CHALET TONY	17-18	8-19	1	2	3																	
15	25			CHALET TONY (DORMITORIO)	18A-19	8-19			3																	
16	26			CHALET TONY (PATIO) - VIAJE A LA MANGA	20	7-18	1	2	3																	
17	27			CARRETERA COSTERA	22A-22B-22C-22D	8-19	1	2	3																	
18	28			CARRETERA COSTERA	22-22E	8-15	1	2	3																	
				4ª SEMANA																						
19	30			URBANIZACIÓN - CHIRINGUITO	27PV-28-29	0-7	1	2	3																	
20	31			CHIRINGUITO - PLAZA URBANIZACIÓN	30-31	19-6	1	2	3																	
21	1			APARTAMENTO - CARRETERA ALBINO	32-24	8-19	1	2	3												6					
22	2			URBANIZACIÓN - APARTAMENTO	26-27	8-19	1	2	3																	
23	3			CARRETERA	23	7-18	1	2	3																	
				FIESTA DÍA 1																						
				5ª SEMANA																						
24	6			VIAJE A AGUILAR	33P																					
25	7			PUEBLO CENTRAL - TERRAZA BAR	45-50	11-22	1	2	3																	
26	8			CARRETERA - CRUCE	44-33A-34	10-21	1	2	3																	
27	9			DISCOTECA - CARRETERA ALBINO	25P-24A(PV)	9-20	1	2	3																	
28	10			DISCOTECA	25R	8-19	1	2	3																	
29	11			CERCANÍAS CENTRAL	46-48	8-15	1																			
				6ª SEMANA																						
30	13			CENTRAL	51P	0-7	1	2	3																	
31	14			CENTRAL	51R	19-6	1	2	3																	
32	15			PLAZA - CALLES	38-40	19-6	1	2	3													7	8	9		
33	16			BAR	35-36	19-6	1	2	3													7	8			
34	17			BAR	37-39	19-6	1	2	3													7	8	9		
35	18			CASA DE PILAR	41	18-1	1	2	3													7	8	9		
				7ª SEMANA																						
36	20			CASA DE PILAR	43-42	7-18	1	2	3																9	
37	21			HOSTAL DE CARRETERA - CARRETERA	53-53B-53A-52	9-20			3																	
38	22			CARRETERA (FLASHES) - CARRETERA ALBINO	54-54B-24A	9-20			3												6					
39	23			BALNERARIO - CARRETERA	49A-47-54A	8-19	1	2	3																	
40	24			BALNEARIO	49	8-19			3																	
41	25			CARRETERA (FLASHES)	54C-54D-54E-33R	8-15			3																	
							TOTALES																			
									13		30		38		1		1		2		4		3		4	

BERTA	GORDO	TONY	CHICA 1	UNO PELIRROJO	EL BARBUDO	UNO DEL BAR	OTRO DEL BAR	CAMARERO	VIEJO	CHICA 2	PEQUEÑAS	F	I	G	DEFINITIVO
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	PARTES	H	M	N	VARIOS
											Bailarina - Jovenzuelo árabe - Grupo	20	10		
											Bailarina - Grupo	12	8		
											Aguador	1			COCHE
												3	1	4	COCHE
												1			
												4	1	3	
															COCHE
															COCHE - PLATAFORMA
															COCHE - MOTO
															COCHE-PLATAFORMA-2ª UNIDAD
															COCHE
											Hombre explosivos - Mujer embarazada				COCHE-PLATAFORMA-FURGONETA
		12	13							20		15	14		COCHE
										20		7	6		
															COCHE
															COCHE-PLATAFORMA
				14	15							6	2		
				14	15							6	2		
															COCHE ALBINO
															COCHE-PLATAFORMA-2ª UNIDAD
															COCHE-PLATAFORMA
											Dobles Abel, Martín, Ana				COCHE-2ª UNIDAD
								18				3	1		COCHE
															COCHE-PLATAFORMA
												6			JUEGO DE LAS TRES CARTAS-COCHE ALBINO
												6			JUEGO DE LAS TRES CARTAS
											Guardia uniformado	2			COCHE
															COCHE
															COCHE
10															
	11					16	17					8	2		COCHE
10	11					16	17					8	2		
															COCHE
												1			COCHE-PLATAFORMA
															COCHE-PLATAFORMA-COCHE ALBINO
												3	5		COCHE-PLATAFORMA
									19			3	5		
											Dobles Abel, Martín, Ana				COCHE-PLATAFORMA-HELICÓPTERO
2	2	1	1	2	2	2	2	1	1	2		115	59	7	

Annexe 2

Esquisse de planification pour dessin ultérieur sur story-board

Sec- 51 (page 96)

NUIT
Format 1:85

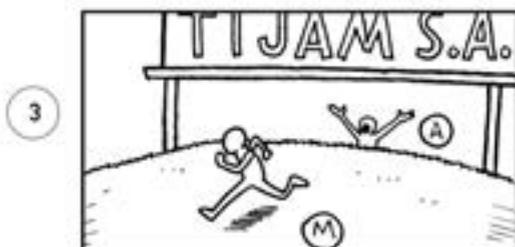


A.- ABEL ARRIVE AUX
PILIERS DU BLOC.

B.- IL FAIT LES BRANCHEMENT.



C.- ABEL COURT.



CONTREPLAN, SUR LA COLINE
ANA: MARTIN!

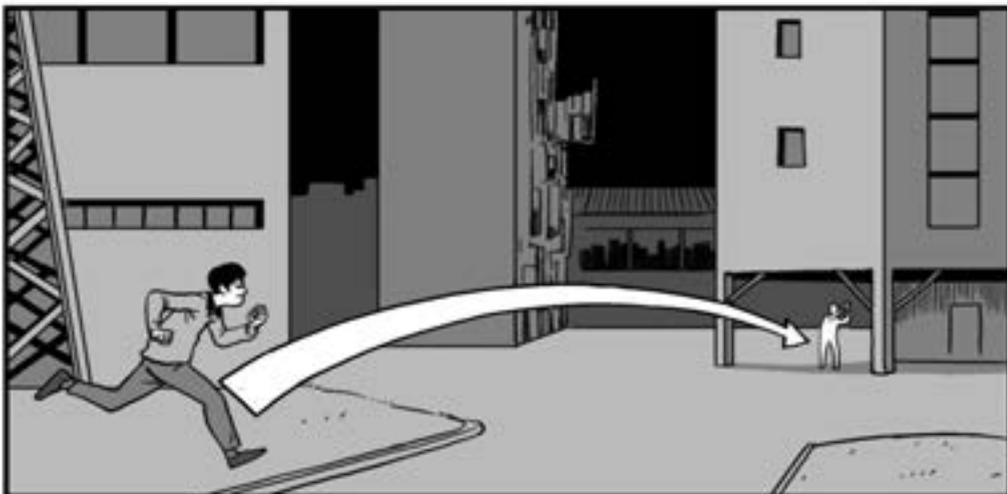


PUBLVIA (avec lumineux)
3,5 mts x 2 mts

Annexe 3

Story-board

STORY-BOARD



1

Il court vers les piliers et prépare les bombes.

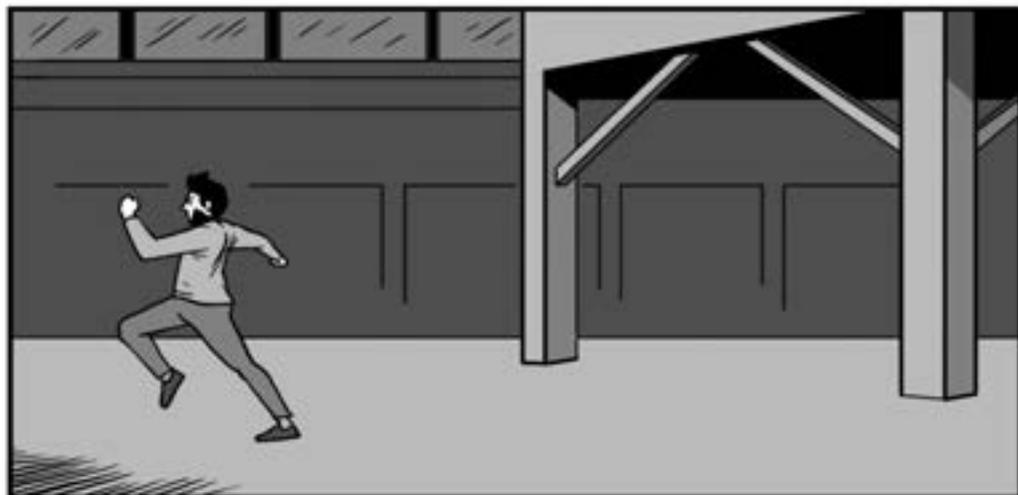


3

Martin !

Sec :

Plans :



2

Il s'enfuit en courant.

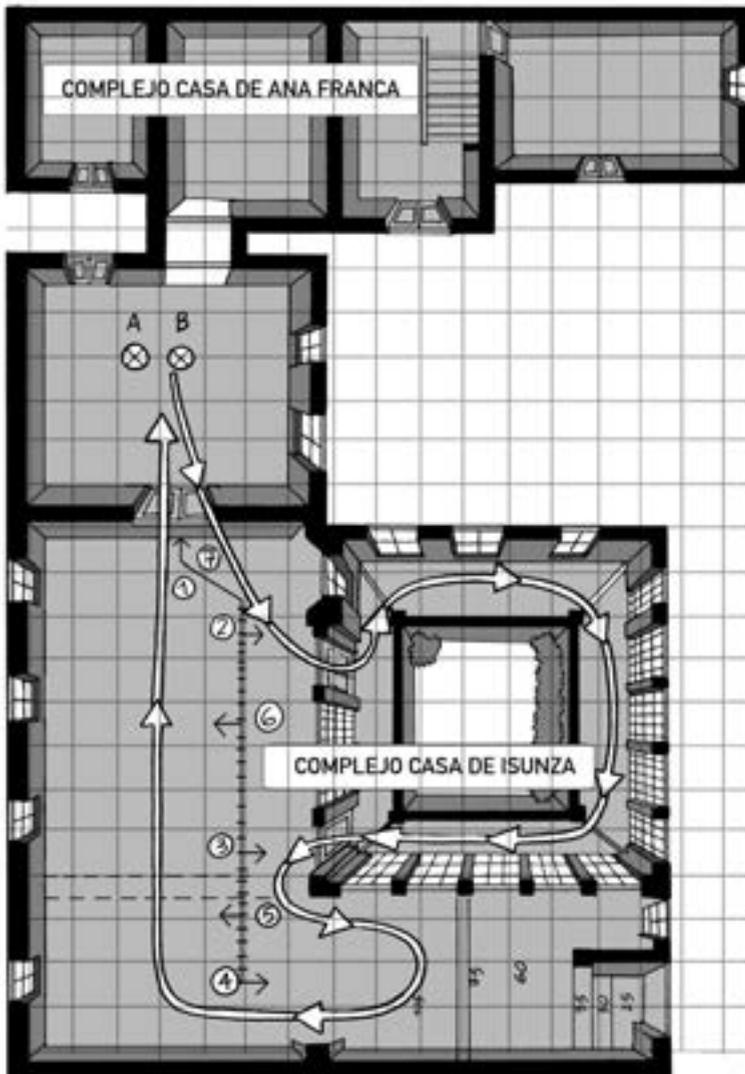


4

La bombe explose.

Annexe 4

Mouvement de personnages et de caméra



SUIVI DES PERSONNAGES... A Y B

TRAVELLING GRUE... . 1 - 7

BOCAROCA PRODUCCIONES, S.A. / SOGETEL
c/Manises de Valdeleñas, 5 2º ind. 28004 MADRID
Tel: 532 09 00 - Fax: 532 80 81
Oficina rodaje: Infanta, 40 - 2ª dcha. - Tel: 531 14 33 / 47 60

AFRICA

ORDEN DE TRABAJO

Nº ORDEN: 37 **DIA DE RODAJE:** 37
DECORADO: PISO MARTIN **FECHA:** 26/12/95
SECUENCIAS: 44A (30)-45(30)-44 (30)-76 RTOS/N **HORARIO:** 09.00 - 20.00
LOCALIZACION: C/ ARCOS DELALON, 72.3ºB
Tel. rodaje: 908 40 19 86

PERSONAJE	ACTOR/ACTRIZ	SECUENCIAS	RECOGIDA	MAQ/VEST.	LISTOS
ARTURO	IMANOL ARIAS	44A	08.45	09.15	09.45
MARTIN	ZOE BERRIATUA	44A-45	08.30	09.00	09.45
AFRICA	ELENA ANAYA	44A-45-44	08.30	09.00	09.45

FIGURACION:

CITACION:
LISTOS:

NECESIDADES DE RODAJE

ATREZZO: JAULA- CRONOMETRO MARTIN- TABACO Y MECHERO AFRICA- TABACO Y MECHERO ARTURO- TV VIDEO- MANDO A DISTANCIA- MESA PREPARADA PARA DOS COMENSALES- PLATO CON CROQUETA QUEMADAS- 10 PLATOS SOPROS - SOPA- CUCHARA- TELEFONO- HULE- CARTEL PISO 3º- PAQUETE SOPONSTANT FUEGO EN COCINA- CAZO- SARTEN- CROQUETAS- PAQUETE CROQUETAS CONGELADAS- ACEITE- ESPUMADERA POLVOS INOCUOS- PAQUETE MATARRATAS- PLATOS-POSTER ABEBE BIKILA-POSTER CHICA-RASOCASSETI CINTAS-ELEMENTOS DIBUJO-FOTOS CORREDORES-TUBO CEMENTO RAPIDO

DECORACION: COCINA ATREZZADA (SEC 40)

VESTUARIO: VESTUARIO DOBLE MARTIN Y ARTURO (SEC 44A)

Nº VESTUARIO: ARTURO TRAJE 6 (SEC 44A)
MARTIN TRAJE 5 (SEC 44A-45-44) (TRAJE 11 (54-36))
AFRICA TRAJE 5 (SEC 44A-45)

MAQUILLAJE/PELUQUERIA: SUDOR MARTIN- SUDOR ARTURO- VENDA MARTIN (SEC 44A-45-44)

CAMARA: SINCRONIZADOR (SEC 44A)

VEHICULOS Y SEMOYENTES: BLUERO (SEC 44A)

PRODUCCION: CINTA DE VIDEO PROGRAMA PARTIDO FUTBOL (SEC 44A)

CITACION EQUIPO POR DEPARTAMENTOS			
DIRECTOR	09.00	EQ. MAQUILLAJE	09.00
AYTE. DIRECCION	08.45	EQ. VESTUARIO	09.00
SCRIPT	09.00	JEFE ELECTRICOS	09.00
EQ. DIRECCION	08.45	MAQUINISTA	09.00
DTOR. PRODUCCION	07	ELECTRICOS	09.00
EQ. PRODUCCION	07	DECORADOR	07
DTOR. FOTOGRAFIA	09.00	REGIDOR	08.45
EQ. CAMARA-VIDEO	09.00	ATREZZISTAS	Oden según director
EQ. SONIDO	09.00		

AYTE. DIRECCION



JEFE PRODUCCION



4

La
post-production

Julia Juárez

Post-production de cinéma

Aujourd'hui, tout est **image**.

Le processus d'élaboration d'une œuvre audiovisuelle se compose de différentes phases : scénario – tournage – post-production.

On définit la post-production comme la manipulation du matériel audiovisuel, l'image, le son, la musique, la couleur de l'image et le mixage final de tous ces éléments, soit là où l'idée de l'œuvre audiovisuelle se concrétise.

Du point de vue humain, les professionnels qui interviennent dans ce processus comme chefs d'équipe sont habituellement les suivants : monteur d'image, qui se charge du montage ou de l'édition des images ; monteur de son ; musicien ; mixeur, qui est la personne chargée d'unir tous les sons en un seul ; étalonneur, la personne qui, lors du processus final, égalise la lumière de tous les plans des séquences et donne cette continuité à tout le film, pour que celui-ci une fois achevé arrive au public. Mais à l'heure des décisions finales, le producteur et le réalisateur prennent une part active.

Montage des images

Jean-Luc Godard a dit : « si réaliser est un regard, monter est un battement de cœur ».

L'évolution du montage audiovisuel pendant ce siècle passé a été immense ; en général du fait des nouvelles technologies et de la transformation du langage cinématographique.

Le montage apparaît plus comme une ressource technique qu'intellectuelle, mais ce sont les Russes Vertov, Pudovkin, Eisenstein, etc. qui ont effectué des recherches et approfondi la pratique comme la théorie cinématographique en se centrant surtout sur le pouvoir du montage comme élément dialectique.

Le cinéma documentaire a également eu une profonde influence sur l'évolution du montage. On peut le voir par exemple dans les nouvelles, le cinéma de propagande, institutionnel, social, le cinéma d'essai, les transitions, fondus, bumpers, surimpressions, effets visuels.

Système analogiques d'édition

En dépit du fait que les systèmes analogiques d'édition ne sont actuellement pas très utilisés, il est important de les connaître. Pour réaliser le montage à l'aide de ces systèmes, il faudrait utiliser des bobines de bande de film. Les deux types de machines éditant sur bobine de film sont Moviola ou KEM ou Steenbeck.

Comment se déroule un processus de montage suivant un système analogique ? Le négatif du film en bobines est envoyé à un laboratoire qui s'occupe de traiter le négatif original de la caméra et de produire un positif (ou copie). Le positif doit ensuite être synchronisé avec le son, ce pour quoi on utilise un synchroniseur.

Comment faire une coupure avec un système Moviola ? On effectue une marque sur le photogramme où l'on veut réaliser la coupure à l'aide d'un crayon gras. On fait la coupure à l'aide d'une machine : s'il s'agit d'image la coupure est droite et s'il s'agit de son la coupure est oblique, et pour unir le début et la fin des prises on emploie du scotch. Lorsque toute l'image est montée, il faut passer en laboratoire pour finaliser le processus.

Jusqu'au début des années 1990, on utilisait la Moviola, mais actuellement ces méthodes analogiques ne sont pratiquement plus utilisées. Cela dit, on peut quand même tourner en analogique : il suffira de porter le négatif tourné au laboratoire pour y être développé. De ce négatif de celluloïd on réalise une copie vidéo numérique ; c'est ce que l'on appelle téléciné.

Un signal numérique (Keycode) est inscrit sur cette copie vidéo, et il fonctionne comme un code de temps, facilitant donc les travaux de montage. Une fois le montage de l'image achevé, on l'envoie au laboratoire où le négatif est déposé et le dit monteur de négatif sélectionne les morceaux indiqués par le keycode et les unit en leur ajoutant la bobine finale des génériques. De ce négatif final monté on en obtient d'autres, appelés internégatifs, qui assureront une fonction de protection à l'avenir.

Les copies standard que l'on voit dans les salles de cinéma proviennent de ces secondes copies.

L'équipe de montage se complète par un assistant et un auxiliaire de montage, dont le travail a changé avec l'apparition des techniques numériques.

Montage numérique

L'édition numérique a commencé à être utilisée lorsque sont apparus les premiers systèmes d'édition non linéaire qui permettaient de travailler sur une première édition avec du matériel plus économique, mais qu'il fallait ensuite finaliser grâce à des équipements plus complexes et plus chers. Au début, cette méthode ne permettait de travailler qu'avec du matériel numérisé de faible qualité (du fait de la basse résolution et du taux de compression élevé, conséquences de la technologie disponible à ce moment-là).

Avec le temps, la technologie a avancé en puissance de processus et capacité de stockage, et il est devenu possible de numériser le matériel sans perte de résolution et sans compression. Mais sur les projets plus grands ou longs, il restait conseillé de continuer à travailler selon le processus d'édition offline à l'aide de matériel comprimé et à faible résolution. Ce n'est qu'à la fin que le matériel monté est renumérisé sans compression. Ce processus porte le nom de conformation.

Le montage est en principe réalisé à l'aide de différents programmes : Avid Media Composer, Adobe Premiere Pro, Apple Final Cut, etc.

Différents éléments font partie du montage numérique :

- Systèmes d'édition numérique : c'est un ordinateur qui permet l'édition de l'audio et de la vidéo provenant de bandes ou de fichiers.
- Média : le matériel est audio, vidéo ou les deux.
- Importer : entrer ou apporter des fichiers média au système d'édition numérique.

Au moment du montage de l'image, le monteur dispose du scénario, d'informations de caméra contenant les détails de ce qui a été tourné et de certaines des annotations de la scripte et de l'assistant de caméra qui l'informent du nombre de plans qui ont été tournés dans chaque séquence et comment sont les plans qui ont été tournés : plan fixe, panoramique de droite à gauche ou à l'inverse, caméra en main, plan moyen, plan général, plan court, etc. ; et aussi combien de prises ont été réalisées de chaque plan, leur métrage et la durée de chaque plan. Toutes ces informations précisent les conditions

techniques du tournage de chaque plan et le jugement émis pour chaque prise : « Seules les prises que le réalisateur valide comme étant bonnes sont prises en considération ».

À partir de ces informations, le monteur d'image commence son travail. Il y a des monteurs qui consultent énormément le scénario et d'autres qui, après une simple lecture, ne le regardent plus.

Le montage cinématographique consiste à choisir, classer et unir une sélection des plans selon une idée et une dynamique données, à partir du scénario, de l'idée du réalisateur et du monteur.

C'est pour toutes ces raisons que l'on estime que le montage est l'une des disciplines fondamentales pour la réalisation d'un film.

Au cours du processus, différentes alternatives créatives sont envisagées.

*Feuille de script du film « *Zigortzaileak* »

56- INT. PASILLO DE LA ESCUELA – DÍA.

LEIRE - SANDRA - LEO - DAVID -

P1: PV SANDY > P MASTER

P2 P SANDY

P3 P DAVID

P4 PC SANDY

Investigadores se han cambiado en el baño y Sandy espera fuera a David que salga. Este al ver a Sandy se queda sorprendido.

DAVID
¿ Tú, quién eres?
Eta zu nor zara?

SANDY
Soy Sandy.
Sandy naiz.

En ese instante Sandy empieza a bailar y chapurrear la canción de *Zigortzaileak* muy marchosa con un micrófono que lleva un guante pequeño. David al verlo empieza a reírse con chulería hasta que se aburre.

SANDY
"Beti atzean zabiltra. Aspertuta naukazula. Zigorra merezi duzu. Zigorra merezi duzu."

DAVID
¡ Qué chorradas haces!
¡ Quitate ya y para de hacer el mono!
Zer txorakeria dira horiek?!
Kendu paretik eta ez ezazu txoroarena egin!

David mosqueado va a empujar a Sandy pero esta muy rápida lo esquivó y sigue moviéndose al ritmo de la canción. David intenta pegar a Sandy, ella se moverá y cantará muy emocionada librándose de todo tipo de golpes que intenta darle. David ya muy cabreado intenta darle un puñetazo sin éxito por lo que se abalanza hacia ella como un energúmeno con tal mala fortuna que se cae al suelo justo cuando Sandy se da una pirueta. David acaba en el suelo medio inconsciente y Sandy al ver eso, para de bailar observándolo sin saber que hacer para ayudarlo. Vinci y Lee al ver a David en el suelo le miran a Sandy alucinados.

P5 / P6

LEE
¿¿ Uy, está bien no?!
Uii...ondo dago, ezta?!

SANDY
Sí, se ha caído sólo y esta medio atortado.
Bai, bera bakarrik erori eta zorabiatu da.

PU1 DE P3

112

La combinaison des séquences, leur classement et leur mixage à l'aide de diverses ressources auditives peuvent les doter de sens qu'elles n'ont pas d'elles-mêmes. Le montage réside dans la présentation de l'œuvre avec la plus grande fluidité et clarté possibles pour former une histoire logique et de sorte que le spectateur la voie comme le veut le réalisateur.

Au moment du montage, on change certaines séquences, on supprime ce qui ne plaît pas, les entrées et les sorties inutiles, on accentue ou on écourte le rythme... Il y a des priorités pour sélectionner une prise ou réaliser une coupure, compte tenu de l'émotion et de la qualité dramatique.

Pour commencer à comprendre ce concept appelé Émotion, il convient de se poser la question suivante : comment voulez-vous que le public se sente en voyant cette scène ou en regardant votre film ? Si vous parvenez à ce que le public ressente ce que vous voulez qu'il ressente à travers tout le film, c'est que vous avez fait du bon travail. C'est la tâche la plus difficile dans un bon film.

Car en fin de compte, ce dont le public va se rappeler, ce n'est pas de l'édition, ce ne sont pas des interprétations, ce n'est pas même de l'histoire. C'est des sensations qu'il a eues en voyant votre film. L'émotion est au-dessus de toute autre catégorie imaginable à l'heure de faire et de monter votre film.

D'un point de vue académique, on différencie quatre grands styles de montage :

- **Narratif ou classique** : il raconte les faits d'une façon logique et cohérente, même s'il y a des sauts dans le temps vers l'avant ou vers l'arrière. Le montage « invisible ».
- **Expressif** : rapide dans l'action, lent dans l'intimiste, le rythme externe en dépend entièrement.
- **Idéologique** : lorsque l'on manipule les émotions et les idées en se basant sur des associations d'idées.
- **Poétique** : proposition d'une mise en scène non pas narrative mais psychologique, d'état d'esprit et spirituelle.

Méliès employait déjà la coupure de plans mais il ne procédait pas à un montage narratif, il composait une succession de tableaux suffisamment autonomes et cloisonnés entre eux.

Parmi les précurseurs du montage narratif, on trouve Porter avec sa *Vie d'un pompier américain* et surtout *Le vol du grand rapide*.

On considère que la première fonction du montage est la narration, et on tente donc toujours de parvenir à ce que le « drame » soit mieux perçu et correctement compris par le spectateur.

D.W. Griffith marque, avec Porter, le début d'un cinéma doté de la possibilité d'un développement postérieur sous un mode de représentation cohérent et plus complexe. Il a développé le montage parallèle, le raccord de regards, l'échelle des plans, les rythmes ascendants, soit les montages rapides et dynamiques lors des fins pour ajouter du suspense et de l'émotion, l'emploi de l'antithèse (deux réalités confrontées pour contraindre le spectateur à prendre parti), qui constitue l'un des élans fondamentaux dans la conquête du montage. On ne peut pas dire que Griffith a inventé le cinéma classique, mais il en a synthétisé beaucoup des éléments et il en a construit la base sur laquelle il se dresserait peu après. Maître de la narration (actions parallèles, suspense basé sur l'augmentation du temps de narration, poursuites, ...), c'est lui qui a découvert que le temps cinématographique, contrairement au temps réel, pouvait être étiré ou écourté, qui a déplacé la caméra dans la scène elle-même et qui montait suivant différents types de raccords.

Sa première grande œuvre fut *La naissance d'une nation* et dans ce film il arrivait à narrer jusqu'à trois actions montées en parallèle et entièrement lisibles. La caméra et le montage synthétisaient des découvertes antérieures avec une grande fluidité. Ensuite, vint *Intolérance*, qui racontait divers épisodes de l'histoire de l'humanité entremêlés suivant un montage parallèle indépendant du montage interne de chaque fragment.

Pour bon nombre de cinéastes soviétiques des années 1920, le montage était un moyen fondamental d'organiser la forme globale d'un film.

Les premiers films d'Eisenstein sont des tentatives de construire un film à partir de certaines ressources du montage. Au lieu de subordonner les patrons de montage à l'agencement de l'histoire, pour Eisenstein le cinéma était le conflit entre deux images ou plus, et il ressentait le besoin de rendre ceci palpable pour le spectateur. Ainsi, dans *Le cuirassé Potemkine*, on peut voir un plan moyen où un officier montre un jambon en parfait état et un plan détail où on observe de plus près ce jambon qui semble être infesté de vers.

Parvenir à exprimer par le choc de deux plans une idée ou un sentiment est une fin en soi. Ce type de montage définit parfaitement le cinéma d'Eisenstein ou celui de l'avant-garde française.

Mais il y en a beaucoup d'autres comme Eisenstein qui croient aussi que le montage est la partie la plus décisive de l'élaboration d'un film. Orson Welles, avec l'emploi de la profondeur de champ et du plan séquence, souligne que c'est un triomphe du réalisme. Il considère le filmage en plans longs, qui montrent en un temps plus long que le temps réel la réalité en un seul fragment de film et placent tout ce qui apparaît dans une situation d'égalité face au spectateur. De plus, comédien venu du théâtre et du monde de la radio, il a énormément contribué au côté son des films.

On peut dire que dans le cinéma classique on utilisait un montage invisible et qu'aujourd'hui on continue à employer cette technique, en tentant de couper un plan dès lors qu'un mouvement le permet, pour que la coupure passe plus inaperçue. On peut aussi accélérer le montage lorsqu'arrive la violence ou la tension, et le détendre lorsqu'il y a une conversation plus tranquille.

En termes de montage plus poétique, on trouve des réalisateurs comme Bresson, Bergman, Tarkovski, Buñuel, Ozu, Kurosawa... Ce dernier, même dans ses films d'aventures, employait toujours un montage poétique.

Terrence Malik ou David Lynch emploient parfois l'expressif ou le classique, mais tendent toujours au montage poétique.

Lorsque l'on s'apprête à monter un film et que l'on voit le matériel dont on dispose, on a toujours une première impression, qui en général est la bonne. Mais il est absolument nécessaire de conserver le souvenir de toutes les impressions, bonnes et mauvaises. Car on s'habitue à tout, et après avoir vu un film quatre fois, tout semble bon. Il faut se laisser emporter par ses propres émotions et en particulier tenter de les conserver.

Parfois les méthodes de travail qui ont été utilisées pour les films précédents ne servent pas pour le suivant. Chaque œuvre est différente.

Le montage est le moment où tout ce que l'on a pensé dans le scénario, une fois tourné, prend tout son sens. L'éditeur commence à classer le matériel en même temps qu'a

lieu le tournage du film. Ce doit être une personne qui comprend le film comme le réalisateur. Et souvent, un bon monteur peut améliorer le film original conçu par le réalisateur.

Un film peut créer son propre temps et son propre espace, pour s'adapter à tout type de narration. Le temps et l'espace peuvent être éliminés, recréés et présentés d'une façon qui aidera le public à comprendre.

La technique du montage a changé la façon de faire du cinéma grâce à de nouvelles façons de procéder narratives, plus complexes, plus adultes et dotées de différentes voix et tempos. Parmi ses plus grands apports, on trouve sans aucun doute les innovations de langage face aux nouvelles structures cinématographiques, les aspects artistiques et techniques du montage cinématographique comme l'emploi d'outils et de logiciels de montage.

Le montage sert avant tout à assurer la continuité de la narration. La clé du système continu ou « raccord » est de faire que la transition d'un plan à un autre se fasse « en douceur » ou soit presque invisible. Par ailleurs, le rythme du montage dépend aussi de l'échelle de plan : un plan général durera plus qu'un plan moyen, et ce dernier plus qu'un premier plan. Mais la clé de ce montage continu est la manipulation de l'espace et du temps.

La coupure dans le mouvement est une autre technique qui permet de rendre invisible la coupure d'un plan à un autre. C'est-à-dire de profiter des mouvements et des gestes pour changer le point de vue.

Il existe de nombreux types de raccord qui offrent une certaine continuité au niveau de différents éléments du produit audiovisuel. Certains des types les plus communs sont : raccord sur un regard, un mouvement, un geste, un axe, une lumière, etc.

Le montage continu fait appel à des ressources comme l'enchaîné, le fondu, le son diégétique, et peut aussi prendre des libertés par rapport à la durée de l'histoire. Bien que la continuité et l'ellipse soient les formes les plus communes de transmettre la durée, l'étirement (rallonger un moment, en faisant que le temps à l'écran soit plus long que le temps de l'histoire) constitue une possibilité différente.

Tout va dépendre de l'inspiration artistique et de la précision de l'artisan. C'est-à-dire sa capacité à raconter sans divaguer, à se montrer concis, bref, agile, pour que la narration ait plus de force et soit mieux comprise.

Une fois achevé le premier montage du film, il faut savoir se placer dans une position critique qui affecte l'ensemble du résultat obtenu. Pour que le film arrive à bon port, une norme très importante dans le cinéma est la concrétisation, ne pas avoir peur de couper et de jeter des plans à la poubelle, aussi beaux nous semblaient-ils. Cela requiert d'avoir entre les mains de nombreuses ressources pour résoudre chaque séquence de la meilleure façon possible. Pour cette raison, le monteur est co-créateur de bon nombre de films et de documentaires dans lesquels il est intervenu.

Il est nécessaire d'apprendre à valoriser la structure de chaque montage depuis l'analyse globale, par l'élaboration de schémas qui permettent d'avoir une vue d'ensemble rapide, de la totalité du long métrage.

Il est important de traiter le montage suivant une vision d'universalité. Rendre plus compréhensible le langage cinématographique pour un plus grand nombre de personnes. La solution est peut-être justement d'inciter le spectateur à avoir une présence active et constructive.

Lorsque l'on raconte une histoire, on ne raconte pas seulement une histoire, car chaque spectateur, fort de sa propre capacité imaginative, comprend une histoire différente. Le pouvoir est ainsi livré au spectateur.

D'après J.L. Godard, « ce qui est à l'écran est déjà mort, c'est le regard du spectateur qui lui insuffle la vie ».

Pour qu'une histoire puisse atteindre le niveau de communication qu'elle exige, elle doit faire l'objet d'un bon montage. Tout n'est pas qu'une question technique, il faut se laisser attendrir par l'histoire, la respirer au plus profond de nous.

Le montage devrait servir à articuler métaphoriquement parlant l'idée que l'on veut transmettre et traduire. C'est dans la séquence des images, choisies soigneusement et intentionnellement, que l'on cherche à générer des sensations chez le spectateur.

La passion de Jeanne d'Arc, de Carl Theodore Dreyer, est un autre parfait exemple du montage comme créateur d'expériences chez le spectateur, et non pas comme simple instrument narratif.

Le terme « montage » englobe à la fois le travail technique du monteur et le résultat artistique de ce travail. Le plus difficile n'est pas la partie technique qu'en réalité seule l'expérience peut enseigner. Le travail de monteur est en fait un travail artistique.

Il faut du temps pour modifier l'illusion de réalité et la remplacer par la mobilisation du regard. Le regard est également constitué par les questions qui surviennent : d'où viens-tu, où vas-tu, que penses-tu ?

Le montage met le point final à l'écriture du scénario et marque le point de départ de la confection du film.

« Le propriétaire du film, c'est le film ». Alain Resnais.

Montage du son

Contrairement à l'œil, l'oreille est sensible à des stimuli provenant de toutes directions, si tant est que ces stimuli aient suffisamment de force. Lorsqu'un son nouveau pénètre dans notre champ auditif, il ne déplace pas les autres, il ne les annule pas ; il devient un élément de l'ensemble que nous percevons.

Pour que le son constitue un accompagnement réaliste de l'image, il faut reproduire sur la bande sonore la procédure mécanique de notre audition, c'est-à-dire qu'il faut ajouter à la bande sonore des sons ayant un sens concret.

On ne peut pas couper subitement la bande des bruits et passer à la bande des dialogues ; notre esprit est très sensible aux changements soudains de son, ce qui fait que la coupure attirerait trop l'attention, nous perturberait en se faisant remarquer et donc perdrait de sa naturalité. Ces transitions entre les différentes bandes de son doivent être bien graduées pour passer inaperçues du public.

Normalement, il y a un ingénieur du son pour le film, qui se trouve en dialogue constant avec le réalisateur, le producteur, le monteur d'images, la personne qui enregistre le son en direct sur le tournage, le monteur de son et le mixeur de son.

En principe tous les différents chefs d'équipe se réunissent plusieurs fois pour aborder les aspects liés au son de tout le film : ambiances, animaux, lieux où on va

tourner, etc. Dans ces réunions, il serait possible d'englober toutes les procédures touchant au développement du produit audiovisuel et en général il s'agit d'une responsabilité partagée entre plusieurs personnes.

Pour entrer dans la phase de post-production du son, on a normalement besoin de l'image finie et du son en direct travaillé.

À partir de là, le monteur de son doit voir le film pour pouvoir le comprendre, le sentir et évaluer ce que veut transmettre le réalisateur avec ce film. Et ensuite servir le film en soi en travaillant dessus.

La confection d'une bonne bande de dialogues à partir du son direct est très importante pour que le spectateur comprenne tous les dialogues des personnages.

Si dans le film il y a une conversation que l'on n'entend pas bien, il convient de la doubler, de faire revenir les acteurs pour qu'ils superposent leur voix aux images déjà tournées et fassent coïncider les labiales.

On doit aussi séparer les pistes de son direct par personnages pour pouvoir faciliter les réglages de niveau et d'égalisation.

Les dialogues sont finalement toujours placés au centre de l'écran.

Tout ceci, lié au son, se fait en général, dans la plupart des cas, à l'aide d'un Pro-tools d'Avid. Il s'agit de placer tous ces sons dont on voit la cause d'origine à l'écran : par exemple s'il y a une télévision sur le plan et que le personnage est en train de regarder un film, ce son doit s'entendre à moins que l'on voie que le personnage baisse le volume ou éteint le poste. Et ainsi de suite avec tout le reste. On continue à ajouter les effets sonores et les ambiances nécessaires. Chaque séquence peut nécessiter des sons différents, des oiseaux, du vent, des voix, etc.

À ceci viennent s'ajouter les bruitages, créés dans un studio de son et confiés à un autre spécialiste : ce sont les bruits que font les personnes, comme des pas, des coups, des bruits de clés, etc. Finalement, la dernière étape consiste à ajouter la musique. C'est ainsi que nous allons créer l'air du film.

Chaque film possède un type de son : atmosphérique, narratif... On peut raconter avec le son, raconter des choses, ajouter des sons qui ne sont pas sur l'image. Ce travail peut être très semblable à celui du compositeur, car il s'agit de produire quelque chose de similaire à de la musique, mais avec des sons.

Ces occasions où on peut faire des expériences avec de nouveaux sons devient quelque chose de vraiment passionnant, créatif, expérimental, poétique, et on peut créer des mondes nouveaux dans le film. Parfois on peut créer de la musique avec les effets de son.

La bande sonore du film peut être confiée à un compositeur qui va la créer spécialement ou on peut utiliser des musiques ou des chansons déjà enregistrées. Ou les deux. Selon les séquences, le montage se fait parfois une fois les musiques achevées, et parfois il faut composer et enregistrer la musique après le montage de l'image.

Lorsque le compositeur crée une musique spécialement pensée pour le film, il raconte, commence et termine de façon intégrale, absolument précise. C'est quelque chose de magique.

Le compositeur doit composer, enregistrer, mixer une musique qui sera puissante et qui interagira en même temps à la perfection avec les images. Ensuite il tentera d'apporter ou de marquer d'une façon narrative et à l'aide de certains éléments sonores les moments du film où sensations ou émotions sont nécessaires. Sans qu'on s'en rende compte, la musique aide à raconter autant ou plus que les images.

La logique veut de travailler dans l'ordre du début à la fin, pour obtenir une continuité et une unité sonores tout au long du film. Mais surtout le plus compliqué est de savoir ce qu'il faut mettre et où le placer.

Il faut évaluer et penser à la quantité de musique que l'on met dans un film et laisser des silences qui sont parfois très précieux.

Une fois que l'on a tous les sons travaillés et intégrés, il faut aller les enregistrer en studio. Tous les canaux, après passage par la table de mixage, sont réduits à quelques canaux et le mixeur de son s'occupe d'égaliser, d'éliminer le bruit de la caméra du son direct, de faire ce que l'on appelle le plan sonore et de donner tout le niveau de son nécessaire. Il s'agit en fait de procéder à une lecture de tout le travail précédent et c'est pour cela qu'il faut avoir tout bien pensé et bien travaillé au préalable.

Le son s'est aussi beaucoup amélioré grâce aux nouvelles technologies. Mais je crois que tout est question de savoir voir et exprimer le film. Il faut avoir l'ouïe, le critère, la lecture cinématographique de l'image, compte tenu de ce que l'on ressent quand on la voit et de ce que ressent le réalisateur. Un bon monteur de son interprète les idées du réalisateur mais apporte aussi des idées nouvelles pour le film. Enfin, un monteur de son spécialisé corrige aussi les éventuels problèmes qui peuvent se présenter.

Par ailleurs, la qualité d'un monteur ne dépend pas de la technologie : ce n'est pas parce que l'on a un bon ordinateur ou une bonne table de mixage que l'on obtient un meilleur son. Au bout du compte, c'est un travail humain.

Il y a aussi les grands films spectacle qui sont question de temps et de travail. Mais moi, je crois qu'il est plus difficile de sonoriser le silence et le dialogue des personnes.

À la fin du mixage, on obtient une triple bande : celle des dialogues, celle des effets sonores ambiants et celle de la musique. Le mixage sans dialogues rend possible le doublage dans d'autres langues.

Les différentes bandes sonores sont préparées sur un master unique qui contient tout : les dialogues, la musique, le son direct et les effets de son, synchronisés avec l'image.

On pourrait dire que le travail du monteur de son, de même que celui du monteur d'image, a deux visages : un technique et un plus créatif. Son travail consiste principalement à servir le film de la façon la plus simple possible et ensuite à tenter d'ajouter au film les émotions ou sensations d'une façon narrative, là où il faut. Tout est partie d'un mécanisme qui sert à raconter une histoire avec l'image, la musique et les dialogues. Et le reste des sons. C'est là l'essence principale du métier.

La conformation

Lors du processus de conformation, on remplace le matériel de travail offline par le matériel de qualité. Cette opération est clé pour une finalisation optimale du procédé, et même si elle est relativement automatisée, elle n'en est pas moins exempte de problèmes du fait de la nature des éléments de provenance diverse qui sont impliqués dans le processus.

Pour réaliser la conformation, il existe des protocoles normalisés qui facilitent le processus. De l'édition linéaire on a conservé l'EDL (Edit decision list), une simple liste des événements d'édition dans la séquence (il y a plusieurs formats mais le plus répandu est le CMX 3600), et on a créé de nouveaux formats, plus avancés, comme l'AAF, le ZML ou l'OMF (standard dans le monde de l'audio). Cela dit, le XML se fraye peu à peu un chemin.

Lors du processus de conformation, on doit tenir compte des événements de la liste d'édition : fondus, enchaînés, ralentis, surimpressions.

Rapport du laboratoire sur le négatif

CONTINUED FROM SHEET No.		SHEET NUMBER IA		CONTINUED ON SHEET No. IIA						
PRODUCING COMPANY		CHARGES TO		<div style="border: 1px solid black; border-radius: 50%; width: 40px; height: 40px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;"> 9° </div>						
PRODUCTION		STUDIO OR LOCATION				PRODUCTION No.				
DIRECTOR		CAMERAMAN		DATE						
COLOUR <input type="checkbox"/>										
B/WHITE <input type="checkbox"/>										
PICTURE NEGATIVE REPORT										
STOCK AND CODE No. 5218		LABORATORY DELIVERY AND PRINT/TELECINE INSTRUCTIONS			CAMERA AND No. A					
EXPOSITION AND ROLL No. # 23A					CAMERA OPERATOR					
MAG. NO.	LENGTH LOADED	SLATE NO.	TAKE NO.	COUNTER READING	TAKE LENGTH	"P" FOR PRINT FILM USED	LENS FILM & STOP	ESSENTIAL INFORMATION (E. COLOUR DESCRIPTION OF SCENE, FILTER AND/OR DIFFUSION USED, ETC., ETC.)	CAN NO.	
<div style="font-size: 24px;">01</div> <div style="font-size: 24px;">3</div>	305	16/1	1X	15	15		12"	HAKANA (NEUTRO CT. 56)		
			2X	30	15	P	GH 124078	5965.100		
			3X	40	10	P	"	"	inside pels	
			1X	45	5		16"	1P	(T. 5.6-1/2)	
			2X	65	20		"	"	"	
			3X	85	10		"	"	"	
			4X	95	20		"	"	"	
			5X	120	25		"	"	"	
			6X	125	5		"	"	"	
			7X	145	20	P	"	"	"	
		16/3	17N1	1X	155	10		"	"	(T. 5.6-1/2)
				2X	160	5		"	"	"
				3X	165	5		"	"	"
				4X	175	10	P	"	"	"
				1X	185	10	P	"	"	(T. 5.6-1/2)
		16/4	19/2	1X	195	10	P	"	"	(T. 5.6-1/2)
				2X	200	5		18"	"	(T. 4 1/2)
				2X	215	15		"	"	"
		19/2	2X	1X	245	15	P	25"	"	(T. 5.6-1/2)
				2X	265	20	P	"	"	"
EXPOSED			EXPOSED		TOTAL PRINTED		TOTAL PREVIOUSLY DRAWN		TOTAL CANS	
SHORT ENDS			HELD OR NOT SENT	100	6		FOOTAGE DRAWN TODAY			
WASTE			TOTAL DEVELOPED	85			PREVIOUSLY EXPOSED			
FOOTAGE LOADED	305	SIGNED					EXPOSED TODAY			
						continue → # 23A				

Différentes machines permettent d'effectuer la conformation. L'une d'entre elles est la Da Vinci Resolve.

Il est toujours conseillé, avec les bandes ou archives d'origine, de passer un film de référence à basse résolution pour pouvoir vérifier la conformation et s'assurer que tout est correct. Même si le film a été correctement conformé, il faut recréer les effets, fondus-enchaînés, changements de vitesse, etc.

Le processus de conformation prend en général plus de temps qu'on ne le pense et il est d'une importance vitale avant la correction de la couleur.

Le monteur est aussi responsable de la supervision des effets optiques et des titres qui vont être introduits dans le film. Le réalisateur et le producteur sont les responsables de l'approbation de la conformation finale.

Correction de la couleur

L'étalonneur ou coloriste est un professionnel de plus dans la chaîne de production de l'audiovisuel qui s'occupe de corriger la couleur. C'est une profession qui a radicalement changé ces derniers temps.

Sa fonction consiste à effectuer les corrections de couleur, brillance, contraste, en contrôlant la qualité, la colorimétrie et la luminosité de l'image afin d'égaliser les plans des différentes séquences.

On procède en principe avec des masques. Sur les parties de l'image que l'on veut faire ressortir et sur celles que l'on veut éliminer. C'est presque comme ré-éclairer le plan pour obtenir la continuité de l'éclairage, et rechercher le style final du projet en suivant les instructions du directeur de la photographie, du coloriste, du réalisateur et du producteur.

Le choix de la couleur peut être utilisé comme un élément de subjectivité car chaque couleur est associée à un état d'âme spécifique : le bleu à la mélancolie, le vert à l'espoir.

Lorsque l'on tourne un film dans un ton donné, il doit y avoir une réflexion très profonde par rapport à la couleur, le choix ne doit pas être arbitraire.

Les cyans, bleus et couleurs froides tendent à s'éloigner du spectateur en donnant une sensation de profondeur et d'éloignement, tandis que les couleurs plus chaudes tendent à sembler plus proches. Pour cette raison, il est important de configurer un film du point de vue de la direction artistique ou de la décoration. En établissant parfaitement la couleur des vêtements de chaque acteur et des décors ; et en situant les couleurs d'une manière spécifique, on pourra parvenir à ce que l'image finale suggère cette profondeur.

En effet, ce n'est pas la même chose de travailler avec un ton de couleur qui fonctionne dans le subconscient des gens d'une façon donnée qu'avec un autre ton qui fonctionnera différemment.

Il faut se montrer très respectueux du travail du directeur artistique et s'il décide d'une couleur, il faut la conserver, ne serait-ce que par respect de son travail et de celui de son équipe. C'est pourquoi il faut se mettre d'accord sur les couleurs...

Le directeur artistique doit savoir si on tourne en numérique ou en chimique pour pouvoir travailler les couleurs et les tons.

Si on travaille en numérique, il y a deux éléments substantiellement différents du 35 mm : la direction artistique et le maquillage. Les essais de caméra sont donc essentiels.

L'étalonneur est la dernière personne par laquelle passe l'image de toute production. Et il doit posséder une bonne base technique et artistique pour pouvoir maintenir un dialogue avec le directeur de la photographie.

Il faut comprendre que le directeur de la photographie travaille pour obtenir un résultat à l'écran, mais que c'est l'étalonneur qui affine l'image à l'aide de l'étalonnage. En outre, le bon étalonneur, au-delà de ce que dit le directeur de la photographie, doit aller un peu plus loin et s'il voit quelque chose qui peut être amélioré, il le fait et le lui dit ensuite. C'est pourquoi il est essentiel de définir avant le tournage les paramètres sur lesquels le film va se dérouler, toutes les suggestions et idées étant bienvenues.

Digital cinema package

Le Digital Cinema Package (DCP selon les sigles en anglais) est un ensemble de fichiers numériques utilisés pour stocker et transmettre du cinéma numérique, de l'audio, de l'image et des flux de données. C'est la version numérique d'un film. Avant on portait à la salle de cinéma le film sous forme de bobines de 35 mm. Aujourd'hui on porte un DCP.

La première différence est la taille physique. S'agissant d'un moyen numérique, un DCP tient dans un disque dur et est facilement transportable. Un petit pendrive de 16 GB peut contenir un court-métrage, des trailers, des spots, Rien à voir avec les lourdes bobines d'autrefois. Un film de 90 minutes pesait 25 kilos.

Histoire du cinéma numérique en salles

Par rapport au cinéma analogique, le cinéma numérique est quelque chose de récent. Concrètement, en 2000, on a commencé à voir les premiers projecteurs numériques, qui avaient une résolution de 1280 x 1024 pixels et à l'époque le format DCP en tant que tel n'existait pas. On utilisait un serveur où on stockait le film, sous forme de plusieurs DVD-ROM. Aux États-Unis, la première projection numérique a été *Star Wars Episode I*, dans deux salles seulement, à titre d'expérience pour voir si le public accepterait le nouveau format.

La pratique habituelle adopte une structure de fichiers organisés à leur tour sous forme de plusieurs fichiers de grande taille (généralement de nombreux giga-octets) sous format MXF (Material Exchange Format), utilisés séparément pour stocker des flux d'audio et de vidéo, et des fichiers auxiliaires sous format XML.

Les fichiers MXF contiennent des séquences qui sont comprimées, codées et chiffrées, afin de réduire le grand volume de stockage requis et à des fins de protection contre les usages non autorisés. La partie image est comprimée en JPEG 2000, tandis que la partie audio l'est en PCM linéaire.

Il existe deux types de DCP actuellement, tous deux compatibles : INTEROP et SMPTE.

L'INTEROP est le format le plus ancien et il est le plus compatible des deux, car tous les serveurs DCI doivent pouvoir le supporter. Le SMPTE est le format le plus moderne, qui peu à peu s'installe sur tous les serveurs.

Les différences entre l'un et l'autre est le système de sous-titrage, incompatible entre l'un et l'autre, mais amélioré dans le cas du SMPTE. De plus, dans le cas de ce dernier, les options de reproduction sont élargies à 25 FPS (photogrammes par seconde) et à 30 FPS.

Les deux fichiers portant l'extension « MXF » sont ceux que le projecteur utilisera pour reproduire le DCP. L'un contient l'image et l'autre le son. Le reste des fichiers sont des informations sur le DCP dont le serveur a besoin pour pouvoir les reproduire, en plus de dire qui a réalisé le DCP, etc.

À titre de comparaison, c'est comme le fichier vidéo de tout ordinateur, mais qui servirait uniquement et exclusivement pour la reproduction sur les serveurs de cinéma numérique.

Un DCP peut être copié et vu sur tout serveur de cinéma. C'est bien pour un trailer, des annonces publicitaires, des promotions ou le visionnage de matériel contrôlé. Mais lorsqu'il s'agit de matériel plus sensible comme un film, il faut quelque chose de plus. C'est là qu'entrent en jeu les KDM, abréviation de « Key Delivery Messages », ou plus communément le système de protection et de contrôle des DCP.

Les DCP présentent généralement deux types de stockage différents, destinés à différents types de durée.

Les annonces, les trailers et les courts-métrages de moins de 10 minutes de durée sont normalement stockés sur des pendrives car ils occupent peu d'espace.

En revanche, les court-métrages de plus de 10 minutes, les documentaires, les films, etc. sont stockés sur des disques durs.

On appelle « ingestion » l'action de copier le contenu du pendrive ou disque dur, mais ce n'est rien de plus qu'une copie automatique de fichiers qui se produit lorsque l'on insère le dispositif dans le port USB du serveur.

Une fois conclue l'étape de post-production, on considère que tout le processus de réalisation de l'œuvre audiovisuelle est achevé. Il ne reste plus qu'à faire parvenir celle-ci au public.

5

La projection et la distribution

Nieves Maroto

Comment rechercher un bon distributeur

L'heure est venue de commercialiser le film. Cette tâche, comme nous le savons, est réalisée par le distributeur.

En réalité, l'accord concernant la distribution du film devrait être conclu avant le tournage, car l'expérience du distributeur peut nous être très utile au niveau de la stratégie de communication et au niveau de la sélection de l'image pour l'affiche, entre autres choses.

La distribution est bien plus efficace si la relation entre le créateur ou le producteur et le distributeur est de confiance mutuelle. Ceci, en toute logique, est obtenu au fil des années, c'est pourquoi de nombreux créateurs-producteurs tissent leurs propres réseaux internationaux de distribution. C'est le cas de Ken Loach, qui dans chaque pays travaille avec le même distributeur et avec les mêmes coproducteurs depuis des années.

Si nous n'avons pas la chance de disposer d'un distributeur ami, le mieux est de réaliser une petite étude de la situation de la distribution sur le territoire concret dont nous parlons et de voir quelle est la meilleure option. Par exemple si notre film est à petit budget, nous devons écarter d'entrée tous les distributeurs qui s'occupent en priorité de films à grand budget et rechercher ceux qui sont prêts à prendre des risques pour des œuvres plus personnelles ou à découvrir de nouveaux talents.

Une fois notre sélection faite, nous devons nous adresser à chacun de la façon la plus efficace possible :

- Faire en sorte qu'un ami commun nous présente.
- Envoyer un courrier électronique contenant de brèves informations, mais attrayantes, concernant notre projet et appeler ensuite par téléphone pour demander un rendez-vous.

Nous déconseillons expressément de livrer le DVD du film lors des actes publics à différents distributeurs.

Il convient de très bien préparer ce premier rendez-vous, car c'est là que nous devons susciter la curiosité du distributeur et lui donner envie de voir notre film. Voici maintenant quelques simples conseils pour y parvenir :

- Arriver ponctuel au rendez-vous.
- Apporter une brève présentation sur un pendrive ou imprimée, que nous pourrions lui laisser pour qu'il la consulte (nous reparlerons du matériel à réaliser plus tard).
- Parler du film et de ses possibilités avec réalisme, mais aussi avec passion.
- Encourager le distributeur à s'engager à voir le film un jour, à une heure et en un lieu concrets. Si nous n'avons pas d'accord préalable au tournage, nous devons montrer le film entièrement terminé, même s'il nous semble que c'est très tard, car montrer un film à moitié fini à quelqu'un qui n'a pas lu le scénario et qui ne nous connaît pas du tout le rend encore pire. Si le distributeur ne s'engage pas à voir le film un jour concret, il est possible, en dernier recours, de lui laisser un DVD, mais ce n'est pas très recommandable.
- Ne pas trop donner d'explications lors de cette première réunion. Le rendez-vous devrait durer entre 30 et 40 minutes maximum.

Il vaut mieux ne pas être présent dans la salle lorsque le distributeur va aller voir le film, pour qu'il puisse effectuer des commentaires avec ses collaborateurs pendant la projection et se sente un peu plus libre. On peut le retrouver à l'issue de la projection à un endroit où l'on pourra parler tranquillement pendant au moins 10 minutes.

Si le film lui a plu, le distributeur va manifester son intérêt dès le départ et tenter de conclure rapidement un accord de distribution.

Si le film ne lui a pas plu, le distributeur tentera de trouver différentes excuses pour ne pas heurter nos sentiments, mais il faut savoir que dans tous les cas il nous dit qu'il ne va pas distribuer notre film.

Les excuses sont de ce type :

- Votre film est très bien, mais cette année nous avons beaucoup de matériel à distribuer.
- Votre film est très bien, mais nous ne sommes pas le distributeur le plus adapté pour en assurer la promotion.
- Personnellement j'ai beaucoup aimé mais je crois qu'il va être difficile de commercialiser ce film.

Le matériel que nous devons avoir à disposition pour ces premiers contacts avec les distributeurs est le suivant :

Guide imprimé ou présentation numérique contenant les données essentielles du film : équipe technique et artistique, synopsis de 5 lignes maximum qui ne raconte pas le film complet, quelques brèves annotations du réalisateur racontant les origines du projet, filmographie des acteurs principaux, dates et lieux de tournage. Comme nous le voyons, ce guide ou cette présentation sont simples en termes de contenu, mais nous devons soigner à l'extrême le design pour attirer l'attention plus que toute autre présentation que le distributeur aurait vue au cours des derniers mois.

Un détail à offrir qui a un lien avec le film : il n'est pas nécessaire que ce soit un cadeau cher, mais plutôt imaginatif. Par exemple, si mon film s'intitule « Le temps passe », je peux choisir un petit sablier. Cela aidera le distributeur à se souvenir du film que nous venons lui présenter.

Teaser ou trailer, uniquement si nous estimons qu'ils vont très bien vendre le film : il n'est pas conseillé de faire monter le trailer par le réalisateur lui-même, car sa sélection des images peut ne pas coïncider avec celles que le grand public va le plus apprécier. On choisira l'option du DVD si nous n'avons pas d'autre solution, si nous n'avons pas réussi à obtenir un rendez-vous pour que le distributeur voie le film dans une salle professionnelle.

Accords avec le distributeur

On pourrait dire qu'il y a autant de types d'accords que de films, mais nous allons tenter de faire un petit classement des principaux.

1. Accord avec le distributeur national

En général, le producteur d'un film a pré-vendu à une chaîne de télévision les droits d'émission, car ce contrat lui sert en partie de financement. C'est pourquoi le distributeur national ne peut se voir céder que les droits d'exploitation cinématographique et ceux de VOD (video on demand / vidéo à la demande) et vidéo.

- a) Le meilleur accord serait celui où le distributeur avance copies et publicité, qu'il récupérerait exclusivement sur la facturation issue de l'exploitation du film. De plus, il toucherait un pourcentage des recettes qui varierait en fonction du pays et du film. En Espagne, ce pourcentage oscille entre 12 et 35 %.
- b) Le producteur doit prendre en charge les coûts des copies et de la publicité et le distributeur touche une commission de distribution aux environs des pourcentages indiqués au point 1.A.
- c) Le distributeur n'avance ni copies ni publicité et prend en plus une commission (fee) au producteur pour faire son travail et une commission de distribution à partir d'une certaine recette en salles.

2. Accord avec le distributeur d'un autre pays

Dans ce cas, tous les droits sont mis à la disposition du distributeur sur son territoire pendant une durée déterminée (entre 3 et 15 ans).

Ce type d'accords est en principe signé avec un agent de ventes international et non pas directement avec la maison de production.

- a) Le distributeur verse une avance de distribution (minimum garanti) pour l'acquisition des droits, et en outre il avance à ses risques et périls le total du budget des copies et de la publicité. Une fois le film sorti en salles, le distributeur compensera les frais et le minimum garanti à l'aide des recettes, puis il partagera avec l'agent de ventes international les recettes restantes dans une proportion différente en fonction du type de droit exploité. Par exemple, un contrat de ce type peut établir qu'une fois compensés les frais de copies et de publicité, la distribution sera la suivante : exploitation cinématographique : 50 % pour le distributeur et 50 % pour l'agent de ventes ; exploitation en vidéo : 70 % / 30 % ; exploitation en télévision payante : 65 % / 35 % ; exploitation en télévision ouverte : 60 % / 40 %.
- b) Le distributeur avance les copies et la publicité mais ne paie pas d'avance de distribution. Tout le reste fonctionnerait de la même façon qu'au point précédent.

Les accords avec des distributeurs d'autres pays ont en principe lieu sur des marchés ou lors de festivals, c'est pourquoi on signe un résumé de l'accord ou *deal memo* qui est ensuite remplacé par le contrat proprement dit, ou *long agreement*.

Matériel nécessaire pour l'exploitation

Nous allons maintenant dresser la liste du matériel qui est normalement utilisé lors de l'exploitation d'un film, que ce soit au cinéma, en vidéo ou à la télévision, indépendamment du fait que ce soit le créateur-producteur ou le distributeur qui les réalise.

Matériel pour la reproduction du film

- DCP
- DKDM (code pour ouvrir le DCP et pouvoir insérer d'autres versions doublées ou sous-titrées)
- Bande de musique et d'effets
- Disque contenant le film en HD (pour les formats vidéo)
- Trailer en DCP et vidéo HD
- Bande de musique et effets du trailer
- Liste des dialogues
- Liste des sous-titres
- Liste des musiques
- Liste des génériques
- Extras disponibles pour la vidéo

Matériel pour le marketing

- Spots de 20 et 10"
- Affiche par couches
- Génériques de l'affiche
- Sélection de photographies
- Pressbook
- Sélection de clips audio et vidéo

Nous n'allons pas ici analyser dans le détail les conditions requises par chacun des éléments indiqués, mais nous allons nous arrêter brièvement sur quelques-uns des problèmes qui peuvent se présenter à l'heure de les réaliser.

Par exemple, tant pour l'image que pour le son, il faut savoir clairement si le matériel est destiné au cinéma ou à la vidéo ou à la télévision, car les vitesses sont différentes (24 images par seconde dans le premier cas, 25 dans le second). Ceci, qui semble

pourtant une évidence, débouche à la fin d'une année sur le retour et la répétition de beaucoup de matériel.

Il faut tenter d'inclure une bonne fois pour toutes toutes les versions que l'on va utiliser pour l'exploitation du film dans le DCP, car ouvrir ce DCP et y inclure une nouvelle version génère des surcoûts inutiles.

Quant au matériel pour le marketing, il est important de réaliser avant, pendant ou juste à la fin du tournage une séance de photos spécifique pour l'affiche. En aucun cas nous ne devons commencer à penser à l'affiche une fois que le film est monté, car nous courons le risque de vouloir résoudre le problème de l'image avec une photo du film. Ce qui fait que, que nous le voulions ou pas, nous donnerons une image de film à très petit budget qui ne va aider en rien à sa commercialisation.

Avant cette séance, nous nous serons réunis avec un designer et nous aurons convenu avec lui au moins une idée d'affiche. La photo sera réalisée à partir de cette idée.

Il est nécessaire de choisir avec soin les photos que nous allons mettre à la disposition des médias de chaque film. Il faut éviter les photos trop sombres du fait des problèmes de reproduction qu'elles occasionnent, et il est toujours bon d'inclure quelques premiers plans des acteurs principaux. La sélection ne doit pas être trop vaste, car nous disperserions l'image. Une bonne stratégie consiste à réserver quelques photos que nous offrirons en avant-première aux principaux journaux ou revues.

Le pressbook doit être agréable à lire, concis et intéressant. Il convient d'éviter les articles interminables des réalisateurs qui racontent leurs motivations et leurs problèmes à l'heure de tourner. Il suffit d'inclure un synopsis de cinq lignes maximum (où l'on ne racontera jamais comment termine le film), une fiche technico-artistique comprenant aussi certaines données techniques comme la durée, le son, le format de projection ou les versions disponibles, un article du réalisateur de 2 pages maximum et la filmographie des acteurs principaux et du réalisateur.

Fonctionnement d'une maison de distribution. Les différents départements qui la composent

Les maisons de distribution sont en principe composées de plusieurs départements qui exercent des fonctions bien définies. Nous allons voir en quoi consiste le travail de chacun pour mieux comprendre le fonctionnement de la maison dans son ensemble et savoir à qui nous devons nous adresser pour toute consultation liée à la commercialisation et à la promotion de notre œuvre.

Département achats

Il s'occupe de visionner des films, d'étudier des projets et d'acquérir les droits d'exploitation des films. Les responsables visitent les principaux marchés et festivals internationaux et signent les accords de distribution.

Département de trafic

Il demande le matériel nécessaire à la maison de production ou à l'agent de ventes. Il s'occupe aussi du doublage, du sous-titrage et de la reproduction du film et de sa qualification, sans oublier les autorisations de projection selon la législation de chaque pays.

Département de marketing et communication

Ce département décide de la façon de faire parvenir le film au grand public, des messages les plus appropriés, de l'image de l'affiche et du montage du trailer, du budget publicitaire et de sa distribution ainsi que de la stratégie de communication aux médias.

Département des ventes

Il établit les accords pour la projection du film dans les différents cinémas du territoire. En général, ces accords sont oraux et les pourcentages de participation de chaque partie varient en fonction du résultat du film (plus la recette est élevée, plus grand sera le pourcentage que touchera le distributeur sur les entrées) et des semaines d'affiche (plus longtemps le film y restera, plus élevé sera le pourcentage des salles de projection).

Département d'administration

Outre la comptabilité générale de la compagnie, ce département se charge de la facturation et des recouvrements.

On attirera spécialement l'attention sur l'étroite relation qui va unir le créateur et le département de marketing et de communication ou presse. Pendant plus de deux mois ils vont travailler de concert pour parvenir à une grande diffusion du film dans les médias.

Il est compréhensible qu'après l'effort de la préparation, du tournage et de la post-production, le créateur n'ait plus très envie de faire des interviews et des séances de photos, de présenter des premières, de participer à des colloques, etc. Mais une grande diffusion dans les médias est fondamentale pour le succès du film, c'est pourquoi il est indispensable que le créateur considère cette tâche comme faisant partie de son travail et s'y consacre avec enthousiasme et motivation, la considérant comme la méthode la plus facile et la moins chère pour toucher le public.

La campagne de marketing

La conception de la campagne de marketing est fondamentale pour l'exploitation du film. Du coût de cette campagne et de son bon dimensionnement et de sa conception dépendent, dans une large mesure, le succès ou l'échec en salles.

Le montant de la campagne va dépendre surtout des ressources dont dispose le producteur ou de celles que la maison de distribution est prête à avancer. De plus, il doit être en lien avec le nombre d'écrans sur lesquels le film va pouvoir être vu le jour de la première.

La fourchette de budgets est très vaste : de plus de 2 millions d'euros pour les grands blockbusters américains à 10 ou 15 000 euros pour un film à très petit budget projeté dans seulement 10 salles du territoire.

Le budget se divise en deux parties :

1. Création et reproduction du matériel publicitaire (précisé plus haut)
2. Achat de publicité dans les médias on-line et off-line

Un film à vaste sortie en salles présentera plusieurs créativité et durées de spot et même plusieurs versions de l'affiche principale, il émettra des spots sur certaines des principales chaînes de télévision nationales, disposera de publicité extérieure dans les principales villes (mupis, autobus, affiches de toile géantes, etc.), disposera d'insertions publicitaires sur les principales chaînes de radio, de pages dans les journaux et revues du secteur et d'une bonne campagne dans les médias on-line généralistes.

Un film dont la sortie se fait sur 10 écrans devra se contenter d'une bannière ou d'une action promotionnelle sur un site web consacré au cinéma, d'une annonce de publicité dans les revues spécialisées et occasionnellement d'une annonce dans le principal quotidien local le jour de la première.

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse d'une première en salle très grande ou très petite, il y a deux aspects à prendre en considération :

Il convient de faire un gros travail de promotion et de décrocher des interviews pour notre équipe et des promotions publicitaires dans les médias les plus divers.

Il faut afficher la plus grande présence possible dans les salles où le film va être projeté. Il convient de réserver une petite partie du budget aux toiles, vinyles, promotions, etc. sur le point de vente, car c'est là que la publicité de notre film s'avère la plus efficace.

Les relations distributeur / exploitant

Comme nous l'avons déjà indiqué, dans une maison de distribution, les accords avec les salles de projection sont gérés par le département des ventes.

Son travail est très important, car si le département de marketing doit convaincre le public en général que c'est ce film qu'il faut voir, le département de ventes doit convaincre l'exploitant que ce film est la meilleure option pour occuper une de ses salles pendant un temps.

Lorsque la maison de distribution est très sûre du bouche à oreille du film, elle va le montrer à l'avance aux principaux exploitants pour rechercher leur complicité au moment de la première (pour qu'ils lui donnent plus de permanence ou confient dans un bon maintien des chiffres en salle).

En tout état de cause, les relations entre les deux parties dépendent de la « force » de chacune d'entre elles. En Espagne, il existe certains groupes de projection gérant plusieurs centaines de salles, chacun imposant aux maisons de distribution indépendantes certaines conditions pas très avantageuses pour elles, comme des pourcentages de participation à la recette inférieurs à 45 % ou une fenêtre de distribution exclusive pour le cinéma de 16 semaines (même si le film n'est plus à l'affiche dès la 2^{ème} semaine), c'est-à-dire que quoi qu'il se passe le distributeur ne pourra pas exploiter le film en DVD ou VOPD tant que cette période de temps à compter de la date de la première ne se sera pas écoulée.

Pour mieux comprendre comment se divisent les recettes par guichet, nous allons donner un exemple pratique des choses telles qu'elles se dérouleraient en Espagne.

- Supposons qu'un film engrange des recettes de 1 000 € dans une salle.
- 21 % de cette somme correspondrait aux impôts : 210 €
- Des 790 € restants, environ 3 % irait aux organismes de gestion : 23,7 %
- Des 766,3 € restants, 57 % (en moyenne) reviendraient à l'exploitant : 436,79 €. Les 329,51 € qu'il reste seraient empêchés par la maison de distribution.
- Si on va un peu plus loin, nous allons voir quelle est la partie qui revient au producteur.
- Supposons que le distributeur a convenu avec le producteur une commission de distribution de 20 %. Dans ce cas, il retiendrait 20 % de 329,51 €, soit 65,902 €.
- De sorte que la somme restante, 263,60 € serait destinée :
 - À compenser les frais de copie et de publicité avancés par la maison de distribution.
 - Au producteur si c'est lui qui a avancé tous les frais de distribution.

Autres droits d'exploitation

La maison de distribution peut s'occuper également de la distribution directe d'autres formats (DVD et blu-ray) ou de sous-traiter ces formats et fenêtres à d'autres opérateurs en échange d'une commission.

L'ordre dans lequel sont actuellement exploités les droits d'un film et ses fenêtres varient d'un pays à l'autre, et changeront probablement dans les années à venir, mais voyons néanmoins ce qui se passe actuellement :

- 1) Exploitation dans les salles de cinéma. Fenêtre : 16 semaines
- 2) Exploitation en DVD, blu-ray ou VOD payant. Fenêtre : de 12 à 20 semaines
- 3) Exploitation à la télévision payante. Fenêtre : 12 mois
- 4) Exploitation à la télévision gratuite. Fenêtre : 24 mois

À compter de la finalisation de la fenêtre exclusive d'exploitation à la télévision gratuite, les accords avec d'autres télévisions, promotions spéciales pour ventes de DVD et blu-ray, etc., dépendent plus des pactes entre les parties que des impositions du marché.

Comment vendre sur d'autres territoires

Il est de plus en plus difficile d'amortir un film à l'aide des recettes générées sur son propre territoire, c'est pourquoi il est indispensable de tenter une exploitation ailleurs et que cela nous rapporte des recettes qui aideront au financement (à travers des préventes ou avances d'agents de ventes) ou à l'amortissement-même du film, si ces recettes sont obtenues a posteriori.

Pour ce faire, il y a deux outils extrêmement importants que nous devons connaître :

Disposer d'un bon agent de ventes internationales

Ce sont des sociétés qui s'occupent de passer des accords avec des maisons de distribution nationales de tout territoire du monde et pour tout droit d'exploitation du film.

En général, elles le font en échange d'une commission, mais si le film les intéresse beaucoup car elles pensent qu'il va recueillir un grand succès, elles pourraient aller jusqu'à proposer au producteur une avance sur les ventes.

Nombreux sont les avantages de pouvoir compter sur un bon agent de ventes :

- Nous nous assurons que le film va être présenté aux principales maisons de distribution de chaque pays.
- Nous partageons avec d'autres producteurs les énormes frais que suppose la présence sur un marché international.
- Nous profitons de l'expérience de ces vendeurs et de leur connaissance du marché international.
- Ils parviennent à programmer dans des salles et à des horaires appropriés notre film pour qu'un grand nombre de maisons de distribution puissent le voir.
- Ils facilitent une prévision de ventes pour que nous puissions nous faire une idée claire et à l'avance des recettes que nous pouvons attendre.

Aller aux festivals et marchés appropriés pour le film

Les principaux marchés où les films sont achetés et vendus ont en principe lieu simultanément aux festivals internationaux et sont les suivants :

En Europe :

- Festival de Cannes (mai)
- Festival de Berlin (février)
- Festival de Venise (août)
- Festival de Saint Sébastien (septembre)

En Amérique :

- American Film Market (novembre)
- Festival de Toronto (septembre)
- Festival de Sundance (janvier)
- Festival Ventana Sur (décembre)

De plus, parvenir à ce que notre film participe à l'un de ces festivals lui octroiera un immense prestige. Et l'obtention d'un prix faciliterait énormément les ventes à l'agent de ventes international.

Nous devons toujours aspirer aux principaux festivals, et ce n'est que si nous sommes refusés par eux que nous passerons à tenter notre chance auprès d'autres.

Nous choisirons un festival européen ou américain où nous présenter en fonction des territoires qui nous intéressent le plus en termes de ventes³. Nous tiendrons aussi compte des dates de tenue, car elles doivent être proches de la première du film dans le pays d'origine.

Une fois obtenue la sélection au festival de notre choix, nous devons nous assurer qu'y seront présents le réalisateur/la réalisatrice et les acteurs principaux et qu'ils y assureront la promotion du film et accorderont tout type d'interviews, conférences de presse, colloques avec le public, etc.

Subventions et aides à la distribution

Il ne faut pas oublier l'existence de subventions spécifiques à la distribution de films dans certains pays comme en Espagne, accordées soit par des organismes nationaux, soit par l'Union Européenne à travers son programme Europa Creativa (anciennement Programa Media).

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de contribuer à la survie des maisons de distribution indépendantes, en les encourageant à continuer à acheter des droits de films européens, latino-américains ou espagnols pour obtenir une affiche la plus diverse possible au plan culturel.

L'Instituto de Cine y de las Artes Audiovisuales de España apporte un pourcentage des frais passibles de subventions, indépendamment du résultat en salles. On considère comme tels le doublage et le sous-titrage du film, les copies, le Virtual Print Fee, les frais de la promotion (déplacements, hébergement, etc.), la publicité et le matériel publicitaire.

Europa Creativa accorde une aide en fonction des frais décrits au paragraphe ci-dessus mais exige la distribution simultanée du film dans plusieurs pays.

³Plus d'informations sur d'autres festivals dans les annexes.

L'auto-distribution

Que faire si notre film ne convainc aucune maison de distribution ou si aucune des conditions qu'elles nous proposent pour sa commercialisation ne nous convainc ?

Il ne nous reste plus qu'une solution : l'auto-distribution. C'est un chemin difficile, épuisant et bien souvent peu rentable, mais parfois c'est celui qu'il faut suivre. Comme son nom l'indique, l'auto-distribution est la commercialisation du film par ses créateurs.

Le plus grand inconvénient de l'auto-distribution est que généralement nous n'aurons pas un bon agenda avec les interlocuteurs que nous devons convaincre (salles de projection, plateformes de VOD, chaînes de télévision), de sorte que nous devons confectionner cet agenda avec force patience et une grande présence dans les festivals, expositions, etc.

Le plus grand avantage est que nous connaissons le produit mieux que toute éventuelle maison de distribution et, si nous sommes réalistes, nous pourrions évaluer dès le départ les forces et les faiblesses de notre œuvre et décider à partir de là quelle est la meilleure façon de parvenir au public.

Il faut aussi être prêt à sacrifier un peu plus d'une année de vie pour réaliser ce travail sérieusement et efficacement et tracer une stratégie d'exploitation dont nous ne devons nous écarter que si les résultats sont très mauvais.

Par exemple, il est conseillé de commencer à montrer le film dans un festival de prestige mais, contrairement à ce que pensent bon nombre de créateurs, commercialiser le film simultanément sur tous types de fenêtres d'exploitation ne semble pas être une bonne idée. A priori, il est plus rentable de commencer par le présenter exclusivement dans les salles de cinéma, mais sur un nombre de sessions hebdomadaires réduit, en créant des séances-événement qui comprennent un colloque et une brève discussion avec le réalisateur et/ou les acteurs.

Il est beaucoup plus facile d'arriver à ce qu'un exploitant nous loue la salle pour une seule séance, particulièrement si elle n'affiche pas une grande affluence, que de le convaincre de projeter le film pendant une semaine sans interruption.

Une fois les exploitants de plusieurs villes convaincus, il faut effectuer un travail de promotion soignée et pour ainsi dire titanesque, pour faire en sorte que les médias se fassent l'écho de ces « projections uniques » et consacrer beaucoup de temps et pas mal d'argent aux réseaux sociaux du film.

Une maison de distribution sait que la recette en salles est chère à obtenir (du fait des coûts élevés de la publicité, les voyages, etc.) mais aussi qu'elle est directement proportionnelle aux ventes postérieures en VOD, DVD ou blu-ray.

Une fois achevée la projection dans les cinémas, nous pouvons choisir de trouver un distributeur pour les plateformes de VOD et pour les formats vidéo ou y renoncer et auto-distribuer également les DVD et blu-ray à travers le site web du film.

Cette dernière option exige un minimum d'investissement (site web avec passerelle de paiement, frais de paternité, frais de reproduction), quelques accords commerciaux (service de messagerie au meilleur prix possible), un grand effort personnel et de la discipline pour pouvoir répondre aux demandes ponctuelles. Inclure sur le site web la vente de certains articles de merchandising est une bonne idée, si tant est que cela soit possible.

Enfin il ne faut manquer aucune des opportunités qui s'offrent à nous de rencontrer des agents de ventes internationales qui peuvent s'occuper de vendre le film sur d'autres territoires car dans le domaine international l'auto-distribution n'est en rien recommandable.

6

Le
documentaire

Cristina Andreu

Le documentaire. Cinéma du réel et du non réel

Ce chapitre du livre est consacré au documentaire. Bon nombre des aspects abordés sont similaires à la façon de faire du cinéma de fiction, mais par ailleurs le documentaire possède des caractéristiques différentes que nous détaillerons. L'importance du documentaire comme expression d'une réalité fait qu'il cohabite naturellement avec les personnes auxquelles est consacré ce guide, des personnes qui approchent ce nouveau langage, qui possèdent encore peu d'outils mais qui, en ces débuts, ne peuvent rien trouver de plus naturel que de commencer à regarder et à représenter ce qui se passe alentour.

La différence du documentaire par rapport à la fiction est qu'il se penche sur des personnes et des situations réelles. Le documentaire cinématographique est une interprétation créative de la réalité qui possède un mode narratif particulier et un regard subjectif. Le documentaire télévisuel cherche le rapprochement avec la réalité de la façon la plus objective possible.

Histoire. Les débuts

Si on remonte dans l'histoire, aux débuts du cinéma, on voit que les premières images tournées étaient des documentaires. Les frères Lumière ont tourné leur *Sortie de l'usine Lumière* en 1895, en un plan séquence où on voit les travailleurs d'une usine sortir après leur journée de travail. Son importance, et celle d'autres œuvres également réalisées sur des moments de vie quotidienne, est due au fait qu'elles ont été projetées en public, ce qui fait que le peuple se voyait comme protagoniste d'une manifestation artistique.

Et on ne peut que nommer deux réalisateurs qui ont été les pères du documentaire et deux de leurs films les plus emblématiques.

Dziga Vértov, réalisateur de *L'homme à la caméra* (1929). Il constitue les débuts du « cinéma direct », un courant qui reprend la vie de différentes villes soviétiques telles qu'elles sont. Dans ces films, on voit même le cadreur qui les filme, ce qui permet d'obtenir l'effet de représentation de la vie telle qu'elle est. De plus, un style de montage peuplé de plans rapides et changeants est utilisé, qui promulgue le « ciné-œil », qui voit au-delà du propre regard mais sans aucune imposition sur ce qui se passe. En incluant les images de l'opérateur qui filme la réalité, et dans certains cas le monteur, on nous

montre la conscience réflexive de celle-ci et cela nous mène à conclure que même si ce que l'on tourne n'est ni plus ni moins la réalité, l'objectivité n'existe pas.

Robert J. Flaherty, réalisateur de *Nanouk l'esquimau* (1922), a tourné des heures et des heures en suivant une famille d'esquimaux, mais lorsqu'il allait monter les images, celles-ci brûlèrent dans un incendie. Flaherty revint et vécu avec eux pendant un an. Comme les conditions dans l'Arctique étaient très difficiles, il devait parfois leur demander de recréer de véritables situations pour pouvoir les tourner correctement avec la caméra, ce qui fait qu'à certains moments ils devinrent des « acteurs » de leur propre réalité. Nanouk et sa famille s'impliquèrent tellement dans le film qu'ils transformèrent la simple captation de la réalité en un récit documentaire. On peut dire que Flaherty a amorcé une façon de faire du documentaire qui propose un traitement créatif de la réalité, une vision personnelle de l'auteur.

Genres

La création documentaire englobe une multitude de sous-genres. Dans ce guide, nous souhaitons que ce qui est exposé puisse servir pour l'un comme pour l'autre, pour la fiction comme pour le documentaire. Le documentaire est un acte de création libre dont l'essence consiste bien souvent à ne pas respecter les normes. La liste que nous proposons ci-dessous peut servir de guide, ainsi que les exemples auxquels nous nous référons, mais chaque documentaire possède sa propre forme d'expression :

- Problématique sociale
- Histoire
- Ethnographie
- Nature
- Médecine / Corps humain
- Archéologie
- Science
- Divulgateion
- Voyage
- Thèse
- Vie quotidienne
- Observationnel

À la recherche de notre propre voix

Avant tout, nous devons vérifier ce qui rend si nécessaire pour nous de raconter notre histoire et comment nous voulons le faire. Le documentaire est comme un ouvrage de construction complexe où notre voix, notre idéologie, vont s'avérer absolument évidentes. Il est très important de savoir définir qui nous sommes comme auteurs, comment nous nous positionnons, quelle est réellement notre propre voix.

Le documentaliste a une grande responsabilité car il parle des autres, bien souvent de personnes qui n'ont pas de voix ou qui se trouvent dans des situations peu visibles. Cela nous transforme en miroirs d'une réalité que notre documentaire peut peut-être transformer ; et c'est à nous de le faire, en bien ou en mal. Il est inévitable de prendre parti et nous devons exposer les choses clairement. Le problème survient lorsque, en feignant d'être neutre et objectif, l'auteur présente au public quelque chose qui, sans être la vérité, a l'apparence de celle-ci.

Aujourd'hui on peut dire que le documentaire est une **construction de la réalité subjective**. Du choix du thème jusqu'au choix de la continuité dans le montage en passant par les positions de caméra, le documentaire se définit autour d'un unique point de vue, qui est celui de l'auteur, du réalisateur.

L'idée

Dans bien des cas, les idées surgissent des expériences que nous vivons. Si nous regardons autour de nous en nous arrêtant sur les choses, nous trouverons tout un univers de choses à raconter. Mon expérience comme professeure de l'Université Veritas de Costa Rica m'a permis d'assister à la recherche de la part des élèves d'une réalité qui les entourait, mais qu'ils ne s'étaient pas arrêtés à regarder vraiment. Dix-sept élèves sont entrés dans le Marché central de San José, un marché qu'ils connaissaient, qu'ils avaient vu des centaines de fois, mais qu'ils n'avaient jamais réellement regardé. Et en cherchant, en cherchant bien, ils trouvèrent dix-sept histoires qui valaient la peine d'être racontées. La dame des toilettes qui était assise là depuis quinze ans mais qui le vivait avec une grande dignité, les deux sœurs qui faisaient des gâteaux et qui avaient hérité de l'affaire de leur grand-mère et de leur mère, le vendeur de glaces qui avait perdu ses deux filles et dont l'étal était plein de souvenirs d'elles, la vendeuse de fleurs qui avait émigré aux États-Unis mais qui en revint lorsqu'elle comprit que sa place était là,

entourée de ses fleurs, la compagnie de théâtre qui répète dans le Marché lorsqu'il est fermé. Je donne tous ces exemples pour encourager nos lecteurs à regarder et à trouver les nombreuses d'histoires qui sont autour de nous, toutes proches, que nous **voyons** mais que nous ne **regardons** pas.

Bien souvent, les idées peuvent naître des lieux les plus proches, comme peut être la famille. Dans le documentaire paraguayen *Cuchillo de palo* (2010), la réalisatrice Renata Costa mène l'enquête sur la mort de son oncle, et à travers cette enquête elle nous parle de l'homosexualité, de la dictature de Stroessner et en outre son film raconte l'histoire émouvante des relations d'un père avec sa fille.

D'autres fois les idées font leur apparition en lisant la presse ou en regardant le journal télévisé. Subitement, quelque chose dans la réalité qui nous entoure attire notre attention et nous incite à approfondir ce quelque chose, à en savoir plus.

Dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), les idées naissent de là où on s'y attend le moins. La réalisatrice Agnès Varda, à travers son regard du tableau « Les glaneuses » de Jean-François Millet, approche les glaneuses d'aujourd'hui, ces personnes qui par hasard ou par nécessité ramassent ce que d'autres ont jeté. Varda, en tant que réalisatrice, recueille elle aussi les récits de leurs vies à l'aide de son documentaire.

L'important, c'est que l'idée à partir de laquelle vous allez développer le documentaire soit le déclenchement de l'histoire que vous voulez raconter. Cette idée clé doit raconter quelque chose d'important pour vous, mais aussi pour le public. L'idée, et ensuite le documentaire, doivent pouvoir dialoguer avec l'esprit et les émotions des spectateurs pour transformer cette idée personnelle en une idée universelle.

Les idées génériques peuvent être concrétisées sous forme d'histoire d'une personne singulière, une histoire collective, un événement de masses, un moment historique concret, une enquête sur des comportements, un voyage, la mémoire. En voyant l'histoire du documentaire, on découvre que tout aspect qui vient à l'esprit peut être touché par lui.

Qu'est-ce qui fait du documentaire quelque chose de plus que la simple représentation de la réalité ? Le point de vue, la personne qui le raconte. Pour cette raison, avant de commencer à développer l'idée, il faut se livrer à un exercice d'introspection. Qu'est-ce qui m'a si fortement attiré de cette idée ? Qu'est-ce qui fait que je veux continuer à travailler dessus et la raconter aux autres ? Qu'est-ce qui fait que ma manière

de raconter cette histoire la transforme en une histoire unique ? Mais pour cela nous devons nous connaître intimement et ainsi pouvoir développer notre créativité. Nous proposons ci-après un exercice simple.

EXERCICE DE CRÉATIVITÉ

- Écrivez dix expériences personnelles où vous vous êtes senti ému, qui ont été importantes dans votre vie. Elles peuvent être de joie, de peur, de colère, amoureuses....
- Divisez-les en trois groupes, mettez-leur un titre et tentez de voir la relation qu'il y a entre les trois groupes. Quelles expériences sont les plus présentes dans votre vie ?
- Maintenant écrivez dix qualités que vous croyez posséder. Cet exercice est un peu difficile car on a normalement plus de mal à se trouver des vertus que des défauts.
- Divisez-les aussi en trois groupes et donnez-leur un titre. Tentez de voir quelle relation elles ont entre elles.
- Maintenant tentez d'unir les trois groupes de chaque exercice pour voir comment vous avez réussi, à travers vos qualités, à vivre vos expériences personnelles.
- Tentez de regarder ce que vous avez écrit avec du recul, comme si c'était une autre personne qui l'avait écrit, et surtout ne vous censurez pas.
- Et développez sur un papier quelques phrases qui les unissent. Par exemple « mon esprit de lutte a fait que lorsque j'ai changé de ville, ça a été une nouvelle opportunité », « mon sens de l'organisation m'a permis d'aider ma mère lorsque mon père est mort », « mon intérêt et ma curiosité m'ont fait prêter attention aux histoires que racontait ma grand-mère et cela a développé mon intérêt pour les histoires de ma communauté ».

Ce n'est pas un jeu pour nous apprendre à nous connaître psychologiquement, mais pour nous approcher de qui nous sommes, trouver notre propre voix, voir ce qui a été important dans notre vie : ce seront sûrement les thèmes dont nous nous sentirons les plus proches. Nous connaissons nos forces et pourrons ainsi développer notre créativité.

Pré-production

Dans bien des cas, on pense qu'il n'y a pas besoin d'écrire un scénario pour réaliser un documentaire car ce sera la réalité qui nous surprendra, et qu'il n'y a donc pas besoin de nous cantonner à un scénario comme dans le cas de la fiction. Mais ce n'est pas vrai, car comme dans tout processus créatif, il nous faut approfondir le contenu et planifier ce que nous allons tourner. Nous devons avoir une image très claire de ce que sera le résultat final et c'est vers ce résultat que nous devons nous diriger. Ce sera notre scénario. Bien entendu, nous devons rester ouverts à ce qui pourra survenir durant le tournage, et dans certains cas nous nous éloignerons du chemin tracé et emprunterons d'autres sentiers, mais sans jamais perdre de vue notre idée, même si nous y arriverons par des chemins détournés. Le scénario sera plus « ouvert » que dans le cas de la fiction, mais en échange nous aurons la possibilité d'écrire notre histoire lors du montage.

Synopsis

Nous devons écrire un synopsis d'une page maximum où nous concrétiserons l'idée et ajouterons déjà la manière dont nous visualiserons le documentaire. L'idée doit se transformer en image et nous devons être capables de parvenir à ce que les personnes qui lisent ce synopsis s'imaginent d'une façon ou d'une autre comment elle va être.

Il est important, à travers le synopsis, de pouvoir déjà se faire une idée du coût de la production. À l'aide de cette information, on peut rechercher le financement du projet.

Recherche

Nous avons l'idée sur laquelle nous voulons créer notre documentaire.

Commence alors le travail le plus important pour mener à bien notre idée. Nous devons devenir les plus grands spécialistes du thème que nous voulons traiter. Et même si aujourd'hui, grâce à Internet, nous avons la possibilité de faire des recherches depuis chez nous, nous développerons de nombreux aspects de notre recherche en nous rendant dans les bibliothèques, centres de documentation, hémérothèques, et surtout en parlant et en nous entretenant avec d'autres personnes. Dans certains cas, le processus de recherche fera partie de notre documentaire et on pourra donc enregistrer différents

processus de cette recherche. Il est important de souligner un aspect de la recherche : nous ne devons pas suivre uniquement le sentier de ce qui nous consolide dans notre idée, mais étudier aussi les aspects qui semblent la contredire. Nous ne pouvons renforcer nos croyances que si nous avons pris en considération ce qui, peut-être, d'un autre point de vue, dénature notre idée ; et même si cela peut sembler paradoxal de connaître les faiblesses de notre idée, cela peut en fait la rendre plus forte.

Interviews

Pendant le processus de recherche, nous commencerons à faire quelques interviews. Tandis que dure la recherche, les interviews peuvent être moins formelles et il n'est pas nécessaire de les enregistrer. Nous interviewerons des personnes pour obtenir des informations pour le documentaire, mais nous commencerons aussi à interviewer des personnes qui apparaîtront ensuite dans le documentaire. Si nous considérons que ces personnes pourraient y figurer, nous ne devons pas leur poser toutes nos questions. Nous devons vérifier si ce qu'elles peuvent nous dire peut être important pour le film, mais nous les laisserons nous surprendre pendant le tournage. De plus, nous devons observer non seulement ce qu'elles disent mais aussi ce qu'elles ne disent pas, leur langage corporel, leurs actions. Nous devons également rejeter à ce moment-là les personnes qui ont peut-être quelque chose d'important à raconter mais qui ne sont pas capables de le faire. Au chapitre du tournage, nous expliquerons plus en détails comment procéder.

Traitement

Une fois notre recherche effectuée, une fois que nous connaissons les protagonistes de nos histoires, et que nous avons visité les lieux où le tournage va se dérouler, il convient de s'asseoir à nouveau devant la page blanche et de recommencer à écrire, cette fois environ trois pages, même si cette longueur n'est pas forcément stricte.

Nous devons confronter la réalité avec notre première idée, avec notre synopsis. Dans certains cas, nous confirmerons que la manière de raconter notre idée était telle que nous l'avions conçue, et dans d'autres elle peut s'être transformée presque jusqu'à la négation. Mais là, la fin du chemin, c'est nous et notre idée et la seule chose que nous pouvons faire, si de véritables difficultés se sont présentées, c'est d'analyser comment les affronter, comment raconter l'histoire avec la réalité que nous avons découverte.

Une fois que le traitement est écrit, nous serons bien plus proches de pouvoir réaliser le documentaire. Et forts de cette nouvelle approche, nous pourrons ajuster encore plus le coût de la production et définir les dates du tournage en fonction de la disponibilité des localisations et des personnes qui vont y intervenir.

Scénario

À présent que nous possédons tous les éléments disponibles, le travail d'écriture commence. Il est très similaire à celui de l'écriture d'un scénario de fiction, sauf que ce que nous avons entre les mains est une créature plus vivante, plus difficile à contrôler.

Développement des personnages

À ce chapitre, il faut écrire tout ce que l'on sait de chaque personne qui va apparaître dans le documentaire : comment elles sont, leur occupation et leur relation avec les autres personnages. En définitive, qu'est-ce que chaque personne apportera à la narration du film. On écrit les phrases les plus intéressantes obtenues des entretiens préalables et qui reflètent le plus exactement possible les prémisses définies pour le documentaire. On décide aussi des personnes qui vont adopter un rôle plus protagoniste et de celles qui vont être plus antagonistes car il est important de les voir entrer en conflit pendant le déroulement du documentaire. Il faut penser aux actions que les personnages vont pouvoir réaliser devant la caméra ou si simplement elles vont raconter au cas où elles ne puissent réaliser aucune action. Un documentaire composé de bustes parlants est toujours moins intéressant mais si ce qu'ils ont à dire est suffisamment important, leur témoignage en soi génère de l'action dans le documentaire.

Citizenfour (2014), le documentaire de Laura Poitras sur les révélations d'Edward Snowden, ne sort pratiquement pas de la chambre de l'hôtel mais n'en a pas moins la force dramatique qui lui a permis de gagner de nombreux prix, parmi eux l'Oscar au meilleur long-métrage documentaire. Le film se déroule devant nos yeux, c'est l'Histoire en direct.

Dans *À l'écoute du Juge Garzón* (2011), d'Isabel Coixet, la réalisatrice signe un documentaire honnête à travers une interview au juge Baltasar Garzón du journaliste Manuel Rivas sans sortir d'une pièce. Il a obtenu le prix Goya 2011 au meilleur long-métrage documentaire.

Lieux de tournage

Il convient de décrire le plus exactement possible les lieux de tournage, quels vont être les lieux choisis, quelle quantité d'intérieurs et d'extérieurs nous avons, quelle heure sera la plus adaptée pour tourner. Et très important, ce que l'on entend sur ces lieux de tournage. Choisir des lieux de tournage dont l'entourage sonore n'est pas adapté pour enregistrer les interviews, aussi intéressants les lieux de tournage en question soient-ils, ne sert pas l'objectif du documentaire.

Dans *Nostalgie de la lumière* (2010), de Patricio Guzmán, les lieux de tournage sont également protagonistes de l'histoire. Les étoiles que l'on voit depuis le désert d'Atacama, au nord du Chili, dialoguent avec les restes humains protégés par la sécheresse du sol du même désert, situé à trois mille mètres d'altitude. Nous possédons désormais par écrit deux des interrogations les plus importantes pour pouvoir matérialiser l'histoire : qui et où ?

Structure

On peut alors commencer à penser à la structure, à l'arc dramatique, comme s'il s'agissait d'un film de fiction. Comment l'information apparaîtra-t-elle ? Comment le film va-t-il avancer ? Quelle sera la séquence la plus importante qui va révéler l'idée que nous avons depuis le début ? Quelle sera l'image ou quelles seront les phrases par lesquelles le documentaire s'achèvera ? Quelles sont les histoires parallèles que nous raconterons ? Quelle va être la concrétisation temporelle ?

Dans le documentaire, à la différence de la fiction, nous ne pouvons pas tout contrôler, comme nous l'avons déjà dit. Mais il est important de nous fixer des objectifs, peu nombreux, mais clairs, et de savoir qu'ils sont nécessaires pour pouvoir transmettre notre idée. Nous devons utiliser toutes les ressources narratives se trouvant à notre portée, adaptées à l'histoire, à ce que nous transmettent les personnages, à leurs sentiments et émotions, y compris les actions réalisées et qui serviront pour le développement de la structure. Nous évaluerons si l'emploi de photographies et d'images d'archive serviront pour accorder plus

de dynamisme et d'action interne à notre film (au chapitre de ce guide consacré au scénario, nous verrons les structures de fiction que nous pouvons utiliser).

Searching for Sugar Man (2012), de Malik Bendjelloul, développait une structure très intéressante qui faisait de cet émouvant récit sur le musicien Sixto Rodríguez non seulement l'histoire d'un artiste incroyable et inconnu mais aussi un film de mystère. Il remporta l'Oscar au Meilleur documentaire.

Design visuel

Nous avons dit que le point de vue est la marque de l'auteur, mais le style visuel du documentaire sera également un sceau personnel. Tentons de visualiser le documentaire comme s'il était un rêve : que voyons-nous ? Peut-être une caméra statique, les personnages en mouvement, les couleurs saturées, une image plus naturaliste, une succession de plans dotés de mouvements rapides, ou au contraire tout se passe-t-il suivant un rythme tranquille. Des ressources comme les plans aériens, les trucages optiques, les animations, les *time-lapses*, sont fréquemment employés comme transitions pour assouplir le passage du temps. Il est très important de concrétiser le type de documentaire qu'on veut faire en termes visuels pour pouvoir donner les indications les plus exactes possibles au directeur de la photographie et à l'opérateur de caméra, qui dès le départ doivent connaître le design visuel et travailler en fonction.

Valse avec Bachir (2008), d'Ari Folman, utilise l'animation pour raconter la tuerie des réfugiés Palestiniens à Sabra et Chatila (Liban) en 1982. Grâce aux animations, il parvient à reconstruire les souvenirs, les fantaisies et les hallucinations en mêlant formats et genres.

Le son

Il faut garder le son très présent à l'esprit, et c'est là qu'interviennent certains des points clé, déterminants du documentaire : l'utilisation ou pas de la voix en *off* est une décision très importante que nous devons prendre au plus tôt. Elle ne doit jamais constituer un recours que l'on a décidé d'adopter en salle de montage parce que l'on n'a pas réussi à raconter notre histoire par l'intermédiaire des entretiens et de la narration visuelle.

Si on décide que notre histoire peut trouver avantage à une voix en *off*, il faut penser à qui va appartenir cette voix, qui va être la personne qui raconte l'histoire.

Nous devons aussi penser au design sonore : on peut utiliser une musique extra diégétique (de la musique ajoutée qu'écotent les spectateurs mais pas les personnages) ou diégétique (musique que l'on entend réellement sur les lieux où nous tournons le documentaire). On peut utiliser les deux. Dans la fiction, nous sommes habitués à employer la musique extra diégétique, mais dans le cas du documentaire, où nous parlons si directement de la réalité, c'est une décision que nous devons méditer car elle peut influencer la vraisemblance de ce que l'on raconte.

Le silence est également important et peut être plus éloquent à certains moments que beaucoup de sons. Il convient de laisser respirer le documentaire et de ne pas le transformer en un flux continu de voix, de musique et d'effets qui peuvent finalement devenir du bruit.

Forts de toutes ces informations, on peut se mettre à écrire le scénario qui ne sera plus aussi spécifique et technique qu'un scénario de fiction mais doit contenir toutes les indications possibles. À titre d'orientation, il serait intéressant qu'une fois le documentaire achevé, il contienne entre 70 et 80 % des contenus déjà prévus dans le scénario. Cela nous indiquerait que, d'un côté nous étions sûrs de notre idée et nous avons concrétisé les éléments nécessaires pour que cela se produise, et de l'autre que nous avons été suffisamment libres pour accepter l'inattendu.

Après avoir rédigé le scénario littéraire, nous en ferons un technique qui est celui qui sera distribué à l'équipe technique. Dans la colonne de gauche, nous précisons les images qui composent chaque séquence, sans développer d'aspects techniques, nous ne décrivons que ce que nous visualiserons en images. Dans la colonne de droite, nous écrivons le contenu de la scène, ce que nous voulons que signifie cette scène. Dans cette colonne, nous détaillerons le personnage qui parle et nous pouvons résumer en une seule phrase ce dont nous voulons qu'il nous parle.

Séquence 1 Images de la ville	Le jour se lève et on voit que les fenêtres des maisons s'ouvrent, il fait très chaud et on entend chanter les coqs.
Séquence 2. Images d'une rue solitaire de Jérusalem	Un soldat marche dans la rue, armé et portant un gilet pare-balles et un casque.
Séquence 3. Porte de l'Université de Bethléem	On voit entrer un groupe de jeunes filles, certaines sont les protagonistes du documentaire.
Séquence 4. Intérieur d'un théâtre de Jérusalem	Une femme est assise sur une chaise sur une scène vide. C'est l'actrice qui tiendra par la suite le rôle de Josefa, la grand-mère folle.
Séquence 5. Intérieur d'une salle de classe de l'Université de Bethléem	Une professeure écrit au tableau les noms des protagonistes de l'œuvre de Federico García Lorca « La casa de Bernarda Alba » et à côté le nom des femmes palestiniennes qui la représenteront.
Séquence 6 Coin de l'Université	Assise devant un figuier, Haneen dit son nom et parle de ses rêves.
Séquence 7 Maison de Maryam	Dans la cour de chez elle, Maryam dit son nom et parle de ses rêves.

On peut développer encore plus cet exemple, en ajoutant des colonnes, en incluant les sons, les durées estimées des scènes, la taille des plans, les mouvements, etc.

Tournage

Les tournages de documentaires ne sont en principe pas limités dans le temps comme dans le cas des films de fiction. Il est également courant de ne pas tourner en continuité, mais de laisser passer plusieurs semaines ou mois entre les premiers jours de tournage et les derniers, mais le schéma de production sera le même que celui présenté au chapitre réservé à la production dans ce guide.

En général les équipes humaines de production sont nettement plus réduites dans le documentaire que dans les tournages de fiction. Cela apporte au tournage une légèreté et un aspect pratique qui facilite énormément les choses. De plus, nous n'allons pas recréer une histoire mais transmettre la réalité, et dans bien des cas, moins le résultat est artificiel, mieux c'est.

Normalement, outre le réalisateur, un responsable de la production, un directeur de la photographie, un opérateur de caméra et un responsable de la sonorisation sont plus que suffisants. Parfois l'équipe peut être encore plus réduite si certaines des personnes de l'équipe sont aptes à assurer plus d'une fonction. Mais il est très important que les personnes choisies soient très bonnes dans leur travail, rapides et résolutives. Le matériel que l'on manipule est imprévisible et il est très difficile que se reproduise ce qui se passe une fois. Nous devons être là pour le capter avec la meilleure image et le meilleur son possibles. Dans ce cas, impossible de dire, comme dans la fiction, « coupez !, on refait la prise ! » Ici, toute répétition sera difficile.

S'agissant d'une équipe réduite, il n'y a personne qui note tout ce qui se produit comme c'est le cas de la scripte sur les tournages de fiction, mais il est important de noter au moins le plus significatif, si ce n'est pendant le tournage du moins lors du visionnage qui doit se faire lorsque s'achève la journée de travail. Ces impressions du tournage nous serviront d'aide lorsque nous serons en salle de montage.

Le style visuel, le type de plans et les mouvements de la caméra seront au préalable décidés et discutés avec les membres de l'équipe, mais dans bien des cas ils ne pourront être matérialisés comme on l'imaginait. Nous devons penser que le documentaire, c'est l'action, et que donc si celle-ci ne se produit pas, nous devons l'encourager. Le cinéma est mouvement. Si les personnages que l'on va interviewer ne bougent pas comme prévu, peut-être faudrait-il envisager de filmer des éléments de leur entourage pour que l'image ne soit pas aussi statique.

Dans certains documentaires, les lieux de tournage acquièrent un grand protagonisme. Bien entendu, c'est ce qui se passe dans ceux consacrés à la nature, mais dans les documentaires de personnages, il ne faut pas oublier de toujours montrer où sont situés ces personnages, car ce sont eux et leur entourage qui recueillent tout l'intérêt.

À certains moments, les lieux de tournage seront importants en soi, ce seront des cadres très significatifs, ce qui fait qu'il convient d'en dresser le portrait comme un personnage de plus de l'histoire.

Un conseil : même si cela ne semble pas nécessaire a priori, il convient de ne pas oublier de tourner des plans généraux et des plans de détail des lieux de tournage. Nous en serons contents lorsque nous retrouverons ces ressources dans la salle de montage.

Les personnes

Les êtres humains, les personnes, sont le plus important dans la vie, et ils le seront dans le documentaire. La capacité que possède un documentaire de susciter l'empathie du public est intimement liée à la capacité qu'ont les personnages du documentaire de transmettre leurs émotions.

Pendant le tournage, on ne doit pas tomber dans l'erreur d'appeler « personnages » les personnes qui sont le matériel vivant du documentaire. Lorsqu'il faut s'adresser à elles, ou à l'équipe, il est préférable de les désigner sous le terme « protagonistes », car si on les appelle « personnages », il semble qu'on ne leur donne pas d'importance, qu'elles sont plus des « personnages de fiction ». De plus, ces personnes, mêmes si elles sont les personnages secondaires de notre film, sont les protagonistes de leurs propres vies.

Il faut afficher un profond respect pour les personnes avec lesquelles on va travailler. On les a choisies pour quelque chose. Il peut s'agir des protagonistes qui vont transmettre l'idée, ou des antagonistes qui confronteront l'idée du tout ou avec des nuances, mais qui seront nécessaires pour créer le conflit interne qui fera que le documentaire aura la structure narrative qui nous intéresse et suscite des émotions, bonnes ou mauvaises. Mais avec tous il faut avoir un comportement éthique, il faut les respecter et ne pas déformer leurs mots ou leurs actions. On peut ne pas être d'accord avec elles, discuter, se taire, être ironique, mais toujours face à face, pour qu'elles puissent se défendre et répliquer. Et il est très important que tout se passe dans le cadre de l'écran et devant le spectateur.

Dans *Chronique d'un été* (1961) d'Edgard Morin et Jean Rouch, les documentalistes montrent le documentaire à leurs protagonistes et tournent leur réaction en se voyant à l'écran, ce qui fait à son tour partie du documentaire. Bien que notre documentaire ne soit pas de ce type, il faut toujours penser que les protagonistes du documentaire pourront le voir et qu'ils n'aimeront peut-être pas du tout parce qu'il va à l'encontre de leurs idées ; mais ils doivent quoi qu'il en soit percevoir que leurs mots et leurs actions n'ont pas été déformés.

L'interview

Il est possible que l'interview soit une rencontre entre deux personnes, une conversation entre le réalisateur et le personnage, il se peut que ce soit une conversation pendant que l'on réalise une action, ou peut-être la conversation est-elle de groupe, mais le réalisateur et l'idée doivent à tout moment guider ce qui se passe. Normalement, l'interviewer n'apparaît pas dans le cadre, mais il y a certains documentaires où le réalisateur est une partie fondamentale du récit, devient un protagoniste de plus et alors son apparition peut s'avérer pertinente.

La première chose à faire, et c'est un élément fondamental, est d'être le plus informé possible sur les personnes que l'on va interviewer.

Il faut dresser un questionnaire, surtout pour n'oublier, au cours de la conversation, aucune des questions importantes à traiter. Il est recommandable d'avoir mémorisé les questions et de les avoir à l'écrit uniquement pour y jeter un coup d'œil si à un moment donné on perd le fil.

On doit établir un climat de confiance avec la personne que l'on interviewe, disposer d'un peu de temps avant le tournage pour dissiper les doutes et expliquer le motif du film, faire que la personne se sente tranquille. Ceci est fondamental car il est difficile de réaliser une interview à une personne agitée, qui se sent mal à l'aise. Dans certains cas, le lieu de l'interview sera plus confortable que dans d'autres, mais l'histoire que nous voulons raconter exigera peut-être que nous déplaçons la personne ailleurs, ce qui fait qu'il sera important d'accorder le temps de s'habituer à la nouvelle situation, au nouveau lieu de tournage.

Il faut prendre soin, pendant l'interview, ou plutôt la conversation, d'utiliser le mot « conversation » au lieu d'« interview » car cela tranquillise les personnes.

Nous devons savoir que parfois, on devra guider les conversations, et parfois elles emprunteront d'autres chemins ; et qu'il faudra peut-être interrompre la personne interviewée car elle se sera éloignée de ce que nous voulions, mais quoi qu'il en soit l'interviewé ne doit pas se sentir mal à l'aise. Nous lui ferons savoir que les changements ou interruptions ne sont pas dus à une erreur de sa part, mais à notre désir d'explorer d'autres sentiers.

Dire au personnage que l'on va guider l'interview produit aussi tranquillité car beaucoup ont peur de ne pas savoir quoi dire, peur de la caméra et du silence. Il faut aussi prévenir que c'est un documentaire, que tout ne va pas être utilisé, et que bien entendu il ne faut pas avoir peur de se tromper. À tout moment il est possible d'éteindre la caméra et on peut proposer de refaire la réponse si la personne a la sensation de ne pas avoir bien répondu. S'il semble que la réponse donnée est celle dont nous avons besoin pour le documentaire, on peut le dire, mais si la personne insiste pour la refaire, nous devons le lui permettre, car l'insécurité fait qu'elle veut peut-être mieux s'exprimer; même si ensuite, au montage, nous allons sélectionner la prise qui servira le mieux les intérêts du documentaire.

Si un problème technique survient pendant l'interview, il faut s'assurer que la personne ne pense pas que c'est dû à une erreur de sa part. Parfois, l'équipe se met à parler de la lumière, du son, et la personne attend sans savoir si c'était de sa faute.

À l'issue de l'interview, on demandera à la personne si elle veut ajouter quelque chose. De la sorte, on lui laisse le dernier mot.

Le langage non verbal est également important devant l'interviewé. Il est fondamental qu'il sente que toute l'attention est sur lui. Il est conseillé de le regarder dans les yeux et de réagir à ses mots à l'aide de sourires, de gestes d'affirmation, de surprise, voire d'indignation si la réponse le mérite. Que la personne n'ait pas l'impression de faire un monologue en solitaire.

La position du réalisateur lors de l'interview est fondamentale. Pour créer une ambiance plus intime, il est recommandé de faire en sorte que le réalisateur se place le plus proche de l'axe de l'objectif de la caméra. Cela nous garantit que l'interviewé, qui regardera le réalisateur, aura le regard pratiquement aligné avec l'axe de l'objectif et il semblera donc qu'il parle au spectateur. En fonction du résultat que l'on veut obtenir, cette norme ne sera pas toujours suivie, mais il faut garder bien à l'esprit l'endroit où

regarde le personnage. On a vu beaucoup d'entretiens où on se demande qui regarde l'interviewé lorsqu'il parle.

Comme dans toute réalisation audiovisuelle, il faut avoir les idées claires quant au type de plan qui fait sens, ce que l'on appellera la « valeur du plan ».

Lorsque la conversation est une conversation de groupe, il faut également se trouver tout près des interviewés. Même si le réalisateur n'apparaît pas dans la scène, on doit faire en sorte que les personnages dialoguent entre eux. Mais si à un moment donné ils cherchent le réalisateur du regard car il est leur référence, il est important qu'ils n'aient pas à le faire au-delà de ce que le cadre englobe. Il faut toujours tenter que les regards se produisent dans le cadre. À moins que l'on ne recherche l'effet contraire, c'est-à-dire que l'interlocuteur soit complètement en dehors du cadre.

Avec l'expérience, on apprendra à reconnaître pendant l'interview les moments où l'on nous dit justement ce que l'on attendait, avec les mots justes, l'idée qui sous-tend tout le documentaire. À ces moments, on doit poursuivre le scénario quoi qu'il en soit, mais on sait à l'intérieur que l'objectif est atteint. Dans d'autres cas, il n'y a pas moyen de le trouver ce moment, et la seule ressource possible est alors d'insister, de répéter la question avec d'autres mots, de poser des questions contenant plus ou moins la réponse, de faire une pause, mais ne jamais conclure sans la réponse que nous savons que cette personne peut donner.

Il faut se laisser emporter par l'intuition et l'instinct, car le réalisateur est la personne qui sait quel documentaire il veut faire.

Lorsque l'on fait un film de fiction, avant le tournage, le département de production aura signé un contrat avec les acteurs, ce qui fait que les conditions sont déjà établies avant de commencer à tourner.

Dans le cas du documentaire, on doit rédiger un contrat de cession de droits d'image que tous les personnages devront signer. Dans certains cas on signe avant de tourner, mais normalement la signature a lieu après avoir réalisé l'interview. Dans ce documentaire, les personnes cèdent l'exploitation de leurs droits à l'image personnelle et manifestent leur accord avec le fait que tout ce qui est enregistré appartient à la production du documentaire.

Si on a convenu une compensation économique pour l'entretien, le texte qui s'y réfère devra être ajouté en sixième point du contrat modèle que nous proposons ci-dessous, et dans ce même paragraphe on indiquera la somme correspondante.

CONTRAT DE CESSION DE DROITS D'IMAGE POUR UNE ŒUVRE AUDIOVISUELLE

Madrid, le _____ 201...

Entre les soussignés, M. _____, titulaire du Numéro d'Identification Fiscale: _____ et domicilié à _____, ci-après, le producteur audiovisuel, d'une part, et M. _____ titulaire du Numéro d'Identification Fiscale : _____ et domicilié à _____ ci-après l'interviewé, de l'autre. Les deux parties majeures et en pleine possession de leurs capacités conviennent de passer le présent contrat :

UN : Le producteur réalise un documentaire intitulé « _____ », qui montre l'image personnelle et la voix de l'interviewé.

DEUX : Par le présent, l'interviewé autorise le producteur audiovisuel, ainsi tous les tiers personnes physiques ou morales auxquelles le producteur pourrait céder les droits d'exploitation sur son œuvre audiovisuelle, ou une partie de celle-ci, à utiliser indistinctement tous les enregistrements audiovisuels, en partie ou en totalité, où l'interviewé apparaît avec son image et sa voix.

TROIS : Cette autorisation n'a pas de cadre géographique déterminé, ce qui fait que le producteur audiovisuel et toute autre personne physique ou morale à laquelle il pourrait céder les droits d'exploitation sur l'œuvre audiovisuelle, ou une partie de celle-ci, dans laquelle interviendrait l'interviewé, peuvent utiliser l'œuvre en question, en partie ou en totalité, dans tous les pays du monde sans limitation géographique de quelque type que ce soit.

QUATRE : L'autorisation concerne la totalité des usages pouvant être faits de l'œuvre audiovisuelle, en partie ou en totalité, dans laquelle apparaît l'interviewé, à l'aide des moyens techniques connus actuellement et pouvant être développés à l'avenir, et pour toute application.

CINQ : L'autorisation est accordée sans aucune limite de temps ni d'exploitation concernant l'œuvre audiovisuelle, en partie ou en totalité, dans laquelle apparaît l'interviewé, ce qui fait que la présente est considérée comme accordée pour un délai de temps illimité.

Signature de l'interviewé

Signature du producteur

Le montage

On arrive à l'un des moments les plus importants dans le processus d'élaboration du documentaire, car à la différence du film de fiction, le documentaire reste à ce moment encore ouvert et c'est là qu'il prendra sa forme et sa structure définitives. Pendant le tournage, pas mal d'éléments du scénario auront changé, et c'est une bonne chose car cela montre que nous avons travaillé avec de la matière vivante et imprévisible comme la vie. C'est pourquoi lors du montage nous devons trouver une nouvelle structure, mais sans jamais oublier l'idée sur laquelle repose tout notre projet.

Transcriptions : Il est très utile de transcrire toutes les interviews que nous avons réalisées, tous les moments où les personnages ont parlé pendant les enregistrements. En les relisant toutes ensemble, on peut trouver une structure, un fil narratif que nous n'avions peut-être pas vu. Il est recommandé de transcrire les dialogues en annotant des codes de temps entre chaque minute, plus ou moins, pour faciliter ensuite la recherche de déclarations. À l'aide des dialogues écrits, on effectue un copier-coller, comme si on faisait un puzzle avec toutes nos pièces pour obtenir l'effet dramatique souhaité. Si au cours du processus il semble que certaines parties ne vont pas nous servir, on peut les écarter. Mais il faut principalement tout mémoriser, car à un moment donné du processus on pourra avoir besoin d'une phrase concrète qui donnera tout son sens à ce que l'on monte.

Si nous avons l'intention d'utiliser une narration en *off*, elle doit être déjà écrite et ainsi on pourra jouer avec elle en la mêlant aux transcriptions des entretiens, des dialogues, pour vérifier si le tout fonctionne.

On doit penser que bien que les transcriptions soient précieuses, il est possible qu'elles ne fonctionnent pas à cent pour cent par la suite. Une phrase concrète fonctionnera non seulement à cause de ce **qui** a été dit, mais aussi à cause de **comment** elle a été dite et c'est peut-être là que l'on verra qu'elle ne nous sert pas.

Le matériel filmé doit être visionné avec le monteur pendant que l'on prend des notes qui composeront la structure.

On commence à éditer suivant la structure que l'on avait dans le scénario, mais en incluant tous les apports que l'on a obtenus pendant le tournage. Il faut se demander pendant tout le processus si on maintient l'idée qui constituait le noyau de notre projet, si les conflits que nous voulions montrer se trouvent reflétés.

Le travail du montage d'un documentaire est laborieux. Le tournage étant un processus difficile à contrôler, nous rencontrerons des déceptions mais aussi de précieuses surprises. Mais si nous maintenons notre point de vue, nous parviendrons à le matérialiser. Le montage ne fait qu'améliorer la qualité du matériel tourné, il ne doit jamais modifier notre but initial.

Pour finir, voici dix conseils du documentariste **Kossakovsky**.

Dix conseils pour les débutants

1. Ne filme pas si tu peux vivre sans filmer.
2. Ne filme pas si tu veux dire quelque chose – contente-toi d'en parler ou d'écrire dessus. Filme uniquement si tu veux montrer quelque chose, ou si tu veux que les gens voient quelque chose. Cela est valable pour le film dans sa totalité et pour chaque prise séparément.
3. Ne filme pas si tu connais le message avant de filmer. Laisse le film t'enseigner. Ne tente pas de sauver le monde. Ne tente pas de changer le monde. Il vaut mieux que le film te change toi. Découvre le monde et découvre-toi pendant que tu filmes.
4. Ne filme pas une chose pour laquelle tu n'éprouves que de la haine. Ne filme pas une chose pour laquelle tu n'éprouves que de l'amour. Filme lorsque tu n'es pas sûr de haïr ou d'aimer. Les deux sont essentiels pour faire de l'art. Filme lorsque tu hais et que tu aimes à la fois.
5. Il est nécessaire d'occuper l'esprit avant et après avoir filmé, mais n'encombre pas ton cerveau pendant que tu filmes. Lorsque tu filmes, n'utilise que ton instinct et ton intuition.
6. Essaie de ne pas obliger les gens à répéter actions ou mots. La vie ne revient pas en arrière et est imprévisible. Attend, observe, sens et tu seras prêt pour filmer avec ta propre façon de faire. N'oublie pas que les meilleurs films sont uniques. N'oublie pas que les meilleurs films sont faits à base de prises uniques. N'oublie pas que les meilleures prises captées sont des moments uniques de la vie gravés à travers une façon de filmer unique.

7. La prise est la base du cinéma. N'oublie pas que le cinéma a été inventé sous forme de prise en soi – un documentaire d'ailleurs –, sans aucun type d'histoire. L'histoire existait en elle-même à l'intérieur de la prise. Les prises doivent avant tout donner au public de nouvelles impressions.
8. L'histoire est importante dans le documentaire, mais la perception est encore plus importante. Pense d'abord à ce que les spectateurs ressentiront en voyant tes prises. Ensuite, adopte une structure dramatique pour ton film en utilisant les changements de sensations.
9. Les documentaires sont le seul art où chaque élément esthétique aura presque toujours un aspect éthique et où chaque aspect éthique peut être utilisé esthétiquement. Tente de rester humain, particulièrement lorsque tu édites le film. Peut-être les bonnes personnes ne devraient-elles pas faire de documentaires.
10. Ne suis pas mes règles, trouve tes propres règles. Il y a toujours quelque chose que tu vas pouvoir filmer comme personne.

Bibliographie

Bibliographie

LE SCÉNARIO

- Berne, Eric. *Teórico de la Comunicación*. Felicísimo Valbuena Editor. Fundación General Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2006
- Blace Snyder. *Save the Cat*. Published by Michael Wiese Productions, 2005
- Howard, David & Mabley Edward. *The Tools of Screenwriter: A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. New York: St, Martin's Press, 1995
- Luna, Alicia. *Nunca mientras a un idiota*. Alba Editorial. Barcelona, 2012
- Mamet, David. *Los tres usos del cuchillo*. Alba Editorial. Barcelona, 2008
- Mamet, David. *Verdadero y falso*. Ediciones del Bronce, 2002
- Mckee, Robert. *Les principes de l'écriture d'un scénario*. Alba Editorial. Barcelona, 2011
- Sanchis Sinisterra, José. *Narraturgia*. Toma edic y prod escénicas CONACULTA, 2012
- Seger, Linda. *Writing Subtex*. Published by Michael Wiese Productions, 2011
- Vogler, Cristopher. *El viaje del escritor*. Published by Michael Wiese Productions, Pan Books, 1999
- Vorhaus, John. *Cómo orquestar una comedia*. Alba Editorial. Barcelona, 2005

Liens

www.thescriplab.com

<http://www.abcguionistas.com>

LA PRODUCTION

- Fernández Díez, Federico, *Producción Cinematográfica*. Ediciones Díaz de Santos, 2010
- Martínez Abadía, J. y Fernández Díez, F. *Manual del Productor Audiovisual*. Universidad Oberta de Catalunya, 2010
- Molla Furio, Diego. *La Producción Cinematográfica*. Universidad Oberta de Catalunya. 2012
- Worthington, Charlotte. *Producción*. Parramon Ediciones, 2009
- Divers auteurs. *Libro Blanco del Audiovisual. Cómo producir y financiar una obra audiovisual*. Ecija & Asociados, 2000
- Divers auteurs. *The Audiovisual Management Handbook*. Alejandro Pardo Editor. Media Business School, Madrid, 2002

LE TOURNAGE

- Barr, Tony. *Actuando para la Cámara*. Ed. Plot. 2002
- Burch, Noel. *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos, 2008
- Chabrol, Claude. *Comment faire un film*. Alianza Editorial, 2005
- Hart, John. *La técnica del story board*. Ed. IORTV, 2002
- Lumet, Sydney. *Así se hace una película*. Ed. Rialp, 2000
- Marner, Terence. *Cómo dirigir cine*. St. John. Ed. Fundamentos, 2011
- Solaroli, Libero. *Cómo se organiza un film*. Ed. Rialp. 1960

LA POST-PRODUCTION

- Marimon Padrosa, Joan. *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*. Editorial Universidad de Barcelona, 2014
- Michael Ondaatje, Michael y Murch, Walter. *El arte del montaje*. Editor Plot ediciones, s.l., 2007
- Reisz, Karel y Millar, Gavib. *Técnica del montaje cinematográfico*. Editor Plot ediciones, 2003
- Sánchez – Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico: Teoría y Análisis*. Paidós Ibérica, 1996

Liens

<http://www.avid.com/us/products/media-composer>

<http://www.sonycreativesoftware.com/vegaspro>

<http://www.adobe.com/products/premiere.html>

www.finalcut.es

<http://www.edaeditores.org>

<http://www.montajedecine.com>

<http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/8627/index.htm>

LA DISTRIBUTION ET LA PROJECTION

- Calvo Herrera, Concepción. *Distribución y lanzamiento de una película*. Alcalá Grupo Editorial, 2009
- Linares Palomar, Rafael. *La promoción cinematográfica: Estrategias de comunicación y distribución de películas*. Editorial Fragua, 2009

LE DOCUMENTAIRE

- Barroso García, Jaime. *Realización de documentales y reportajes*. Ed. Síntesis, 2009
- Lindenmuth, Kevin J. *Cómo hacer documentales*. Ed. Acanto, 2011
- León, Bienvenido. *Dirección de documentales para televisión*. Guión, producción y realización. Ed. EUNSA, 2009
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Ed. Paidós, 1997
- Rabiger, Michael. *Dirección de Documentales*. Ed. IORTV, 2008

Liens

Festivals de cinéma documentaire

<http://memoriadocumental.blogspot.com.es/2012/10/listado-de-festivales-de-documental.html>
<http://www.documentamadrid.com/enlaces.php?categoria>

Glossaire

Accessoires : Objets utilisés dans le décor.

Argument : Histoire ou sujet dont traite le film à partir d'une idée schématique ou générale. Il peut être original ou adapté d'une autre œuvre. Les quatre phases de création d'un argument sont : synopsis, traitement, continuité et scénario technique.

Balayage : Passage d'un plan à un autre à l'aide d'un mouvement rapide.

Bande d'effets : Bande magnétique séparée qui doit être synchronisée avec l'image pour l'obtention du « master de son » ou bande complète de son ou mixage final.

Bande d'images : Zone du film qui contient les photogrammes.

Bande de son : Contient le son du film, le mixage des bandes de dialogues, la musique et les effets.

Cadrage : L'objectif capte l'espace de la réalité que l'on veut prendre et qui ensuite sera projeté.

Casting : Processus de recherche et de sélection des acteurs pour les rôles d'un film.

Champ : Cadrage de la caméra.

Changement d'axe : Effet optique qui se produit lorsque les axes de l'action se croisent et que par conséquent on obtient une fausse perspective dans la continuité des plans corrélatifs.

Climax : Moment le plus intéressant ou le plus émouvant du film avant la fin.

Contrechamp : Cadrage symétrique au champ, le champ contraire.

Contreplongée : Angle obtenu lorsque la caméra filme depuis le bas vers le haut.

Édition : On appelle ainsi le montage lorsqu'il est fait en vidéo ou à l'aide de systèmes informatiques. Au sens large, éditer signifie monter.

Guide de création audiovisuelle

Édition numérique : Montage réalisé à l'aide d'équipements informatiques, à base de hardware ou de software.

Ellipse : Suppression d'un événement dans la linéarité temporaire du récit ou de l'histoire sans lequel on comprend parfaitement le sens de l'histoire.

Emplacement : Lieu où on place la caméra pour capter une scène.

Flash-back : Saut en arrière dans le temps.

Flash-forward : Scène rêvée, ou projetée vers l'avenir.

Fondu : Plan qui devient de plus en plus foncé, jusqu'à ce que l'écran soit complètement noir. Il peut être d'ouverture ou de fermeture.

Hors champ : Action ou dialogue qui a lieu en dehors du champ visuel de la caméra.

Insert : Plan que l'on intercale entre deux autres pour souligner un détail important dans l'histoire.

Montage : Processus consistant à choisir, classer et unir tous les plans tournés selon une idée préalable et un rythme déterminé.

Photogramme : Chacune des images qui se succèdent dans un film cinématographique tourné en celluloïd. C'est l'élément le plus petit du film.

Pitch : Présentation concise d'une idée pour attirer le financement visant à payer l'écriture d'un scénario.

Plan : Ensemble des images qui constituent une même prise.

Plan américain : Plan qui montre la silhouette humaine depuis les genoux jusqu'en haut.

Plan général : Plan qui montre les silhouettes et les objets d'une façon totale, y compris le lieu où ils se trouvent.

Plan master : Séquence tournée en un seul plan. Ensuite, lors du montage, on lui ajoute les inserts.

Plan moyen : Plan qui montre la silhouette humaine, coupée au niveau de la taille ou à la hauteur du buste.

Plan séquence : Séquence tournée en un seul plan, en une prise unique, sans aucun type de montage, directement et sans interruption.

Plan subjectif : Point de vue du personnage.

Planification : Liste des besoins du scénario par plans.

Plongée : Angle obtenu lorsque la caméra tourne depuis le haut vers le bas.

Premier plan : Plan qui montre le visage entier ou une partie de la silhouette humaine ou d'un objet.

Raccord : Continuité spatiale ou temporelle correcte entre deux plans consécutifs.

Scénario : Idée de ce que va être le film traduit par écrit, avec narration, dialogues, description de personnages et scènes.

Scénario technique : Scénario auquel on ajoute une foule d'annotations et d'éléments qui ont trait au tournage. Il ressemble plus à un travail de planification.

Scène : Série de plans qui font partie d'une même action dans un espace et dans un temps concret.

Séquence : Série de scènes qui font partie d'une même unité de narration.

Story-board : Dessin de l'histoire du film, exposé plan par plan et où se trouve signalé le cadrage à employer. Il est accompagné des textes avec les dialogues correspondants.

Synopsis : Résumé du scénario du film.

Guide de création audiovisuelle

Teaser : Courte avance d'un film qui dure moins longtemps qu'un trailer et apporte une information différente de celui-ci.

Trailer : Avance d'un film. Il vise des fins publicitaires.

Travelling : Mouvement de la caméra dans l'espace.

Zoom : Effet de rapprochement ou d'éloignement de l'image obtenu grâce à l'objectif de la caméra.

Informations
d'intérêt.
Amérique Latine

1. Institutions et organismes nationaux de cinéma

CONFERENCIA DE AUTORIDADES CINEMATOGRAFICAS DE IBEROAMERICA (CACI)

<http://www.caaci.int/>

RECAM. Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur

<http://www.recam.org/>

Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe

http://www.unesco.lacult.org/home/indice_new.php

PROGRAMA IBERMEDIA

<http://www.programaibermedia.com/>

ARGENTINE : Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

www.incaa.gov.ar

BOLIVIE : Consejo Nacional del Cine (CONACINE)

<http://www.conacinebolivia.com.bo/>

BRÉSIL : Agencia Nacional del Cine (ANCINE)

<http://www.ancine.gov.br/>

CHILI : Consejo del Arte y la Industria Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

<http://www.cultura.gob.cl/artes/audiovisual/>

COLOMBIE : Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura

<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/>

COSTA RICA : Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CCPC)

<http://www.centrodecine.go.cr/>

CUBA : Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)

<http://www.cubacine.cult.cu/>

ÉQUATEUR : Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE)
<http://www.cncine.gob.ec/>

EL SALVADOR : Coordinación de Cine Y Audiovisuales de la Secretaría de Cultura de la Presidencia
<http://www.cultura.gob.sv/>

GUATEMALA : Dirección de las Artes del Ministerio de Cultura y Deportes
<http://mcd.gob.gt/>

HONDURAS : Secretaría de Cultura, Artes y Deportes
<http://sichonduras.hn/>

MEXIQUE : Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)
<http://www.imcine.gob.mx/>

PANAMA : Dirección General de la Industria Cinematográfica y Audiovisual de Comercio e Industrias
<http://dicine.gob.pa/>

PARAGUAY : Dirección del Audiovisual de la Secretaría Nacional de Cultura
<http://www.cultura.gov.py/>

PÉROU : Dirección de Industria Culturales y Artes del Ministerio de Cultura
<http://www.cultura.gob.pe/>

PORTO RICO : Corporación de Cine de Puerto Rico / Puerto Rico Film Commission
<http://puertoricofilm.org/>

RÉPUBLIQUE DOMINICAINE : Viceministerio de Asuntos Cinematográficos / DGCINE
<http://www.dgcine.gob.do/>

URUGUAY : Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU)
<http://www.ica.u.mec.gub.uy/>

VENEZUELA : Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC)
<http://www.cnac.gob.ve/>

2. Festivals de cinéma

ARGENTINE

Buenos Aires Festival International de CINE INDÉPENDANT (BAFICI)

<http://festivales.buenosaires.gob.ar/2015/bafici/es>

CineMigrante. Festival International du Cinéma et Formation en Droits de l'Homme des personnes migrantes

<http://www.cinemigrante.org/>

DOC Buenos Aires. Festival International du Cinéma Documentaire

<http://docbsas.com.ar/doc-buenos-aires/>

Festival International du Cinéma Ventana Andina

<http://www.ventanaandina.com.ar/>

Festival du Cinéma Latinoaméricain de La Plata (FESAALP)

<http://www.fesaalp.com/>

Festival International du Cinéma de Mar del Plata

<http://www.mardelplatafilmfest.com/>

Festival International du Cinéma Indépendant de Mar de Plata (MARFICI)

<http://marfici.org/>

Festival International du Cinéma Droits de l'Homme (FICDH)

<http://www.imd.org.ar/festival/>

BOLIVIE

Festival International du Cinéma des Droits de l'Homme (FESTIMO)

<http://www.festivalcinebolivia.org/>

Festival International de Cinéma « FENAVID »

<http://www.fenavidinternacional.com/>

BRÉSIL

Festival Do Rio

<http://www.festivaldorio.com.br/>

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

<http://www.festbrasil.com.br/>

Festival Brasil de Cinéma International « FBCI »

<http://www.brasilfestival.com.br/>

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo

www.mostra.org/

CHILI

Festival du Cinéma Documentaire de Chiloé (FEDOCHI)

<http://www.fedochi.cl/>

Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC)

<http://www.sanfic.com/>

Festival International du Cinéma de Valdivia (FICVALDIVIA)

<http://www.ficvaldivia.cl/>

Festival International du Cinéma de Viña del Mar (FICVIÑA)

<http://www.cinevina.cl/>

Festival Chilien International de Court-métrages de Santiago

<http://fesancor.cl/>

COLOMBIE

Festival de Cinéma de Bogotá

<http://www.bogocine.com/>

Festival International de Cinéma de Cartagena de Indias (FICCI)

<http://ficcifestival.com/>

Muestra Internacional Documentaire de Bogotá (MIDBO)

<http://www.midbo.co/>

COSTA RICA

Costa Rica Festival International de Cinéma

<http://www.costaricacinefest.go.cr/>

CUBA

Festival International du Nouveau Cinéma Latinoaméricain

<http://www.habanafilmfestival.com/>

Festival International du Cinéma Pauvre

<http://www.cubacine.cult.cu/convocatoria/12-festival-internacional-cine-pobre>

GUATEMALA

Festival « Ícaro »

<http://festivalicaro.com/>

HONDURAS

Festival « Ícaro » Honduras

<http://festivalicarohonduras.com/>

MEXIQUE

Festival de Cinéma de Morelia (FICM)

<http://moreliafilmfest.com/>

Festival de Cinéma International de Guadalajara (FICG)

<http://www.ficg.mx/31/index.php/es/>

Festival International du Cinéma Documentaire de la Ville de Mexico (DOCSDF)

<http://docsdf.com/>

Festival International de Cinéma de l'UNAM (FICUNAM)

<http://www.teszla.com/ficunam2/>

PANAMA

Festival International de Cinéma de Panamá (IFF Panamá)

<http://iffpanama.org/>

Festival International de Court-métrages HAYAH

<http://www.festivalhayah.com/>

PARAGUAY

Festival International de Cinéma –Art et Culture – Paraguay

<http://www.planet.com.py/cinefest/>

PÉROU

Festival de Cinéma de Lima

<http://www.festivaldelima.com/2015/>

TRANSCINEMA / Festival International de Non-Fiction

<http://transcinemafestival.com/>

PORTO RICO

« ENFOQUE » International Film Festival

<http://www.enfoquefilm.com/>

RÉPUBLIQUE DOMINICAINE

« RDOC » Festival International du Cinéma Documentaire de République Dominicaine et des Caraïbes

<http://festivalrdoc.org/>

URUGUAY

Festival International du Cinéma et des Droits de l'Homme / Uruguay

<http://www.tenemosquever.org.uy/>

« ATLANTIDOC » Festival International du Cinéma Documentaire d'Uruguay

<http://www.atlantidoc.com/>

VENEZUELA

Festival du Cinéma Latinoaméricain et Caribéen de Margarita (FILMAR)

<http://www.festivaldemargarita.org.ve/el-festival/>

Festivals latinoaméricains et de cinéma documentaire en Espagne

Horizontes Latinos y Cine en Construcción. Festival de San Sebastián International Film Festival (SSIFF)

<http://www.sansebastianfestival.com/es/>

Muestra de Cine Latinoamericano de Cataluña

<http://www.mostradelleida.com/>

Festival du Cinéma Latinoaméricain de Huelva

<http://festicinehuelva.com/>

Festival « Márgenes ». Nouvelles tendances audiovisuelles latino-américaines

<http://www.margenes.org/festival.html>

Concours latino-américain de court-métrages. Court-métrages. Festival International du Cinéma de Huesca

<http://www.huesca-filmfestival.com/concurso/43-concurso-iberoamericano-cortometrajes/>

Festival latino-américain de Court-métrages ABC (FIBABC)

<http://fibabc.abc.es/>

Territorio Latinoamericano. Festival de Malaga / Cinéma Espagnol

<https://festivaldemalaga.com/secciones/territorio-latinoamericano/seccion-oficial>

Festival International de Documentaires de Madrid. DOCUMENTAMADRID

<http://www.documentamadrid.com/>

DOCS Barcelona

<http://www.docsbarcelona.com/>

« Alcances » Festival du Cinéma Documentaire

<http://www.alcances.org/>

« Punto de Vista » Festival International du Cinéma Documentaire de Navarre

<http://www.puntodevistafestival.com/>

« **PLAY-DOC** » Festival International de documentaires de Tuy

<http://www.play-doc.com/>

« **MIRADASDOC** » Festival et Marché International du Cinéma Documentaire de
Guía de Isora

<http://miradasdoc.com/>

« **ZINEBI** » Festival International du Cinéma Documentaire et Court-métrage de Bilbao

<http://zinebi.com/>

« **3XDOC** »

<http://docma.es/3xdoc/>

Tiempo de Historia (section des films documentaires) / « **SEMINCI** ».

Semaine Internationale de Cinéma de Valladolid

<http://www.seminci.es/>

3. Écoles du Cinéma

ARGENTINE

ENERC. Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica

http://www.enerc.gov.ar/enerc_index.html

UCINE. Universidad del Cine

<http://www.ucine.edu.ar/>

CIEVYC

<http://www.cinecievyc.com.ar/index.html>

ECA. Escuela Cinematográfica Argentina

<http://www.ecaescuela.com/>

CIC. Centro de Investigación Cinematográfica

<http://www.cic.edu.ar/>

Artes Audiovisuales. Universidad Nacional de las Artes (UNA)

<http://audiovisuales.una.edu.ar/contenidos/213-licenciatura-en-artes-audiovisuales>

BOLIVIE

CEFREC. Centro de Formación y Realización Cinematográfica

<http://www.apcbolivia.org/org/cefrec.aspx>

BRÉSIL

Instituto Brasileiro de Audiovisual. Escola de Cinema Darcy Ribeiro

<http://www.escoladarcyribeiro.org.br/>

Academia Internacional de Cinema (AIC)

<http://www.aicinema.com.br/>

CHILI

Facultad de Comunicaciones. Universidad del Desarrollo (UDD)

<http://comunicaciones.udd.cl/cine/>

Instituto Comunicación e Imagen. Universidad de Chile

<http://www.icei.uchile.cl/cine-tv>

Escuela de Cine y Audiovisual. Instituto Profesional Arcos

<http://www.arcos.cl/>

Escuela de Cine de Chile

<http://escuelacine.cl/>

COLOMBIE

ENACC. Escuela Nacional de Cine

<http://www.enacc.co/>

Escuela de Cine y TV. Universidad Nacional de Colombia

<http://www.facartes.unal.edu.co/fa/>

BLACKMARIA. Escuela de Cine

<http://www.blackmaria.edu.co/Principal/index.html>

COSTA RICA

Escuela de Cine y Televisión. Universidad « VÉRITAS »

<http://www.veritas.cr/escuelas/cine-y-tv>

CETAV. Centro de Tecnologías y Artes Visuales

<http://www.parquelalibertad.org/cetav/>

CUBA

« EICTV » Escuela Internacional de Cine y TV / San Antonio de los Baños

<http://www.eictv.org/>

ÉQUATEUR

INCINE. Instituto Superior Tecnológico de Cine

<http://www.incine.info/>

EL SALVADOR

Talleres de Cine. Escuela de Comunicación Mónica Herrera

<http://monicaherrera.com/cine-en-el-salvador/>

GUATEMALA

« CASA COMAL » Escuela de cine / Guatemala

<http://www.escueladecineytv.com/>

MEXIQUE:

AMCI. Asociación Mexicana de Cineastas Independientes

<http://www.35cine.com.mx/>

CUEC. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (UNAM)

<http://www.cuec.unam.mx/>

IMICH. Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas

<http://www.imichmexico.com/>

Centro Internacional en Artes y Ciencias Cinematográficas, A.C. (CINEARTE)

<http://www.cine-arte.net/es/>

CBCA. Centro Bicultural de Cine y Actuación

<http://irm.edu.mx/cine/>

PARAGUAY

IPAC. Instituto Profesional de Artes y Ciencias de la Comunicación

<http://www.ipac.edu.py/>

PÉROU

EPIC. Escuela Peruana de la Industria Cinematográfica

<http://www.epic.edu.pe/>

RÉPUBLIQUE DOMINICAINE

Escuela de Cine, Televisión y Fotografía de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD)

<http://www.uasd.edu.do/index.php/escuelas7/cine-tv-fotografia>

GCFilms Escuela de Cine

<http://www.gcfilms.net/index.php>

URUGUAY

ECU. Escuela de Cine del Uruguay

<http://ecu.edu.uy/>

Escuela de Cine « Dodeca »

<http://dodeca.org/escuela/>

VENEZUELA

Escuela Popular y Latinoamericana de Cine, Televisión y Teatro

<https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/>

ESCINETV. Escuela de Cine y TV

<http://www.escinetv.org.ve/>

4. Autres informations d'intérêt

ACADÉMIES DES ARTS ET DES SCIENCES CINÉMATOGRAPHIQUES LATINOAMÉRICAINES :

- Argentine : <http://academiadecine.org.ar/>
- Brésil : <http://academiabrasileiradecinema.com.br/>
- Colombie : <https://www.facebook.com/AcademiaColombianaDeArtesYCienciasCinematograficas>
- Espagne : <http://www.academiadecine.com/home/index.php>
- Mexique : <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/>
- Panama : <https://www.facebook.com/AcademiadecinedePanama>
- Paraguay : <http://www.acemiapaguayadecine.org/>
- Portugal : <http://academiadecinema.com/>
- République Dominicaine : <http://adocine.org/>

« FIPCA » Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales
<http://www.fipca.com/>

Fundación del nuevo cine Latinoamericano (FNCL)
<http://www.cinelatinoamericano.org/>

DOCTV Latinoamérica
<http://www.doctvlatinoamerica.org/>

CINERGIA – Fondo de Fomento al Audiovisual de Centroamérica y Cuba
<http://www.cinergia.org/>

VENTANA SUR. Mercado de Cine Latinoamericano
<http://www.ventanasur.com.ar/>

Casa de América (España)
<http://www.casamerica.es/>

Informations
d'intérêt.
Afrique

1. Institutions et organismes nationaux du Cinéma

1. Centre National du Cinéma et Film Commissions Bureau de Liaison du Cinéma de l'espace Francophone

www.cinemasfrancophones.org

ANGOLA

Instituto Angolano de Cinema, Audiovisual e Multimedia (IACAM)

<https://www.facebook.com/pages/IACAM-Instituto-Angolano-de-Cinema-Audiovisual-e-Multim%C3%A9dia/477665025674290>

ALGÉRIE

Centro Nacional de Cine y Audiovisual Cinemateca Argelina Agencia Argelina para la Promoción Cultural (AARC)/Dpt Cinéma et Audiovisuel

www.aarc.algerie.org

BURKINA FASO

Centre National des Arts, du Spectacle et de l'Audiovisuel (CENESA) Direction de la Cinématographie Nationale (DCN)

CAMEROUN

Direction du Développement de la Cinématographie

CÔTE D'IVOIRE

Centre National des Arts et de la Culture (CNAC)

<http://www.culture.gouv.ci/?q=fr/cnac-centre-national-des-arts-et-de-la-culture>

ÉGYPTE

Egyptian Film Center

www.egyptianfilmcenter.org

ÉTHIOPIE

Ethiopian Film Initiative

www.ethiopianfilminitiative.org

GUINÉE BISSAU

Instituto Nacional de Cinema (INC)

GUINÉE CONAKRY

Office National du Cinéma Guinéen (ONACIG)

MALI

Centre National de la Cinématographie du Mali (CNCM)

www.cncmali.com

MAROC

Centre Cinématographique Marocain /CCM)

www.ccm.ma/

MAURITANIE

La Maison des Cinéastes

www.maisoncineastes.com

MOZAMBIQUE

Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema de Moçambique (INAC)

NIGER

Centre National de la Cinématographie du Niger (CNCN)

www.facebook.com/pages/...u-Niger/487001104671962

NIGERIA

Nigerian Film Corporation

www.nfc.gov.ng/

RWANDA

Rwanda Film – Filming in Rwanda

www.rwandafilm.org/

SÉNÉGAL

Direction de la Cinématographie du Sénégal (DCI)

<http://sencinema.org/yjsg-framework/yjsg-features>

TUNISIE

Direction des Arts Audiovisuels

2. Associations de cinéastes

ALGÉRIE

Association des Réalisateur Professionnels Algériens (ARPA)

BURKINA FASO

**Association de Producteurs Burkinabés pour la Gestion du Fond de Soutien
« SUCCÈS CINÉMA »**

succescinema-bf.com/contact.html

CAMEROUN

**Organisation Camerounaise des Professionnels du Cinéma et de l'Audiovisuel
(OCAPAC)**

MAROC

Chambre Nationale des Producteurs de Films (CNPFF)

<http://www.mincom.gov.ma/le-ministere/partenaires/item/465-chambre-nationale-des-producteurs-de-films.html>

SÉNÉGAL

Association des Cinéastes Sénégalais Associés (CINESEAS)

3. Formation

3.1. Écoles du Cinéma en Afrique

BURKINA FASO

Institut de Formation de l'Imaginet du son (ISIS) – Ouagadougou.

www.isis.bf/

Institut de Formation Audiovisuelle « IMAGINE » – Ouagadougou.

www.institutimagine.com/

CAMEROUN

Institut Supérieur de Formation aux Professions de l'Image et du Son en Afrique Central (ISCAC) – Yaoundé

www.ecransnoirs.org/iscac/

ÉGYPTE

The High Institute of Cinema – Le Caire

<http://www.facebook.com/high.cinema.institute>

ÉTHIOPIE

Blue Nile Film & TV Academy (BNFTA) – Addis Abeba

<http://www.coloursofthenile.net/about/organisers/blue-nile-film-and-television-academy>

GABON

Institut Gabonais Image et Son (IGIS)

www.igisgabon.com

GHANA

National Film and Television Institute (NAFTI) – Accra

www.nafti.edu.gh

GUINÉE CONAKRY

Institut Supérieur des Arts de Guinée (ISAG) – Conakry

www.isag-guinee.com

MAROC

École Supérieure des Arts Visuels (ESAV) – Marrakech

www.esavmarrakech.com

Institut Spécialisé du Cinéma et de l'Audiovisuel (ISCA) – Rabat

www.isca.ac.ma

NIGER

Institut de Formation aux Techniques de l'Image et de la Communication (IFTIC) – Niamey

<http://www.iaf.cf.fr/index.php/en/institut-de-formation-aux-techniques-de-l-image-et-de-la-communication-iftic-niger-2>

NIGERIA

International Film and Broadcast Academy (IFBA)

www.ifbalagos.org

The National Film Institute (NFI) – Abuja, Lagos

www.nfi.edu.ng

SÉNÉGAL

Université Gaston Berger – Master 2 Réalisation Documentaire – Saint-Louis.

<http://www.ugb.sn/appels-a-candidature/master-2-realisation-documentaires-de-creation.html>

TUNISIE

Université de la Marsa – Institut Supérieur des Arts Multimédias (ISAMM)

– Tunisie

www.isa2m.rnu.tn

UNION EUROPÉENNE

Programme ACE MUNDUS – Fondation Trigon Film, Festival de Fribourg

www.ace-producers.com

BELGIQUE

Atelier « DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN » – Festival International du Film Francophone de Namur

www.fiff.be

Forum Atelier francophone de Production – Festival International du Film Francophone de Namur

www.fiff.be

FRANCE

Atelier Cinéfondation – Festival de Cannes

www.festival-cannes.com

Produire Au Sud – Festival 3 Continents – Nantes

www.3continents.com

ROYAUME-UNI

Programme Babylon – Union Européenne Media Mundus et Nigerian Film Corporation

<http://www.babylon-film.eu/babylon-programme-2015.php><http://www.babylon-film.eu/babylon-programme-2015.php>

TUNISIE

Producers' Network – Journées Cinématographiques de Carthage (JCC) – Tunisie

www.jcctunisie.org

4. Festivals

4.1. Festivals en Afrique

ANGOLA

FIC/Festival International du Cinéma – Luanda. Cinéma international et africain.
Annuel. Novembre

<http://www.ficluanda.org/>

ALGÉRIE

Rencontres Cinématographiques de Bejaia. Cinéma international, arabe et africain.
Annuel

<http://www.projectheurts.com/>

Festival International du Cinéma Arabe – Oran. Annuel.

<https://www.facebook.com/pages/Arab-film-festival-of-Oran/112217412129611>

Festival International du Cinéma – Alger. Cinéma international et africain. Annuel.

<http://festivalinternationalcinemaalger.org/fr/>

BURKINA FASO

FESPACO – Ouagadougou. Festival panafricain du Cinéma et Télévision. Biennal.

<http://www.fespaco.bf>

CAP VERT

Festival International de Cinéma du Cap Vert (CVIFF) – Sal. Cinéma international. Annuel. Octobre.
www.cviff.org

CAMEROUN

Écrans Noirs – Yaoundé. Cinéma africain. Annuel.
<http://www.ecrans-noirs.org/accueil.htm>

CÔTE D'IVOIRE

Festival Clap Ivoire – Abidjan. Cinéma africain. Annuel. Septembre.
<https://www.facebook.com/pages/CLAP-Ivoire-2014/1480030182251117>

FESTILAG – Abidjan. Cinéma africain. Annuel. Novembre.
<https://www.facebook.com/Festilag>

ÉGYPTE

Festival du Cinéma Africain – Luxor. Annuel. Mars.
<http://www.luxorafricanfilmfestival.com/>

Festival International de Cinéma – Le Caire. Cinéma international et africain. Annuel.
<http://www.ciff.org.eg/>

Luxor Egyptian and European Film Festival – Luxor.
<http://www.luxorfilmfest.com/en/>

Festival du Cinéma Méditerranéen – Alexandrie. Annuel. Septembre.
<https://filmfreeway.com/festival/AlexandriaFilmFestivalforMediterraneanCountries>

Qabila Film Festival – Qabila. Court-métrage international. Annuel. Septembre.
<http://qabilafilmfestival.com/>

Arpa Film Festival – Arpa. Cinéma international. Annuel. Novembre.

ISMAILIA Film Festival – Le Caire. Cinéma documentaire et court-métrage international. Annuel. Octobre.
<http://ismailiafilmfest.com/ismailia2015/>

Alexandria Film Festival – Alexandrie. Cinéma international. Annuel. Novembre.
<http://alexandriafilm.org/>

ÉTHIOPIE

Ethiopian International Film Festival – Addis Abeba. Cinéma international. Annuel. Novembre.
<http://www.ethioiff.com/about-us.html>

Addis International Film Festival – Addis Abeba. Cinéma documentaire. Annuel. Juin.
<http://www.addisfilmfestival.org/>

GABÓN

Escales Documentaires – Libreville. Cinéma documentaire international et africain. Annuel. Novembre.
<http://www.institutfrancais-gabon.com/index.php/programme-culturel/cinema/329-escales-documentaires-de-libreville-9eme-edition>

Festival du Film – Masuku. Cinéma sur des thèmes environnementaux. Annuel. Décembre.
<http://www.festivaldemasuku.com/>

GHANA

ILAFF/ « I Luv Africa » Film Festival – Accra. Court-métrage africain et ghanéen.
<https://filmfreeway.com/festival/ILuvAfricaFilmFestivalinGhanaILAFF>

Environmental Film Festival – Accra. Annuel. Septembre.
<http://www.effaccra.org/>

GUINÉE CONAKRY

Festival de Operas Primas – Conakry. Cinéma guinéen. Annuel. Février.
<http://www.ccfg-conakry.org/Festival-des-1ers-Films.html>

MAROC

Festival International du Cinéma – Marrakech. Cinéma du monde. Annuel. Décembre.
<http://www.festivalmarrakech.info/>

Festival National du Film – Tanger. Cinéma marocain. Annuel. Février.
<http://www.ccm.ma/fnf16/>

Festival International du Cinéma d'Auteur – Rabat. Cinéma international. Octobre.
<http://www.festivalrabat.ma/>

Festival International du Cinéma d'Animation (FICAM) – Meknès. Annuel. Mars.
<http://ficam.ma/en/>

Festival du Cinéma Méditerranéen – Tétouan. Annuel. Avril.
<http://festivaltetouan.org/>

FIDADOC – Agadir. Cinéma documentaire international, arabe, africain et marocain.
Annuel. Mai.
<http://www.fidadoc.org/en>

Festival International des Femmes – Salé. Annuel. Octobre.
<http://www.fiffs.ma/>

Festival du Court-métrage Méditerranéen – Tanger. Annuel. Octobre.
<http://www.ccm.ma/13fcmmt/>

Festival du Cinéma Africain – Khourigba. Annuel. Septembre.
<http://festivalkhourigba.com/festival/>

Festival du Cinéma Marocain et Latinoaméricain – Martil. Octobre. Court-métrage et documentaire marocain et latino-américain.
<http://www.ccm.ma/festival-international-court-metrage-documentaire-martil.php>

MAURITANIE

Festival NOUAKSHORT Film – Nouakchott. Court-métrage international. Annuel. Octobre.
<https://www.facebook.com/nouakshort>

Festival International du Cinéma de la Non-violence – Nouakchott. Cinéma sur les droits de l'homme.
<http://www.festivalcinenoviencia.org/index.php/sedes/nouakchott>

MOZAMBIQUE

Semaine du Cinéma Africain – Maputo. Annuel. Avril.

https://www.facebook.com/maputoafricanfilmweek/info?tab=page_info

KUGOMA/ Festival du Court-métrage – Maputo. Cinéma international, africain et mozambicains. Annuel. Juillet.

<https://www.facebook.com/KugomaForumDeCinemaDeCurtaMetragem>

NIGERIA

AFRIFF/Africa International Film Festival – Calabar. Cinéma africain et nigérian. Annuel. Novembre.

<http://afriff.com/>

EKO International Film Festival – Lagos. Cinéma international. Annuel. Novembre.

<http://www.ekoiff.org/>

ABUJA International Film Festival – Abuja. Cinéma international. Annuel. Septembre.

<http://www.abujafilmfestng.org/>

RWANDA

Rwanda Film Festival – Kigali. Cinéma international et africain. Annuel. Juin.

<http://rwandafilmfestival.net/>

SÉNÉGAL

Festival IMAGE et VIE – Dakar. Cinéma sénégalais. Annuel. Juin.

<http://www.imagetvie.org/index.php/le-festival-de-cinema-image-vie/le-festival-en-cours-2015>

Festival du Cinéma Documentaire – Saint-Louis. Cinéma

<http://www.docmonde.org/appel-a-films/>

TUNISIE

Journées Cinématographiques de Carthage – Tunisie. Cinéma arabe et africain. Annuel. Novembre.

<http://www.jcctunisie.org/>

Rencontres Cinématographiques d'Hergla – Hergla. Cinéma africain et de la méditerranée. Annuel. Septembre.
<http://www.herglacinema.org/>

Festival du Cinéma Arabe – Gabbés. Annuel. Octobre.
<http://www.fifag.tn/>

Festival du Cinéma amateur de Kélibia. Cinéma amateur. Annuel. Août.
<http://www.ftca.tn/>

4.2. Festivals de cinéma spécialisé (du sud, de la Méditerranée, arabe, africain). International

Africa World Film Festival. Saint-Louis (États-Unis), Legon (Ghana), Lagos (Nigeria), Cave Hill (La Barbade), Philadelphie (États-Unis), Bellvill (Afrique du Sud), Londres (Royaume-Uni), Kingston (Jamaïque). Annuel.
www.africaworldfilmfestival.com

BELGIQUE

FIFF/Festival International du Film Francophone de Namur. Annuel. Octobre.
<http://www.fiff.be/>

CINEMAMED/Festival du Film Méditerranéen de Bruxelles. Annuel. Décembre.
www.cinemamed.be/

AFRIKA Film Festival – Louvain, Belgique. Annuel, Mars.
<http://www.afrikafilmmfestival.be/>

BRÉSIL

Encontro de Cinema Negro Brasil, Africa & Caribe Zózimo Bulbul – Rio de Janeiro, Brésil. Annuel. Juin.
<http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/viii-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-caribe-zozimo-bulbul/>

CANADA

Festival des Films du Monde de Montréal. Annuel. Septembre.

<http://www.ffm-montreal.org/>

VUES D'AFRIQUE/Festival du Film africain de Montréal. Annuel. Avril.

<http://www.vuesdafrique.com/>

ÉCOSSE

AFRICA IN MOTION – Édimbourg. Annuel. Octobre.

<http://www.africa-in-motion.org.uk/>

ESPAGNE

FCAT/Festival du cinéma africain de Cordoue. Annuel. Avril.

<http://www.fcat.es/>

Mostra de Cinema Àrab i Mediterrani de Catalunya – Barcelone. Annuel. Juin.

<https://mostracinearab.wordpress.com/>

Festival cines del Sur de Granada. Annuel. Juin.

<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/cinesurgranada/>

ÉTATS-UNIS

Cascade Festival of African Films – Portland. Annuel. Janvier.

<https://www.africanfilmfestival.org/>

African Film Festival New York. Annuel. Mai.

<http://www.africanfilmny.org/>

PAFF/Pan African Film Festival Los Angeles. Annuel. Février.

<http://www.paff.org/>

Hollywood Black Film Festival. Annuel. Octobre.

<http://www.hbff.org/>

FRANCE

Festival des 3 continents de Nantes. Annuel. Novembre.

www.3continents.com/

Rencontres de Ciné – Gindou. Annuel. Août.

<http://www.gindoucinema.org/>

Rencontres Cinema de Manosque. Annuel. Février.

<http://vertigo2.immingo.net/>

Festival des Cinémas d'Afrique d'Angers. Annuel. Mai.

<http://www.cinemasdafrique.asso.fr/>

Festival des Cinémas d'Afrique du pays d'Apt. Annuel. Novembre.

www.africapt-festival.fr/

PLEIN SUD/Festival de Court-métrage africain de Cozes. Annuel. Avril.

<http://www.festivalpleinsud.com/>

Rencontres Internationales des Cinémas Arabes – Marseille. Annuel. Avril.

<http://www.lesrencontresdaflam.fr/>

CINEMED/Festival de Cinéma de la Méditerranée – Montpellier. Annuel. Octobre.

<http://www.cinemed.tm.fr/>

Lumières d'Afrique/Festival du Cinéma Africain – Besançon. Annuel. Novembre.

<http://www.lumieresdafrique.com/>

Regards d'Afrique. Biennal. Mars.

http://www.cinebocage.com/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=47

Festival International Jean Rouch du Cinéma Ethnographique – Paris, France.
Annuel. Novembre.

<http://comitedufilmethnographique.com/festival-international-jean-rouch/>

ITALIE

Festival du Cinéma Africain, d'Asie et d'Amérique Latine – Milan. Annuel. Mai.

www.festivalcinemaafricano.org/

Festival du Cinéma Africain de Vérone. Annuel. Novembre.
<http://festivalafricano.altervista.org/>

NORVÈGE

Films from the South Festival – Oslo. Annuel. Octobre.
<http://www.filmfrisor.no/en/>

ROYAUME-UNI

Film Africa – London, Royaume-Uni. Annuel. Novembre.
www.filmafrica.org.uk/

Cambridge African Film Festival. Annuel. Octobre.
<http://www.cambridgeafricanfilmfestival.org.uk/>

SUISSE

FIFOG/Festival du Film Arabe de Genève. Annuel. Mars.
<http://www.fifog.com>

Festival de Ciné Africain de Lausanne. Annuel. Août.
www.cine-afrique.ch/

Informations
d'intérêt.
Asie

1. Institutions et organismes nationaux de cinéma en Asie

AFGHANISTAN

Ministry of Information and Culture. Administration Cultural Affairs

<http://moic.gov.af/en/page/1291>

BANGLADESH

Bangladesh Film and Television Institute-Government of the People's Republic

<http://www.bcti.gov.bd/>

CAMBODGE

Cambodia Film Commission

<http://cambodia-cfc.org/site/index.php>

PHILIPPINES

NCCA / National Commission for Culture and the Arts

<http://ncca.gov.ph/>

CCP / Cultural Center of the Philippines

<http://culturalcenter.gov.ph/>

TIMOR ORIENTAL (EST)

Secretaria de Estado da Arte e Cultura

<http://www.cultura.gov.tl/pt/inicio>

VIETNAM

Ministry of Culture Sports and Tourism. Cinema Department

<http://vietnamtourism.gov.vn/english/>

2. Festivals

AFGHANISTAN

Afghanistan Human Rights Film Festival (AHR) / Bi-annuel.

<http://www.ahrfestival.org/>

BANGLADESH

Dhaka International Film Festival (DIFF)

<http://www.dhakafilmfestival.org/>

International Short & Independent Film Festival (ISIFF)

<http://isiff-bd.org/>

International Children's Film Festival

<http://www.cfsbangladesh.org/activities/>

CAMBODGE

Cambodia International Film Festival (CIFF)

<http://cambodia-iff.com/>

PHILIPPINES

« **CINEMALAYA** » **Philippine Independent Film Festival**

<http://www.cinemalaya.org/>

« **PELIKULA** » **Festival de Cine en Español // Instituto Cervantes de Manila**

http://manila.cervantes.es/FichasCultura/Ficha103227_23_1.htm

TIMOR ORIENTAL (EST)

FESTin. Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa em Timor-Leste

<http://festin-festival.com/2015/08/31/festin-em-timor-leste/>

VIETNAM

Hanoi International Film Festival (HANIFF)

<http://www.haniff.vn/en/>

CHINE

Shanghai International Film Festival (SIFF)

<http://www.siff.com/information/index.aspx>

Taiwan International Documentary Film Festival (TIDF)

<http://www.tidf.org.tw/>

Hong Kong International Film Festival Society (HKIFF)

<http://www.hkiff.org.hk/>

CORÉE DU SUD

Seoul International Youth Film Festival (SIYFF)

<http://www.siyff.com/>

Busan International Film Festival (BIFF)

<http://www.biff.kr/structure/eng/default.asp>

Seoul Human Rights Film Festival

<http://www.hrffseoul.org/>

Seoul International Woman's Film Festival (SIWFF)

<http://www.siwoff.or.kr/>

Bucheon International Fantastic Film Festival (BiFan)

<http://www.bifan.kr/>

Jeonju International Film Festival (JIFF)

<http://eng.jiff.or.kr/>

INDE

Mumbai Film Festival (Jio MAMI)

<http://www.mumbaifilmfestival.com/>

Mumbai International Film Festival for Documentary, Short and Animation Films (MIFF)

<http://miff.in/>

International Film Festival of Kerala (IFFK)

<http://www.iffk.in/>

International Film Festival of India, Goa (IFFI)

<http://iffi.nic.in/>

INDONÉSIE

Jakarta International Film Festival (JiFFest)

<http://www.muvara.com/jiffest/>

JAPÓN

Tokyo International Film Festival (TIFF)

<http://2015.tiff-jp.net/en/>

Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF)

<http://www.yidff.jp/>

Short Shorts Film Festival & Asia

<http://www.shortshorts.org/>

THAÏLANDE

Bangkok International Film Festival

<http://www.bangkokfilm.org/>

TAIWAN

Taipei Golden Horse Film Festival (TGHFF)

<http://www.goldenhorse.org.tw/>

Taiwan International Documentary Festival (TIDF)

<http://www.tidf.org.tw/>

Festivals asiatiques et de non-fiction en Espagne

CAFW | Casa Asia Film Week 2015

<http://www.casaasia.es/actividad/detalle/215777-cafw-casa-asia-film-week-2015>

Imagineindia International Film Festival (Madrid / Barcelona)

<http://www.imagineindia.net/>

Festival International des Documentaires de Madrid. DOCUMENTAMADRID

<http://www.documentamadrid.com/>

DOCS Barcelona

<http://www.docsbarcelona.com/>

« Alcances » Festival du Cinéma Documentaire

<http://www.alcances.org/>

« Punto de Vista » Festival International du Cinéma Documentaire de Navarre

<http://www.puntodevistafestival.com/>

« PLAY-DOC » Festival International des Documentaires de Tuy

<http://www.play-doc.com/>

**« MIRADASDOC » Festival et Marché International du Cinéma Documentaire de
Guía de Isora**

<http://miradasdoc.com/>

**« ZINEBI » Festival International du Cinéma Documentaire et du Court-métrage
de Bilbao**

<http://zinebi.com/>

« 3XDOC »

<http://docma.es/3xdoc/>

**Tiempo de Historia (section des films documentaires) / « SEMINCI » Semaine
International du Cinéma de Valladolid**

<http://www.seminci.es/>

3. Écoles de cinéma

BANGLADESH

University of Dhaka / Television and Film Studies

<http://www.univdhaka.edu/>

PHILIPPINES

International Academy of Film and Television

<http://www.iaft.net/locations/cebu/>

De la Salle – College of Saint Benilde / Bachelor of Arts in Digital Filmmaking

<http://www.benilde.edu.ph/programs.html#abdfilm>

JAPÓN

Skip City

<http://www.skipcity.jp/>

Autres informations d'intérêt

CASA ASIA

<http://www.casaasia.es/>

Instituto Cervantes of Manila

<http://manila.cervantes.es/>

AFCnet. Asian Film Commissions Network

<http://www.afcnet.org/>

Asian Film Market

<http://www.asianfilmmarket.org/>

Asian Film Academy

<http://afa.biff.kr/structure/eng/default.asp>

Asian Cinema Found

<http://acf.biff.kr/structure/eng/default.asp>

Fonds de financement

UNION EUROPÉENNE

FONDS « IMAGE » DE LA FRANCOPHONIE / Organisation Internationale de la Francophonie (OIF). Aide au développement, production, post-production, distribution. Long-métrage, court-métrage, moyen-métrage, film TV. Fiction, documentaire, animation. Pays francophones.

<http://www.francophonie.org/Fonds-image-de-la-Francophonie.html>

FONDS PANAFRICAIN DE CINÉMA ET AUDIOVISUEL (FPCA) / Union africaine, Organisation Internationale de la Francophonie, UNESCO. Aide à la production, promotion. Long-métrage.

http://www.francophonie.org/IMG/pdf/OIF-Depliant_FPCA-web.pdf

EUROMED AUDIOVISUAL / Union Européenne, European Neighbourhood and Partnership Instrument (ENPI). Aide à la distribution, projection. Long-métrage. Pays méditerranéens.

www.euromedaudiovisuel.net/

ALGER

Fonds de Développement de l'Art, de la Technique et de l'Industrie Cinématographique (FDATIC) / Conseil National de l'Audiovisuel (CNA), Ministère de la Communication et de la Culture. Aide à la production, distribution. Long-métrage, court-métrage, moyen-métrage, film TV. **Algérie.**

www.m-culture.gov.dz/

BELGIQUE

Aide de la Direction Générale de la Coopération au Développement (DGD) – Bruxelles. Aide à la production et post-production. Long-métrage, moyen-métrage, court-métrage. Fiction, documentaire, film TV. Monde avec participation belge. Thématique : coopération internationale.

www.dg-d.be

Commission de Sélection de Films / Centre de cinéma et audiovisuel de la communauté française de Belgique – Bruxelles. Aide à l'écriture de scénario, développement,

production, post-production, coproduction. Long-métrage, moyen-métrage, court-métrage. Fiction, documentaire, animation, film TV. Monde mais avec (co)production belge. Thématique : films francophones.
www.federation-wallonie-bruxelles.be/

CANADA

Programme de bourse ALTER-CINÉ / Fondation Alter-Ciné – Montréal. Aide à l'écriture de scénario, développement, pré-production, production, post-production. Long-métrage. Documentaire. Afrique, Amérique Latine, Asie.
<http://www.altercine.org/html/fr/programme-de-bourses.php>

ÉTATS-UNIS

The Sundance Documentary Fund / Sundance Institute – Park City. Aide à la pré-production, post-production, promotion. Long-métrage. Documentaire. Monde. Thématique : actualité, droits de l'homme, justice sociale.
<http://www.sundance.org/>

Global Film Initiative / Susan Weeks Coulter. Aide au développement, pré-production, production, post-production. Long-métrage. Fiction. Amérique Latine, Caraïbes, Afrique, Moyen Orient, Asie, Océanie.
www.globalfilm.org

FRANCE

Aide aux cinémas du monde / Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) en collaboration avec l'Institut Français (Ministère des Affaires Étrangères) et le Ministère de la Culture et de la Communication. Aide à l'écriture de scénario, production, post-production. Long-métrage. Fiction, documentaire, animation. Monde avec coproduction française.
<http://www.cnc.fr/web/fr/cinemas-du-monde> / www.institutfrancais.com

Avance sur les recettes en salle / Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC). Aide au scénario, développement, pré-production, production, post-production, distribution, exhibition. Long-métrage. Fiction, documentaire, animation. Monde avec production française.
<http://www.cnc.fr/web/fr/avance-sur-recettes-avant-realisation>
<http://www.cnc.fr/web/fr/avance-sur-recettes-apres-realisation>

Fonds « IMAGES ET DIVERSITÉ » / Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) et Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (ACSE). Aide complémentaire à la production pour les œuvres déjà bénéficiaires d'une aide du CNC. Long-métrage, film TV. Monde. Thématique : diversité.

<http://www.cnc.fr/web/fr/images-de-la-diversite>

<http://www.cget.gouv.fr/dossiers/commission-images-diversite>

Fonds d'aide au développement de scénario / Festival International de Cinéma d'Amiens en collaboration avec le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC), l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), le Ministère des Affaires Étrangères, le Centre Cinématographique Marocain, la Fondation Groupama Gan pour le cinéma, le Conseil Régional de Picardie, la Caisse Centrale des Activités Sociales, le Centre National Autonome de Cinéma (Venezuela), le Producers Network-Festival de Cannes. Aide au développement de scénario. Long-métrage. Fiction et documentaire. Amérique Latine, Caraïbes, Océan Indien, Proche et Moyen Orient, Asie excepté la Corée du Sud, Japon, Singapour, Taïwan.

www.filmfestamiens.org/?-Script-&lang=fr

Aide à la création / Fondation Groupama Gan pour le cinéma. Aide à la production. Long-métrage. Fiction. Operas primas. Monde avec (co)production française.

www.fondation-gan.com/laureats-et-films/laide-a-la-creation

Résidence CINEFONDATION / Festival de Cannes. Bourse de formation à l'écriture de scénario. Long-métrage. Fiction. Operas primas. Monde.

<http://www.cinefondation.com>

Bourses de la Fondation LAGARDÈRE/ Fondation Jean-Luc Lagardère – Bourse producteur de cinéma, bourse auteur de documentaires, bourse auteur de cinéma d'animation, bourse scénario TV. Aide à la production, développement, scénario. Long-métrage et court-métrage. Fiction, documentaire, animation. Monde, Cinéastes de moins de 30 ans.

www.fondation-jeanlucagardere.com

Bourse « BROUILLON D'UN RÊVE » / Société Civile des Auteurs Multimédias – Paris. Aide à l'écriture de scénario. Long-métrage, court-métrage, moyen-métrage. Documentaire de création. Monde.

<http://www.scam.fr/fr/lespaceculturel/LesboursesdelaScam.aspx>

ITALIE

Programmes TORINOFILMLAB / Festival de Cinéma de Turin, Ministère de la Culture, région du Piémont, Ville de Turin – Programmes « Script & pitch », « Adapt-Lab », « Audience Design », « Frame work », « Story Editing ». Aide au développement, scénario, pré-production, montage, distribution. Long-métrage et court-métrage. Fiction et documentaire. Jeunes réalisateurs. Monde.

<http://www.torinofilmlab.it/>

MAROC

Fonds d'aide à la production / Centre Cinématographique Marocain. Aide à l'écriture de scénario, production. Long-métrage, court-métrage. Fiction, documentaire, animation. Maroc.

www.ccm.ma

PAYS BAS

Idfa Bertha Fund / Festival International du Documentaire – Amsterdam. Aide au développement, scénario, production, post-production, distribution, exhibition. Long-métrage, court-métrage. Documentaire. Pays du CAD.

<https://www.idfa.nl/industry/idfa-bertha-fund.aspx>

Hubert Bals Fund / Festival International de Cine – Rotterdam. Aide au développement, scénario, production, post-production, distribution, ateliers de formation. Long-métrage. Fiction et documentaire. Asie, Moyen Orient, Europe de l'Est, Afrique, Amérique Latine.

https://www.iffir.com/professionals/hubert_bals_fund/projectentry/

AFRIQUE DU SUD

Fonds d'aide / National Film & Video Foundation (NFVF). Aide à la formation, développement, production, distribution, exhibition. Long-métrage, court-métrage, moyen-métrage. Fiction, documentaire, animation, multimédia. Afrique du Sud.

www.nfvf.co.za/

SUÈDE

Göteborg International Film Festival Fund. Aide au développement, post-production, ateliers de formation. Long-métrage. Fiction, documentaire, film TV. Pays de l'OCDE.

<http://filmweb01.filmfestival.org/filmfestival/info/en/press/nyheter?itemId=156687>

SUISSE

Soutien sélectif au cinéma / Office Fédéral de la Culture (OFC) – Berne. Aide à l'écriture de scénario, production. Long-métrage. Fiction, documentaire, animation. Monde avec (co)production suisse.

<http://www.bak.admin.ch/film/03579/03580/index.html?lang=fr>

Aide automatique SUISSIMAGE / Coopérative suisse pour les droits d'auteurs audiovisuels – Suissimage. Aide à la production et coproduction. Long-métrage. Fiction, documentaire, film TV. Monde avec (co)production suisse déléguée et assumant un minimum de 30 % du budget.

<http://www.suissimage.ch/index.php?id=schwerpunktkonzept&L=1>

Fonds d'aide VISIONS SUD EST / Fondation Trigon Film, Festival International de Cinéma de Fribourg, Festival Visions Du Réel de Nyon, Agence Suisse pour le Développement et la Coopération. Aide à la production et post-production. Long-métrage. Fiction et documentaire. Afrique, Amérique Latine, Asie, Europe de l'Est.

<http://www.visionssudest.ch/>

Bourse d'aide au développement / Festival de Ciné Méditerranéen – Montpellier. Aide à l'écriture de scénario et développement. Long-métrage. Fiction. Pays méditerranéens.

www.cinemed.tm.fr

TUNISIE

Atelier TAKMIL / Journées Internationales du Cinéma – Carthage. Aide à la post-production. Atelier de formation. Long-métrage. Fiction, documentaire, animation. Afrique, pays arabes.

www.jcctunisie.org

Ce guide vise à orienter toutes les personnes qui, loin d'être de simple spectatrices, sont désireuses de créer des contenus audiovisuels en tous genres, à l'aide de tout moyen et sur tout support.

Il nous présente le processus de la création audiovisuelle en exposant de façon simple et pratique les étapes à suivre pour réaliser une œuvre audiovisuelle. Il présente aussi les professionnels nécessaires pour mener à bien la création de cette œuvre. Enfin, il consacre tout un chapitre au genre du documentaire.

