

Le Festival de la fiction et
L'Union des réalisatrices et réalisateurs
sont heureux de vous convier à participer à
l'événement qu'ils organisent à La Rochelle.

**SCÉNARISTE, RÉALISATEUR.TRICE, COMPOSITEUR.TRICE SONT
LES TROIS AUTEURS D'UN FILM RECONNUS PAR LA LOI.**

- Comment leur qualité d'auteur peut-elle résister face aux pressions des producteurs, des diffuseurs et des plateformes ?
- Quelles marges de manœuvre face aux contraintes de temps et d'argent ?
- Comment mieux échanger autour d'un projet ?
- Quelles pratiques mettre en place pour de meilleures collaborations ?

MODÉRATION **Christophe AVERLAN**
Co-directeur de Médiane-Art&Com/Coach d'acteurs



U2R UNION DES RÉALISATRICES ET RÉALISATEURS

DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE Dominique Attal - cell. 06 07 78 97 60 - contactu2r@orange.fr
www.union2r.fr - @union2r - RELATIONS PRESSE Michaël Morton - cell. 06 60 45 65 69



LES TROIS AUTEURS D'UN FILM.

TABLE RONDE

SAMEDI 17 SEPTEMBRE 2022 - 10h30

Le Dragon - Salle 2

AVEC LA PARTICIPATION DE

Stéphane BRISSET, Catherine TOUZET
SCÉNARIO

Sylvie AYME, Denis MALLEVAL
RÉALISATION

Nicolas JORELLE, Maïdi ROTH
COMPOSITION DE MUSIQUE À L'IMAGE

Christophe AVERLAN : Bonjour à toutes et tous, merci d'être là en ce samedi matin pour parler des trois auteurs.trices d'un film reconnus par la loi : le scénariste, le réalisateur.trice et le compositeur.trice.

La première réunion d'U2R tournait l'année dernière autour des producteurs.trices et réalisateurs.trices pour comprendre comment ils fonctionnaient — ou dysfonctionnaient — ensemble. Cette année, nous voulons voir comment vous travaillez ensemble, comprendre s'il existe des dysfonctionnements entre vous et avec les personnes avec lesquelles vous collaborez. Enfin, nous voulons rappeler comme un signal, si tant est que ce soit nécessaire, qu'il y a bien trois auteurs.trices dans la fabrication d'un film.

Nous accueillons Sylvie AYME (réalisatrice), Stéphane BRISSET (scénariste), Nicolas JORELLE (compositeur), Denis MALLEVAL (réalisateur), Maïdi ROTH (compositrice) et Catherine TOUZET (scénariste).

Comment fonctionnez-vous ensemble ? On entend rarement les compositeurs.trices, un peu plus les scénaristes, et de manières diverses les réalisateurs.trices. Vous rencontrez-vous entre compositeur.trice et scénariste ?

Sylvie AYME : Quand on a parlé de cela hier, je me disais que Charlie CHAPLIN cumulait toutes ces fonctions. Il est vrai que c'est un seul et même métier : que l'on soit scénariste, réalisateur.trice ou compositeur.trice, on est dans les mêmes créations.

Maïdi ROTH : Il n'est pas du tout évident pour les producteurs.trices et réalisateurs.trices d'appréhender le travail du compositeur.trice, qui s'apparente au travail de réalisation.

Il y a la phase d'écriture : on retranscrit une émotion en fonction de la trajectoire d'un personnage. On conçoit la maquette, le thème, la mélodie qui conduira à l'émotion que souhaite le réalisateur.trice, et que l'on proposera au producteur.trice.

Il y a ensuite la phase de réalisation : on dirige les musiciens, qu'il s'agisse d'un orchestre, d'un quatuor, etc., on fixe l'écriture sur une bande pour que tout le monde puisse l'entendre de la meilleure manière possible.

Christophe AVERLAN : Tout cela se fait en collaboration avec le réalisateur.trice.

Maïdi ROTH : Evidemment. Notre partenaire le plus proche est le réalisateur.trice. De manière générale, je me sens isolée dans le processus de composition. Heureusement, ce binôme réalisateur.trice / compositeur.trice fait que l'on ne se sent pas isolé si tous deux sont proches. Ce n'est pas toujours le cas. Quand il y a un couple, cela fonctionne merveilleusement bien. L'histoire du cinéma le prouve.

Nicolas JORELLE : J'ajouterai que la volonté d'arriver le plus tôt possible sur les projets est essentielle. Cette nouvelle approche permet de composer sur le scénario. Mais pour cela, il faut convaincre en amont.

Nous travaillons évidemment en postproduction et sommes la plupart du temps en bout de chaîne. Plus nous arrivons en amont sur les projets, plus nous pouvons prendre le risque de créer une musique, de la proposer, de faire que tout le monde soit convaincu par elle ; en premier lieu le réalisateur.trice, mais aussi le producteur.trice. S'engagent alors des échanges de points de vue.

Le plus important dans nos métiers est d'avoir le temps d'exprimer les choses. Quand on arrive sur un film dont le montage image est déjà abouti, on a très peu de temps. Plus on arrive en amont, plus on peut discuter de tous les aspects avec le scénariste, le producteur.trice, le diffuseur, en posant la musique lors de validation du montage image. Les enjeux liés à cette phase sont gigantesques, puisqu'il s'agit de la présentation du film à la chaîne. Plus on y apporte d'éléments liés au film, plus on montre le film que l'on essaie de faire et sa singularité.

Maïdi ROTH : A ce moment-là, l'imaginaire est complètement ouvert. Quand on lit un scénario, on est en liberté et on rêve évidemment du meilleur film possible. Cela se traduit dans la musique. Aussi, arriver à composer des thèmes à ce moment-là et à les partager avec le réalisateur.trice et le producteur.trice, donne toutes les chances d'avoir, ensuite, de très belles musiques.

Une fois qu'on a l'image, on est dans des contraintes d'image, de timing, de placement de musique ; on est déjà dans une autre dynamique.

Nicolas JORELLE : Et on est sur une œuvre collective, au service d'une mise en scène. Plus on arrive tard, moins on arrive à être collectif.

Denis MALLEVAL Cela semble cohérent, mais on a un peu de recul sur l'histoire du cinéma et, à ma connaissance, les compositeurs.trices arrivent tard dans la chaîne de production.

Catherine TOUZET : Pas toujours. Il y a de grands exemples comme Michel Legrand, qui a composé à la lecture des scénarios. Au cinéma, beaucoup de compositeurs.trices commençaient à travailler sur le scénario. Nous, scénaristes, c'est ce que l'on adorerait.

Christophe AVERLAN : Et en télévision ?

Catherine TOUZET : Non, ce ne sont pas les mêmes budgets ni les mêmes rapports entre producteur.trice, réalisateur.trice et compositeur.trice. C'est plus collectif au cinéma, moins collectif à la télévision, et nous sommes là pour le dire aujourd'hui. On aimerait bien que ça le soit davantage.

Les scénaristes arrivent évidemment au début, partant de la page blanche pour créer une histoire. Après arrivent le réalisateur.trice, son équipe, et généralement à la fin le compositeur.trice.

C'est dommage. De plus en plus, nous aimons commencer à travailler dès le départ avec un réalisateur.trice, pour un projet commun dont nous parlons avec un producteur.trice et un diffuseur ; nous sommes une équipe.

Je travaille en ce moment avec un réalisateur, Arnaud SELIGNAC. Nous avons porté un projet à un producteur avant même que le scénario soit écrit, car nous partagions la même envie. Nous avons proposé une œuvre commune, en collaboration.

Sur une minisérie, il m'est arrivé de rencontrer le compositeur juste après l'écriture. C'était génial, parce que nous avons échangé. Quand il venait sur le tournage, il nous faisait écouter des choses. En dehors du plaisir de rencontrer la musique, nous avons beaucoup parlé. La réalisatrice avait fait se rencontrer les scénaristes et le musicien, avec la complicité de la productrice.

Stéphane BRISSET : Quand on écrit, ce ne sont pas juste une histoire et des personnages ; on imagine des décors, des ambiances. Ensuite, le réalisateur.trice en fait ce qu'il veut.

Nicolas JORELLE et moi-même avons travaillé sur un film. On se connaissait, Nicolas avait lu le scénario très tôt, fait des retours dessus. Je savais que c'était lui, forcément on s'entendait bien.

Le scénariste projette des images et des ambiances, et la musique en fait partie. Le réalisateur.trice fait ses choix, mais on peut formuler des suggestions, notamment de musiques, d'ambiance, d'idées.

Cela est très rare, mais quand cela arrive tout le monde en est bénéficiaire. Après, chacun son métier. On n'est pas capables d'écrire de la musique ou d'être metteur en scène.

Maïdi ROTH : Je vis la musique comme la trajectoire du personnage que le scénariste imprime. En télévision aussi, lire les scénarios en amont est un cadeau énorme pour le film.

Denis MALLEVAL : Le résumé est que tout le monde admet sa valeur ajoutée. C'est une addition de compétences, et pour exprimer ces compétences nous avons besoin de temps.

Tu parlais des compositeurs. Sergio LEONE mettait la musique de MORRICONE sur son plateau et les comédiens jouaient avec la musique. En télévision, il y a une problématique de temps. Le temps que l'on nous donne pour intervenir, quand on donne le scénario au réalisateur.trice s'il n'en est pas à l'origine, et quand les collaborateurs travaillent ensemble.

Quand la possibilité nous est offerte, j'envoie le scénario au compositeur.trice avec lequel je travaille (souvent le même). J'ai beaucoup travaillé avec Jean MUSY. Nous avons des habitudes de travail et de complicité. Très tôt, nous parlons de texture, d'instruments. J'envoie très vite les rushes et, dès que cela est possible et que l'on a l'accord de la production, il vient sur le tournage pour être au cœur du projet. Le travail se fait alors, la compétence se met en route et nous dialoguons.

Je suis très ouvert dans mon travail : le scénariste a son mot à dire, la complicité me paraît indispensable. Mais il faut avoir le temps de le faire.

Christophe AVERLAN : Est-ce le cas dans tous les formats (série, unitaire) ?

Denis MALLEVAL : En fonction des formats, le métier devient différent. Les compétences ne sont pas les mêmes. On a plus de possibilités d'expression sur des unitaires et miniséries.

Pour autant, on est dans une partie plus industrialisée : les fonctions de chacun perdent la dimension artistique qui m'avait fait devenir metteur en scène. J'ai eu le sentiment que je pouvais apporter un point de vue, mais cette possibilité se réduit dans certains formats. La fonction même de réalisateur.trice perd ainsi sa finalité première (l'envie de partager), au détriment de la finance et de l'efficacité.

Sylvie AYME : Un dernier mot pour conclure et voir quelles pratiques mettre en place pour mieux collaborer en amont sur les unitaires et miniséries. Dès que je travaille avec Nicolas JORELLE et Jérôme Lemonnier, pouvoir choisir son musicien est essentiel : on est un vrai duo, ou trio avec le scénariste, et il est très important qu'il puisse arriver très vite.

Dès que j'ai un scénario, je le fais lire et j'essaie de travailler sur l'univers du film. Je demande vraiment à mon compositeur.trice que l'on se nourrisse l'un l'autre. Cet aller-retour permet de mieux cerner le film que l'on va faire ensemble.

Je pense qu'il est utile d'emmener les compositeurs.trices sur le terrain. Nicolas JORELLE est par exemple venu avec moi en repérage technique. Pendant que je parlais avec les comédiens, je voulais qu'il prenne ce qu'il pouvait de l'endroit où nous étions, pour que cela nourrisse et stimule sa créativité, qu'il aille le plus loin possible et se fasse plaisir en travaillant. On oublie cette notion de plaisir, tellement le temps est oppressant. Or, on fait ce métier pour trouver un plaisir créatif jubilatoire.

Travailler en amont est donc essentiel. Le producteur a essayé de contractualiser notre compositeur pour qu'il ne travaille pas dans le stress. Sur mes derniers films, combien de fois ai-je travaillé avec des compositeurs.trices qui n'avaient toujours pas contractualisé ? Ils essayaient de me protéger en n'en disant rien, mais je sentais parfois que cela les mettait en porte-à-faux.

Enfin, cela nous permet d'amener, dès la projection de la maquette aux chaînes, une vraie maquette de musique avec de vraies directions artistiques. Alors, il n'y aura plus qu'à passer de la maquette à la composition.

Christophe AVERLAN : Restons sur les unitaires et miniséries avant de passer aux autres formats. Choisissez-vous le compositeur.trice en toute liberté ? Arrive-t-il qu'il vous soit imposé ?

Denis MALLEVAL : Sur des séries, cela arrive. La base liée au pilote se répercute et on travaille avec les personnes qui sont dans le package. Sur les unitaires et miniséries, en revanche, il est rare de se voir imposé un compositeur.trice. On peut discuter avec un producteur.trice ; il m'est arrivé d'écouter des musiques et de dire oui ou non, de préférer travailler avec quelqu'un d'autre. Je ne subis personnellement pas de pression sur le choix du compositeur.trice.

La musique est l'élément le moins facile à comprendre et à travailler quand on n'est pas musicien, et la discussion est souvent très rapide, à l'inverse de la discussion sur le scénario. Quand on n'est pas musicien, il est difficile d'exprimer ce dont on a envie. J'adore la musique, mais je ne joue pas et je m'exprime avec des couleurs, des sentiments, du ressenti. Jean MUSY prend et traduit cela, on cherche un thème que l'on décline ensuite, d'un commun accord. La musique est donc très difficile à discuter, et peut-être est-ce pour cela qu'elle arrive en dernier.

Nicolas JORELLE : Plus on part en amont et plus on a le temps de discuter des sentiments de tel ou tel personnage. Si je ne fais pas de musique pour moi-même, je la fais pour l'image et c'est là tout le bonheur de ce métier. Je suis drogué d'appartenir à une équipe, de discuter en amont avec le réalisateur.trice, de composer sur une image, de faire écouter le travail au producteur.trice. Tout cela implique beaucoup de discussions et c'est passionnant.

Maïdi ROTH : Sergio LEONE disait qu'Ennio MORRICONE était son scénariste. La musique n'est que de l'émotion. On fait tous un métier d'émotion. La communication est donc à ce niveau : chez les personnages, que transmettre comme émotion à cette séquence et à cette autre ? On peut le lire, dire que tel personnage est perdu ou en colère, etc. On traduit cela en musique. Qu'il y ait du bignou ou de l'accordéon vient après. Ce cœur de métier se perd et je pense qu'il faut d'autant plus le faire en télévision que les délais sont courts.

Denis MALLEVAL : On parle du temps incompressible de la création. Les temps se sont réduits parce qu'il y a des techniques plus faciles de caméra, lumières, etc. On peut faire un film en trois semaines, mais le temps incompressible de la création demande parfois six semaines de réflexion pour le faire.

Stéphane BRISSET : Par rapport aux compositeurs.trices et réalisateurs.trices, les scénaristes ont beaucoup plus de temps. C'est incomparable. On peut mettre deux ans et personne ne nous met vraiment la pression. On a plus de temps que les réalisateurs.trices.

Catherine TOUZET : On a moins de pression, mais on a des délais et des étapes.

Stéphane BRISSET : Ils ont 21 jours pour le tourner, la notion de temps n'est pas du tout la même. Nous avons un temps de maturation que les réalisateurs.trices et compositeurs.trices n'ont pas.

Christophe AVERLAN : Comment se passe votre travail de scénariste ? On a toujours cette idée du binôme avec le réalisateur.trice. Ecrivez-vous pour un réalisateur.trice ? Apportez-vous le scénario à un producteur.trice qui va choisir un réalisateur.trice avec vous ?

Catherine TOUZET : En minisérie ou en unitaire, nous arrivons en premier, avant le réalisateur.

Christophe AVERLAN : Donc, le producteur.trice vous passe commande.

Catherine TOUZET : On va le trouver avec un pitch, et en télévision le réalisateur.trice arrive après.

Christophe AVERLAN : Êtes-vous impliqué dans le choix du réalisateur ?

Catherine TOUZET : Ca dépend, mais cela arrive.

Stéphane BRISSET : C'est toujours mieux quand on est impliqué. De toute manière, on peut donner un avis. Souvent, la chaîne ou le diffuseur a le choix.

Catherine TOUZET : C'est lui qui a le dernier mot. Mais il m'arrive régulièrement que l'on demande des personnes avec lesquelles nous avons déjà travaillé avec le producteur.trice. Nous composons déjà une équipe. Ou au contraire, on m'a demandé de rencontrer des gens. C'est toujours mieux : plus on travaille en mont avec le réalisateur.trice, plus il est choisi tôt. C'est mieux que de le voir arriver en bout de course, quand on a fini le travail et que l'on est déjà sur autre chose. On n'a alors pas assez de temps pour réécrire avec lui s'il en a besoin, selon ce qu'il trouvera comme décors. Il m'est arrivé de réécrire en fonction des repérages du réalisateur.trice. Il faut avoir ce temps-là, mais souvent le réalisateur.trice arrive trop tard.

Christophe AVERLAN : C'est vraiment par étape : l'écriture, puis la réalisation.

Catherine TOUZET : Oui, c'est un peu la télévision de base, mais on s'aperçoit que les meilleurs projets ne sont pas ceux-là.

Denis MALLEVAL : Après, ce sont le désir et l'envie d'avoir un point de vue. Donner un scénario à un réalisateur ouvrira forcément à une interprétation. Pour cela, il faut du temps, s'exprimer sur un texte que l'on découvre, à travers des questions. On se demande si on aura le temps de cette transformation. Il m'est arrivé d'avoir des scénarios et de pouvoir tourner aussitôt. Il y a aussi des scénarios plus compliqués, et un œil neuf détecte des choses qui n'étaient pas appréhendées jusque-là. On vient aussi nous chercher par rapport au travail que l'on a fait, pour aller dans un univers : cela demande une interprétation et une prise en main. Il faut que cela se passe sans amertume.

Catherine TOUZET : Le scénario n'est pas un roman ou un objet fini. Il va évoluer, être interprété, incarné par les comédiens. Le réalisateur.trice va y changer des choses et tant mieux. Un scénario est réussi quand il est meilleur à la fin qu'au début. Il n'est pas un but en soi, mais fait pour être retravaillé

et réarrangé. Pour cette raison, il faut que l'on soit tous d'accord et que l'on ait tous envie de faire le même film. Sinon, ce sera catastrophique.

Denis MALLEVAL : Le scénario est un objet de séduction, quelque chose que vous écrivez pour séduire un réalisateur.trice, des acteurs.trices, etc. Il doit provoquer du désir et devenir un film qui lui-même provoquera du désir. Pour autant, tous autant que nous sommes, nous ne maîtrisons pas grand-chose. Le système fait que les chaînes ont besoin de programmes et que le *tempo* est fixé par nos commanditaires.

Christophe AVERLAN : Mais une fois que le scénario passe dans les mains du réalisateur.trice, celui-ci devient le chef d'orchestre.

Denis MALLEVAL : Tout à fait C'est exactement comme un cuisinier, qui porte attention à ses fournisseurs, son œnologue, etc. A la fin, il aura les étoiles, mais on y aura contribué.

Quoi qu'il en soit, on reste très dépendants d'un système économique qui crée une pression. On peut essayer d'y résister, mais pour cette raison il faut s'entendre entre nous.

Christophe AVERLAN : Et vous entendez-vous entre vous ?

Denis MALLEVAL : La place du producteur est aussi prépondérante. Il devrait être notre représentant. Nous avons nous aussi la nécessité de provoquer le désir, comme le chef étoilé. Nous sommes tous liés aux contraintes économiques, quel que soit le format. On parle de temps : quand le montage image est achevé, le diffuseur voit le film et vous donne ou non son accord. Il a le dernier mot.

En tant que valeurs ajoutées à un film, nous nous entendons, et nous allons tous dans la même direction, par l'intermédiaire de notre représentant (le producteur.trice) auprès du diffuseur. Le producteur.trice est notre employeur, et non le diffuseur qui a le dernier mot. Ce maillon est indispensable.

Nous avons beaucoup parlé du « trio », dans lequel les compositeurs.trices n'étaient pas conviés.

Christophe AVERLAN : Il s'agit plutôt d'un quatuor.

Denis MALLEVAL : Bien sûr. Il faut donc que ce mélange de compétences travaille ensemble. Au-delà de la réalité économique, il y a la réalité individuelle et le fait d'avoir l'envie de travailler avec l'un ou l'autre.

Maïdi ROTH : Pour revenir sur les dates de diffusion, parfois personne ne les connaît et nous, compositeurs.trices, nous arrivons un peu à la fin. De fait, quelle que soit la manière dont nous réalisons la musique, nous nous retrouvons avec le même temps de travail, et avec le même montant. Nous travaillons au forfait et il est incroyable que l'on ne me demande jamais ce que je vais faire de l'argent. Je peux dépenser 18 000 euros en prenant un orchestre ou en faisant du triangle. On ne me pose pas la question et c'est incroyable.

Nicolas JORELLE : C'est très normé, et très étonnant. On est toujours dans cette course d'économie. Mais cela fait aussi des BO formidables.

Maïdi ROTH : Encore faut-il les sortir. C'est un autre débat.

Christophe AVERLAN : Vous avez tous un parcours derrière vous, mais quelle sera la marge de manœuvre des jeunes réalisateurs.trices, compositeurs.trices ou scénaristes ? Êtes-vous en contact avec cette nouvelle génération ? Leur laisse-t-on le choix ? Que se passe-t-il pour eux ?

Sentez-vous que vous avez des marges de manœuvre, de par votre expérience et vos rapports avec les producteurs ?

Catherine TOUZET : Oui, il y a des personnes avec lesquelles ça s'est bien passé, avec lesquelles on a fait des choses qui ont marché. On n'arrive pas comme ça et on a davantage de choix. Quand on écrit depuis 20 ans, on a plus de pouvoir que quelqu'un qui arrive, qui peut être génial, mais qui a moins de pouvoir. C'est comme cela dans tous les métiers. En début de carrière, on n'avait pas vraiment pas de pouvoir ni de choix.

Denis MALLEVAL : La grande différence est qu'aujourd'hui, tout va trop vite. Sur des postes comme les nôtres, la responsabilité d'un film couvre beaucoup de choses et une somme de compétences. Cela ne s'acquiert pas comme ça. Il peut y avoir un désir artistique, une volonté d'apporter quelque chose de personnel, mais il arrive un moment où il faut apprendre son métier. Or, maintenant, j'ai le sentiment que l'on est dans la formation professionnelle. On avait plus de temps avant, et la réalité économique fait qu'il faut y aller.

Sylvie AYME : Je voudrais reparler de la place des producteurs.trices. Il me semble très important de rappeler qu'on peut penser au triangle compositeur.trice /scénariste/ réalisateur.trice, mais on peut aussi penser à une étoile avec, au centre, une production. Le producteur.trice va composer et fédérer la famille du film, être le trait d'union avec les chaînes, et entre nous. Il nous permet de travailler avec ceux avec lesquels on a déjà engagé une œuvre, parce que l'on aime être accompagné pour aller plus loin, ou rencontrer de nouvelles personnes, ce qui peut être intéressant. Un tournage est un échiquier complexe, sur lequel on va avancer avec certains de nos collaborateurs, et à d'autres moments non.

Le paramètre essentiel est le temps. Il est très important que l'on soit engagé le plus rapidement possible pour comprendre les scénaristes et avoir ce temps avec eux. Le réalisateur.trice se définit comme quelqu'un travaillant sur un plateau, au moment où son travail est public. Les scénaristes mènent un travail personnel chez eux, les compositeurs.trices travaillent aussi de leur côté, et on croit que les réalisateurs.trices viennent et placent une caméra. C'est ce que l'on voit : ce moment où ils sont confrontés au réel pour faire naître une œuvre. Or, il est indispensable de bien voir la maturation nécessaire pour arriver à cela. Elle vient en priorité du dialogue avec les scénaristes. On se nourrit de ce qu'ils ont eu l'intention de mettre dans leur écriture, leurs personnages. Petit à petit, on engage un processus de réflexion et de maturation, ce qui est uniquement possible lorsqu'on en a le temps.

Christophe AVERLAN : On parle beaucoup d'unitaire et de minisérie. En série, il y a les séries « prestige » avec 6 à 8 épisodes, puis les séries de flux, les hebdomadaires... Dans ces cas-là, qui a quelle marge de manœuvre ? Le producteur est-il le seul chef d'orchestre ?

Stéphane BRISET : Une série est beaucoup plus industrialisée. Un scénariste est déjà très content quand il peut faire la saison entière d'une série, ce qui est très rare. Souvent, les scénaristes interviennent sur un épisode ou un bout d'épisode. Sur les quotidiennes, certains ne font que les arches dramatiques, ou que les parties dialoguées. Le processus est très industrialisé. La marge de manœuvre est très réduite, parce que le processus est beaucoup plus fort que l'individu.

Sylvie AYME : Il y a séries et séries. Sur une quotidienne, le réalisateur.trice vient simplement accompagner les comédiens.nes et la caméra. Il intervient dès le scénario, par des lectures, etc. Après, sur les *Cassandra*, la compositrice a déjà l'univers. On sera sur l'accompagnement des personnages musicalement, mais on va aussi créer dans cet épisode quelque chose de nouveau. Sur *Alex Hugo*, Delphine VAUTIER est complètement ouverte au fait qu'il y a un nouveau compositeur et un nouveau réalisateur sur un nouvel épisode.

Christophe AVERLAN : En fonction des séries, des producteurs.trices, des projets, tout est possible. Mais quelle serait la tendance ? Est-ce que cela se réduit ? Est-ce que le producteur.trice décide ?

Stéphane BRISET : Ce n'est même pas une question de décision. Quand on arrive d'une série qui a connu deux ou trois saisons, on peut essayer de varier un peu, mais on ne va pas démonter le bâtiment.

Nicolas JORELLE : La singularité d'une série fait, ou pas, son succès. Il faut donc la conserver, tout en la faisant évoluer. On a une couleur, on la conserve et on tente de la nourrir de plus en plus. Changer radicalement est possible sur les unitaires d'*Alex Hugo*, mais le public est là parce qu'il aime l'empreinte des séries à saisons.

Christophe AVERLAN : Je comprends que tout le monde doit aller sur des marques préexistantes, mais qui est votre interlocuteur sur les décisions à prendre ? Le réalisateur.trice est le chef d'orchestre, dans des pas déjà préétablis, sur une première ou deuxième saison, etc.

Denis MALLEVAL : Dans ce type de série, la responsabilité artistique du réalisateur.trice est extrêmement réduite. Il y a maintenant les showrunners. Venus des Etats-Unis, ils ont mis du temps à s'installer ici, mais ils sont en place. Ils sont responsables de la continuité artistique du début à la fin. Aussi, les responsabilités artistiques de chacun sont réduites et le poste de réalisateur.trice perd de sa valeur artistique à ce moment-là, les décisions étant prises en dehors de son accord ou de sa volonté. Les épisodes des quotidiennes comptent plusieurs réalisateurs.trices.

Sylvie AYME : Tu parles des quotidiennes, car je n'ai jamais eu de showrunner sur *Mongeville* ou *Cassandra*.

Denis MALLEVAL : Ce sont des 90 minutes. On est sur des petits films. Ce n'est pas de la série industrialisée.

Catherine TOUZET : Ce sont des collections.

Christophe AVERLAN : Les termes sont effectivement importants.

Catherine TOUZET : Les collections sont *Cassandra*, *Candice Renoir*, *Alex Hugo*, *Prière d'enquête*... La marge de manœuvre y est relative. On n'a pas, en France, les *soaps*, ces énormes séries anglo-saxonnes ou espagnoles. Mais sur les quotidiennes, quelqu'un doit forcément tout chapeauter de A à Z, showrunner ou directeur artistique. Il y a énormément d'équipes à l'écriture et à la réalisation, à tous les stades, car il faut livrer un épisode par jour. Avoir chacun sa volonté artistique ne voudrait rien dire : les scénaristes, réalisateurs.trices, compositeurs.trices, , sont tous des techniciens au service d'une série.

Sylvie AYME : Et l'interlocuteur est bien sûr le producteur.trice.

Christophe AVERLAN : Il est finalement le garant de cette identité ou singularité de leur série.

Nicolas JORELLE : Je travaille avec les réalisateurs.tices sur une série, ils s'y succèdent dans le cadre donné par le producteur.trice. Nous avons des marges de manœuvre qui ne sont pas énormes, car il faut être garant de la couleur de la série.

Christophe AVERLAN : A quel point restez-vous auteurs.trices ?

Stéphane BRISSET : Le contrat est simple. Quand on fait un unitaire, on apporte un projet, on propose au producteur.trice un réalisateur.trice. Sur un *Candice Renoir*, on sait très bien qu'il faudra trouver une idée inédite à l'épisode 43, en intégrant les contraintes liées aux épisodes précédents. Il faut donc les avoir vus en amont et on sait très bien pourquoi on est là. On sait que la marge de manœuvre est limitée, il n'y a donc pas de jeu de dupes.

Dans ce cadre restreint, on peut proposer de traiter un sujet particulier et se faire plaisir. Je ne vois pas bien comment on peut se plaindre de cela, puisqu'on le sait. On peut être frustré de ne pas faire autre chose, mais on connaît les conditions.

Sylvie AYME : Ce n'est pas parce que l'on te dit que ce sera de la comédie policière, et qu'un showrunner aura choisi avec toi la couleur de la couverture sur le lit, que tout ne reste pas à faire pour aller vers cet horizon-là : mise en scène, direction d'acteurs, écriture de l'histoire, etc.

Stéphane BRISET : Plus vous rentrez dans un processus industriel et plus votre marge de manœuvre est réduite.

Christophe AVERLAN : Le réalisateur.trice reste un auteur.trice à ce moment-là. C'est peut-être l'auteur.trice prévalant, puisqu'il prendra toutes les décisions lors du tournage sur la série.

Sylvie AYME : Pas vraiment, parce que beaucoup de décisions sont déjà prises en amont, dans la continuité de la série. Il prendra donc moins de décisions que sur un unitaire, sur lequel il travaillera de la conception jusqu'au générique de fin.

Christophe AVERLAN : Bien sûr, mais la mise en scène, la direction d'acteurs, les lumières ?

Sylvie AYME : Un showrunner peut être là, mais personnellement ça ne m'arrive pas. Tout dépend de la place que tu prends dans le process, en tant qu'individu. Des réalisateurs vont discuter avec le showrunner et imposer ; d'autres seront plus en retrait. J'ai toujours eu l'impression de prendre ma place de réalisatrice, même dans une série. Je discutais avec Solène Roy-Pagenaud, cela me nourrissait énormément et elle me laissait faire mon travail.

Stéphane BRISET : *Candice Renoir* demande tant de séquences de commissariat, de séquences chez elle, à cause des décors, etc. Quand on écrit ou que l'on réalise, on sait qu'il y a x séquences de famille (en reliant l'action aux épisodes précédents), x séquences de commissariat, etc. Si on veut qu'elle aille faire du parachute, on nous dit non. Ce n'est pas une contrainte déplaisante.

Maïdi ROTH : Pour parler de la musique sur les séries, c'est un peu l'inverse. Au contraire, on retrouve notre personnage. Et j'ai eu la chance, quand j'ai démarré une série, de pouvoir la poursuivre. J'ai eu l'impression de creuser le sillon, de développer les thèmes et l'intensité, d'accompagner le personnage. On a cette chance de ne pas faire deux épisodes.

En revanche, je regrette que le statut de compositeur.trice sur des séries ne soit pas acquis. Par exemple sur les plateformes, le nom n'est pas crédité au générique de début, et le générique de fin est en option. On n'existe pas.

Christophe AVERLAN : Est-ce un problème par rapport à la reconnaissance de votre métier et de votre positionnement d'auteur.trice ?

Maïdi ROTH : On n'existe pas. Notre nom n'est nulle part. Et si la BO ne sort pas ou que les spectateurs partent à la fin de la diffusion, alors on n'a carrément rien fait.

Nicolas JORELLE : La position de l'auteur.trice sur les plateformes est un nouveau sujet.

Maïdi ROTH : Dans les séries, nous creusons le sillon et développons artistiquement. Mais ça s'allège sur le plan contractuel et juridique ; il y a les deux opposés.

Christophe AVERLAN : La position de l'auteur.trice sur les plateformes sera encore un autre sujet ?

Nicolas JORELLE : C'est un nouveau champ qui s'ouvre à nous, qui n'est pas forcément complétement encadré juridiquement, même si ça l'est pour les Américains.

Les contrats proposés par les plateformes aux compositeurs.trices sont un sujet très simple. On part de si bas que l'on ne peut que progresser, mais on est rarement en capacité de le faire. Généralement, ceux qui s'occupent des compositeurs.trices n'ont même pas accès au service juridique de la

plateforme. Il faut parler au producteur.trice, qui va défendre ce que l'éditeur.trice va demander. Il y a des sujets que l'on ne peut pas faire avancer.

Christophe AVERLAN : Cela ne peut-il se faire que par la loi ?

Nicolas JORELLE : Quand on signe un contrat, si on cède à vie pour l'univers entier, on a signé.

Christophe AVERLAN : Et comment cela se passe-t-il pour les réalisateurs.trices, vis-à-vis des plateformes ?

Sylvie AYME : Je ne saurais pas vous dire, mais il est sûr que la fragilité de l'auteur.trice, qu'il soit compositeur.trice ou scénariste, est un réel problème. Comment travailler en étant ainsi fragilisé ? Il faut vraiment pouvoir défendre les droits de chacun.

Le débat s'ouvre aux questions de la salle.

Olivier NEVEU : Merci pour cet échange très intéressant. Pour l'anecdote, Christian CARION, qui avait Ennio MORRICONE sur un de ses films, avait dû retourner des scènes pour aller au bout du thème qu'il avait écrit.

Souvent, dans l'histoire de la télévision et de la série, le générique est décliné en termes harmoniques, ce qui donne une patte au film et à l'identité de la série. Existe-t-il toujours ce lien entre le générique et l'univers harmonique d'un épisode ? Quelques notes, et ça peut marcher.

Christophe AVERLAN : On l'a eu sur *Dix pour cent* et quelques séries récentes.

Olivier NEVEU : C'est l'identité même. D'un coup, on est reparti sur des choses familières. Ce serait bien que ce soit monnaie courante.

Nicolas JORELLE : Il faut tendre vers cela, ce qui est toujours un défi très compliqué. Quand on part de rien, parvenir à créer une identité sonore et mélodique pour une série est génial. Mais il faut en avoir le désir et le temps. Dans mon parcours, il y a 15 ou 20 ans, plus personne ne voulait de thème. Ceux qui adoraient les thèmes étaient donc très frustrés : dès qu'il y en avait un, cela faisait vieux. C'est revenu, et cela permet de donner une singularité à une série. Avoir le thème est fondamental. On le décline ensuite par rapport aux personnages, ce qui est très intéressant.

Mais quand on utilise le thème du générique, il faut le faire délicatement, pour ne pas lasser et ne pas se tuer soi-même.

Stéphane BRISSET : Au départ, dans les films hollywoodiens, le générique avait deux fonctions : passer du réel à la fiction, et revendiquer qui avait fait le film. Aujourd'hui sur Netflix, les génériques sont à la fin. Le monde a changé : Netflix se désintéresse de savoir qui propose quoi. Cela raconte une autre époque, où nous sommes, nous créateurs.trices, à la fin.

Catherine TOUZET : Le générique de *Game of Thrones* est magnifique musicalement. Il existe.

Maïdi ROTH : On n'est pas sur Netflix, mais sur OCS.

Catherine TOUZET : Tu as raison, mais cela existe encore ailleurs.

Maïdi ROTH : Pour moi, le générique est un peu comme l'affiche du film. On la voit et on comprend quelque chose du film. C'est aussi un objet de séduction. Dans le processus de création, des chaînes au réalisateur.trice, tout le monde se précipitait sur la question du générique et il fallait le faire. On était paralysé par la pression, et on n'arrivait pas à le faire.

Maintenant, je le prends autrement. Je fais d'abord la musique du film. Alors, thème principal ou thème identifié avec le réalisateur.trice, il émerge de la musique quelque chose qui devient le générique. Nous proposons le générique presque à la fin du processus.

Nicolas JORELLE : Les diffuseurs comme Netflix demandent de capter l'attention en début de film, pour attraper les spectateurs et les faire entrer dans l'histoire. Cette urgence est fondamentale. On arrive à l'extrême de la collaboration avec Netflix.

François-Pier PELINARD-LAMBERT (Le Film Français) : Vous dites que les scénaristes, réalisateurs.trices et compositeurs.trices sont les trois auteurs.trices reconnus par la loi. Or, il faut déjà qu'ils soient vus par le public. On en vient à la question du générique et je me demandais si cette manière d'arriver de suite dans l'histoire, *in your face*, sans rentrer dedans, ne commençait pas à imprégner les diffuseurs classiques. Faisant partie du comité de sélection, j'ai vu 70 programmes en rafale, et j'ai eu cette impression. J'étais parfois heureux d'avoir des fiches, pour savoir qui avait fait quoi.

Avez-vous des moyens de « résister » ? *Game of Thrones* est une série imaginée il y a 15 ans. Et la suite rebondit sur quelque chose de déjà connu et identifié. On le mélange avec *Le Seigneur des Anneaux*. Aujourd'hui, je me demandais comment vous pouviez « résister » à votre niveau. Le cinéma y parvient encore à peu près, mais avez-vous les mêmes exigences d'efficacité avec les diffuseurs dits classiques ?

Un autre élément marquant de l'évolution des choses est que Netflix propose une barre pour aller plus vite. Quand on regarde en rafale, on n'a pas le générique et on passe déjà à autre chose. On peut donc regarder une saison complète sans savoir qui a fait quoi.

Christophe AVERLAN : Il est écrit « Ignorer le générique et passer à l'épisode suivant ».

Sylvie AYME : Voir que l'on n'a plus le droit d'inscrire les noms des personnes au générique de début me fend le cœur. On n'a aucun moyen de pression, et les génériques de fin sont passés d'une minute à 40 secondes, puis 30 secondes. Le générique de début compte 13 cartons, dont 7 pour les subventions, les productions ou la chaîne. Les scénaristes, réalisateurs.trices et compositeurs.trices restent également, mais on ne peut plus indiquer le chef opérateur ni le monteur. C'est incroyable. On a essayé de résister, sans y parvenir.

Christophe AVERLAN : Les membres de l'ARDA avaient demandé à négocier les contrats pour que leurs noms soient au générique de début. Peut-être est-ce au cas par cas, mais ils ont parfois réussi.

Catherine TOUZET : Nos contrats de scénaristes mentionnent les génériques de début et de fin.

Nicolas JORELLE : Dans les nôtres aussi, si le procédé est utilisé.

Catherine TOUZET : On nous demande de décrire des scènes extrêmement marquantes dès le départ, et le générique arrive après. C'est ce qu'ils ont trouvé en France, et qui remplace l'abandon total de générique. Le film commence par une scène d'accroche très forte et ensuite vient le générique. Accrochés, les spectateurs restent.

Nicolas JORELLE : Sur la découverte du corps, souvent...

Un intervenant : Il serait intéressant de savoir pourquoi et comment la Comédie française a réussi à imposer « de la Comédie française » dans les génériques.

Denis MALLEVAL : C'est la Comédie française qui l'impose.

Christophe AVERLAN : Sinon, on n'a pas l'acteur.

Un intervenant : Pourquoi ne pas l'imposer pour les acteurs.trices, scénaristes, réalisateurs.trices, etc. ?

Christophe AVERLAN : Il faudrait que le réalisateur.trice dise que, s'il n'est pas au générique, il ne fait pas le film. Ce pourrait être dans la négociation, mais on arrive à des négociations surréalistes.

Maïdi ROTH : Donc, tu ne feras pas le film.

Un intervenant : La force de frappe...

Stéphane BRISET : On ne partira pas là-dessus, parce qu'on n'en sortira pas. Ils ont un autre système de rémunération, sont rémunérés à la semaine, sont très syndiqués alors que nous devons être 350 syndiqués... Cela date des studios hollywoodiens. Et il est vrai qu'ils ont une antériorité : le rapport économique et la place qu'ils ont dans le système leur permettent de résister beaucoup mieux que nous. Le système est très différent et la Comédie française est un contre-exemple. Sylvie AYME avait raison en disant qu'on ne peut plus mettre les chefs décorateurs, etc., parce qu'il faut que ça aille vite.

Catherine TOUZET : Ce n'est pas l'unique faute des diffuseurs. C'est aussi celle des spectateurs qui zappent. Si le générique est trop long, ils seront ailleurs ou ils arriveront après.

Sylvie AYME : Sauf que ces noms arrivent sur les teasers. Il se passe quelque chose à l'image et généralement il n'y a plus de générique particulier dans les unitaires, à l'inverse des séries. Les noms arrivent sur le début du film.

Un intervenant : C'est ce qu'a réussi Marvel avec la fin du générique, pour obliger les gens à rester. Beaucoup de films de cinéma le font : il y a le générique et il faut rester jusqu'au bout pour voir la scène de fin, qui amène à quelque chose de supplémentaire.

Christophe AVERLAN : Ce pourrait être à la fin de chaque épisode d'une série, sous forme de teasing pour l'épisode suivant. C'est à proposer. Mais tout le monde peut utiliser le bouton « Ignorer le générique » sur le replay.

Alain MOREAU : D'abord merci pour vos remarques. Une question très concrète sur les séries potentiellement récurrentes. D'après votre expérience, quel est le meilleur moment pour que les compositeurs.trices commencent à travailler en prenant en compte les contraintes économiques ? A quelle étape contractualiser sur une création (une première saison), sachant que l'on n'est pas encore sûr d'aller jusqu'à la mise en production ni que la série voie vraiment le jour ? Quand contractualiser une éventuelle saison 2 ou 3 pour enrichir la BO déjà créée avec des variations et de nouveaux thèmes ?

Maïdi ROTH : Idéalement, j'adorerais être associée à la lecture des deux dernières versions du scénario, avoir une discussion avec les scénaristes sur les personnages ; laisser le producteur.trice faire son travail (financement, casting, etc.) et travailler en parallèle sur des thèmes, sans regarder d'images ; enfin, proposer ces thèmes au réalisateur.trice qui arriverait le plus tôt possible. Si les thèmes plaisent et qu'il y a une adhésion du producteur.trice et du réalisateur.trice, alors on peut contractualiser.

Nicolas JORELLE : C'est aussi à la mise en production. On peut, sinon, se retrouver à travailler sans jamais être rémunéré. Une fois que le projet est mis en production, on est force de propositions sur des thèmes. Pour ma part, je lis, j'ai des idées, mais j'attends la discussion fondamentale avec le réalisateur.trice, pour savoir quel film il veut faire. La musique en dépend totalement. On peut faire du symphonique, du quatuor, etc., mais ce n'est plus du tout la même patte.

Il faut donc faire entendre et comprendre au producteur.trice qu'il faut contractualiser rapidement, pour commencer tôt le travail.

Catherine TOUZET : C'est un problème de développement et d'argent. Les productions y consacrent une certaine somme, qui généralement va au texte. Il faut bien payer les scénaristes. Mais elle n'est pas suffisante pour engager un réalisateur ou un musicien bien en amont.

Nicolas JORELLE : Il n'est pas question de cela.

Catherine TOUZET : On pourrait mettre plus d'argent dans le développement, quitte à réduire après. Trouver une manière de gérer cela. Mais il est vrai que c'est l'argent du développement et pour l'instant ça n'y est pas prévu.

Sylvie AYME : Très souvent, nous sommes prêts à nous engager sur des textes et prêts à vous accompagner, gracieusement. C'est ce que l'on fait, en se disant qu'il y a des chances d'aboutir.

Je viens de suivre une série et la chaîne n'a pas voulu que ce soit moi, mais j'ai quand même suivi.

Catherine TOUZET : Je le sais. Je ne suis pas productrice et j'entends ce que tu dis.

Sylvie AYME : Ce n'est jamais à perte, j'ai rencontré des scénaristes, des productions, etc. Ce n'est pas grave.

Catherine TOUZET : Je pense tout de même que l'on pourrait parler du développement et de son enveloppe, quitte à ce que ces sommes ne correspondent pas forcément au maximum de vos salaires, puisqu'on travaillerait en amont avec vous. Mais ce serait aussi une question d'argent.

Maïdi ROTH : On peut également inviter les compositeurs.trices dans des résidences d'écriture. C'est une idée. Et attendre effectivement la mise en production et la préparation pour avoir un contrat.

Nicolas JORELLE : Pourquoi, en effet, ne pas penser à un système en amont, de manière à pouvoir commencer très tôt ?

Stéphane BRISSET : Savez-vous comment cela se passe aux Etats-Unis sur les très grosses séries ? Est-ce qu'ils n'engagent pas les réalisateurs.trices et compositeurs.trices assez tôt ?

Christophe AVERLAN : A ma connaissance, c'est le principe des pilotes. Il y a déjà un premier investissement.

Stéphane BRISSET : Ils investissent beaucoup et n'ont pas les mêmes moyens. Se vendre dans 150 pays n'est pas la même chose que faire une série française que l'on vend à la RTBF.

Christophe AVERLAN : C'est un autre système, vraiment autre chose.

Noham SIDIKOU : Je suis jeune scénariste et réalisatrice. J'ai adoré votre table ronde, qui m'a nourrie parce que je suis depuis un an dans le cinéma et l'audiovisuel, et avant en tant qu'amatrice de musique et cinéophile par les séries. J'ai eu la chance de réaliser mon premier court métrage dans un format associatif et bénévole, et j'ai eu l'opportunité de discuter avec le compositeur.

L'expérience a été très enrichissante et douloureuse. Pour m'améliorer pour la suite, qu'est-ce qui facilite votre travail pour aboutir à un résultat qui plairait à tous ? Des trois auteurs.trices à l'équipe technique complète. En postproduction, quels sont les discussions, termes, éléments que vous aimeriez avoir avec un réalisateur.trice ou un scénariste ? Et quelles sont les choses qui vous crispent et les erreurs à éviter ?

Christophe AVERLAN : Il sera plus facile de répondre sur ce qui crispe, plutôt que sur un langage à trois.

Noham SIDIKOU : J'ai beaucoup aimé le fait que, n'étant pas musicien, vous parliez de couleur, de ressenti, etc.

Denis MALLEVAL : Vous parlez de postproduction. Le film est alors terminé et la satisfaction est que chacun s'y retrouve. Le scénariste voit l'œuvre dont il est à l'origine. Le compositeur.trice constate que le montage des musiques est comme évoqué, ou pas. Plus on sera homogènes et cohérents sur nos désirs communs, mieux ce sera, sachant qu'il y aura un maître d'œuvre commun, le réalisateur.trice. Il faut accepter que les gens soient contents ou pas.

Noham SIDIKOU : Je parlais de la postproduction et du montage, quand tout le monde met la main à la pâte.

Denis MALLEVAL : Le montage et la postproduction sont à la main du réalisateur.trice et du mixeur.euse. Le scénariste n'intervient plus. Le compositeur.trice est convié ou non au mixage. On laisse la porte ouverte, mais en télévision le temps qui nous est donné pour travailler ne permet pas les échanges idylliques.

Stéphane BRISET : Votre question était d'ordre pratique : que dois-je dire ou non à un compositeur pour me faire comprendre ?

Noham SIDIKOU : Exactement.

Maïdi ROTH : Pour avoir travaillé avec beaucoup de réalisateurs.trices, il y a des langages très différents. Certains me donnaient des couleurs, d'autres des émotions, ou me disaient de « boucher un trou ». D'autres arrivent avec leur discothèque et tout ce qu'ils aiment.

Si je peux vous dire une chose, de manière générale, je ne sais toujours pas pourquoi une musique accroche une image à un moment donné, pourquoi elles fusionnent complètement, pour donner une émotion nouvelle. Pourquoi telle musique fonctionne-t-elle si bien sur telle séquence ? Souvent, c'est un mélange de hasard, de chance, de création, de discussions... et le réalisateur.trice fixe souvent cette sensation.

Quand des monteurs.euses mettent des musiques témoin et des compositeurs.trices extraordinaires, le réalisateur.trice s'attache légitimement à une sensation. Derrière, il est très compliqué de remonter la pente. Je conseille donc de ne pas faire cela.

Vous pouvez indiquer ce que vous aimez, vous donnez une direction, mais vous ne posez pas de musique sur l'image. Vous en parlez. C'est un travail dans l'imaginaire. Vous pouvez aussi dire au compositeur.trice de faire des propositions, et vous orientez : plus d'émotion, plus de colère, etc.

Denis MALLEVAL : Il faut que la musique ait une vraie fonction. Si c'est pour boucher des trous, la réalité est que la musique est quasiment terminée quand on présente le montage image. En amont, il faut parvenir à exprimer son ressenti. On peut avoir des références musicales, mais c'est ensuite interprété « dans l'esprit de ». La musique est indispensable. L'émotion naît par l'alchimie, mais pour qu'elle se crée il faut qu'elle ait une vraie réalité.

Est-ce une mise en image ou une mise en scène ? Je pense un plan, sa fonction, sa réalité, la manière de filmer une scène, le choix des mots. Une œuvre a une cohérence. On ne met rien par crainte que les gens s'ennuient.

Noham SIDIKOU : Merci, cela me rassure : je donnais des inspirations.

Denis MALLEVAL : C'est intéressant, ça fait gagner du temps.

Noham SIDIKOU : Ce film a été écrit, tourné et monté en une semaine pour une diffusion devant un public. C'était le jeu et on avait des ajouts à faire au fil du temps. Le fait est que réfléchir le film en tant

que scénariste et réalisateur.trice m'a beaucoup interpellée. La musique était importante pour moi et je m'étais fixé un challenge : que la musique soit intra diégétique, en se servant des bruits ambiants. Vouloir que les bruits du ballon de basket composent une symphonie est une chose, mais le compositeur.trice ne peut pas faire de la magie.

Denis MALLEVAL : Cela rejoint le temps incompressible de la création. Peut-être aurait-il eu le temps en trois ou six mois.

Sylvie AYME : Cela montre encore combien le compositeur.trice doit arriver tôt pour faire des thèmes et accompagner, afin que l'on ait déjà quelque chose au montage.

Vous nous rappelez nos débuts et je pense que notre métier est de sans cesse réfléchir et sentir. Ces allers-retours entre réflexion et émotion sont le langage du cœur. Il ne faut jamais se censurer et je dis à mes compositeurs tout ce qui me vient du film.

Vanessa du Web Toulousain : Merci pour cette table ronde qui nous permet de vous voir autrement. On découvre vos films, votre musique, vos textes. On vient parfois sur les tournages, mais vous entendre en amont sur vos problématiques nous apporte beaucoup aussi.

Je voulais revenir sur le générique. Vous disiez qu'il faut quelque chose pour rattraper. Une série l'a fait dernièrement : *Face à face*. Le générique de fin n'est pas un cliffanger, mais il bouge et donne envie de regarder. On est happé.

Christophe AVERLAN : On peut l'imaginer dès l'écriture.

Denis MALLEVAL : Après, on est lié à des contrats signés par le diffuseur avec le producteur.trice, sur la durée, la forme, le lettrage, etc. On ne nous demande pas notre avis. On prend des libertés, on essaie de glisser un nom supplémentaire et on voit si ça passe.

Une création de générique, ça se discute. Ce sont des choses qui peuvent s'envisager. Le problème du générique de fin est qu'il est illisible. Y mettre en plus de l'animation, revient à jeter l'argent par les fenêtres. Le temps de lire le nom, c'est fini.

Christophe AVERLAN : Il faut mettre sur pause, le voir image par image.

Denis MALLEVAL : Voir qui a fait le film nous intéresse, mais quel public regarde le réalisateur.trice ? Il regarde les comédiens.nes. En télévision, la curiosité ne va pas jusqu'au chef opérateur. Et pourtant il y en a de qualité. Mais ce n'est pas la démarche.

Un intervenant : Le générique de fin de la première partie dure 6 secondes.

Un intervenant : Brièvement, une déclaration de Bertrand TAVERNIER, qui un jour a dit à l'audiovisuel français de faire attention, parce qu'il lui arrive de mettre, comme dans les blockbusters américains, 120 minutes de musique dans des films de 90 minutes. Que lui répondez-vous ?

Denis MALLEVAL : C'est la peur de l'ennui, la peur que le client parte ailleurs. Nous parlions des premiers montages images : j'ai connu une époque où les films étaient présentés sans musique. On la travaillait après. Et en effet, la musique faite pour boucher les trous n'est pas de la musique, mais une sorte d'accessoire antidépresseur.

Une intervenante : Avez-vous des contraintes liées au fait que la musique soit illustrative, qu'elle aille dans l'action et la narration ? Lorsque vous avez besoin de faire des contrepoints en tant que réalisateurs.trices, parce que la musique ne correspond pas à l'image, la production ou les diffuseurs freinent-ils, ou avez-vous une totale liberté ?

Nicolas JORELLE : Il y a des diffuseurs très interventionnistes sur la musique. France Télévisions a un respect du travail de réalisation avec la musique. Il peut y avoir des situations plus compliquées avec TF1, des interventions très fortes et un remplissage. C'est la couleur de la chaîne, on sait qu'on ne manquera pas de musique. C'est la peur du vide.

Denis MALLEVAL : Il suffit de quatre notes pour assurer un travail de mémorisation. Mais si on les a tout le temps, on ne les entend plus. Donc, le silence est aussi musical que la musique. Il faut savoir s'arrêter ; il faut aussi qu'on nous le permette.

Nicolas JORELLE : Le plus important est le début et la fin d'une musique. Il y a un sens à tout, ce n'est pas dû au hasard.

Maïdi ROTH : Il n'y a pas de règle. Il y a des films extraordinaires avec de la musique du début à la fin, des films avec très peu de musique... La règle que je m'impose, que je propose et que je tente de développer est de ne pas dire la même chose que le film. Sur une scène de braquage, on aura tendance à mettre une musique d'action. Mais si le personnage principal est très heureux, on peut mettre de l'opéra, pour être dans son intimité et non dans ce que l'on voit. En ce sens, nous sommes aussi des auteurs.trices. On peut changer complètement le sens d'une séquence, par la musique.

C'est pour cela que le duo avec le réalisateur.trice est si important. Je respecte cette fidélité, car on creuse le sillon d'une collaboration et je compose parfois parce que je sais que le réalisateur.trice va tourner telle séquence de telle manière. Alors, il se permet peut-être d'étirer une séquence, ayant entendu le thème. En arriver là rend très heureux.

On peut aussi faire vivre un personnage qui n'est pas à l'image.

Sylvie AYME : Donc, pour répondre, non, la chaîne n'intervient pas pour nous contraindre. On rend notre copie et France Télévisions a un grand respect des auteurs.

François STAAL : Je suis compositeur. Je vous remercie pour cette conférence. On parle beaucoup de LEONE et MORRICONE, de tous ces couples de compositeurs.trices/ réalisateurs.trices. Je pense effectivement qu'arriver à pré composer en imaginant ce que fera le réalisateur.trice est merveilleux.

Pour autant, depuis un certain temps et probablement pour des raisons économiques, il y a une tendance à casser les couples. D'où vient-elle ? Peut-être d'une peur des producteurs.trices. Or, l'un des points essentiels de ce débat est la notion de couple. Nous pourrions y ajouter les scénaristes, ce qui est assez peu le cas pour le moment. Comme angle d'approche, pourquoi ne pas faire comprendre qu'il faut développer les couples réalisateur.trice/ compositeur.trice, ou les trios réalisateur.trice/ compositeur.trice/scénariste, pour gagner ce temps ?

Faire comprendre cette notion peut être une pratique à mettre en place, qui peut d'autant plus se comprendre quand on cite ces grands couples que tout le monde respecte.

Sylvie AYME : Je suis d'accord.

Christophe AVERLAN : Je pense que tout le monde est d'accord. Je vais donner la parole à Laurent JAOUÏ, Président d'U2R, pour conclure.

Laurent JAOUÏ : Je suis ravi que vous soyez venus aujourd'hui. U2R est un syndicat. Il s'occupe des rapports entre les différentes forces en présence dans nos métiers. On a de plus en plus d'échanges entre nous. On constate que ce rapport de force a connu une fragmentation, alors que l'on demande tous ces échanges, car on pense que l'on aura de meilleurs films à l'arrivée.

On voit des pratiques se mettre en place, qui risquent d'être amplifiées par l'arrivée des plateformes. Elles ont une autre culture de l'auteur.trice du film. Aux Etats-Unis, le producteur.trice est presque le principal auteur.trice.

Or, on voit arriver cette fragmentation. J'ai initié beaucoup de projets avec les scénaristes, mais aujourd'hui les chaînes préfèrent voir arriver un scénariste et un producteur.trice, et parler du réalisateur.trice après. Très souvent, le réalisateur.trice est appelé au dernier moment, parfois sur de très gros projets qui demanderaient énormément de préparation et d'échanges en amont. Le réalisateur.trice est ainsi propulsé au début de la préparation, quand il n'a plus le temps de s'approprier la matière.

Depuis 12 ou 13 ans, nous demandons la version de tournage : quand le scénario a été accepté par la chaîne et que le réalisateur.trice est choisi, il faut un temps d'échange avec le scénariste. Le réalisateur.trice doit avoir le temps de réfléchir, de savoir quelles seront ses contraintes, pour que naisse une version de tournage. Nous la négocions depuis 12 ans.

Encore une fois, nous voulions faire comprendre que, plus ces échanges existeront, meilleurs seront les films.

Chaque pays a son histoire du cinéma et de l'audiovisuel. La France a la sienne. Depuis 1957 pour le cinéma et depuis 1985 pour l'audiovisuel, nous avons défini les trois auteurs.trices d'un film, qui apportent la plus grande signature au film, lui donnent son plus grand caractère. Peut-être faut-il faire évoluer cela, mais c'est la loi. Or, nous constatons encore que de nombreuses dérives retirent l'esprit de cette loi. Notre combat syndical sera donc de faire que les œuvres produites en France reflètent ce système et cet état d'esprit.

Si le champ du cinéma est clair, le champ de l'audiovisuel est très vaste. Nous parlons d'unitaires, de miniséries, de webséries, de séries longues et courtes, etc. Une confusion peut survenir dans les pratiques, la place de l'auteur... Chez les Anglo-saxons, la notion de « création originale », moment à l'origine de la création de l'œuvre, est assez claire. L'auteur.trice crée l'univers. Dans les contrats américains, les auteurs.trices d'un pilote sont ainsi très valorisés. Ces contrats ne sont pas ceux des auteurs.trices suivants, ce qui est logique.

S'agissant des compositeurs.trices, on voit à quel point les Américains ont compris l'importance absolue de la musique. Ils investissent sur les plus grands compositeurs.trices en leur donnant parfois des sommes folles. Ils ont compris que le succès de la série en dépendra. En France, les compositeurs.trices sont le parent pauvre, le bout de la chaîne. Il n'y a plus d'argent.

Pour conclure, je pense que tous ces débats seront simplifiés si nous faisons bien la part des choses entre les créateurs.trices originaux et ceux qui arrivent ensuite pour reproduire des méthodes et un univers. Leurs contrats devraient être différents.