Document generated on 06/03/2025 2:48 a.m.

24 images

# Entretien avec Pascale Dauman

Janine Euvrard

Number 85, Winter 1996–1997

URI: https://id.erudit.org/iderudit/23553ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Euvrard, J. (1996). Entretien avec Pascale Dauman. *24 images*, (85), 22–25.

Tous droits réservés © 24 images, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

**Première expérience de coproduction pour Pascale Dauman: *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984).**

tuels à Pari Films. L'idée à l'époque — aujourd'hui, avec l'état des choses, ce serait différent — était de produire, ou de coproduire et ensuite de distribuer afin de suivre les films jusqu'au bout.

***Quel sera le prochain film de Depardon?***

Ce devait être un projet avec un de ses vieux complices, Jean Halzfeld, un reporter de *Libération* qui a «couvert» la guerre en Yougoslavie, et y a perdu une jambe... Ils vivaient tous les deux parallèlement ce rôle difficile d'être reporter et de n'être bien qu'ailleurs, dans des situations de crise. De retour à Paris, ne pouvant mener une vie normale, ils repartaient immédiatement. Ils avaient aussi la possibilité, pendant le temps qu'ils étaient à Paris, de parler de la guerre, Jean de celle de la Yougoslavie et Raymond de celle du Liban. Ils avaient cette grande expérience commune, et ce sont deux personnes qui sont très, très complices. Mais finalement ils ont eu peur tous les deux: j'avais surfinancé le film. C'était génial, l'argent venait de France 2, de Canal Plus, et tout à coup les deux me disent: «On n'arrivera jamais à travailler ensemble, on oublie tout ça», mais Raymond avait un autre projet qui lui tenait à cœur depuis des années, et je lui ai dit: « Bon, on n'a qu'à le remplacer », sur quoi Elkabach a sauté, donc France 2 aussi et pour l'instant je me retrouve avec pas tout à fait assez d'argent, mais j'espère que La Sept marchera et qu'on pourra tourner en février à Paris. Raymond a toujours eu envie de filmer Paris, et là on le filmerait au hasard des situations. Le sujet c'est essentiellement Paris, à travers l'histoire d'un type.

***Suivez-vous les cinéastes en tournage? Vous demandent-ils conseil?***

Tous les films de Depardon se tournaient très vite. Je sais que je lui avais fait rencontrer Claire Denis, pour qu'elle soit son assistante. J'intervenais sur des choses comme ça, mais Depardon a une idée très précise de ce qu'il veut et il avait choisi ses acteurs. Raymond était un homme qui tournait tout seul. Au moment du montage, je suis intervenue, à la demande du metteur en scène bien sûr, mais c'était à cause des rapports privilégiés qui existaient entre nous.

***Comment peut-on comparer la situation actuelle et celle existant à l'époque où vous avez commencé? Est-ce plus difficile aujourd'hui?***

J'ai eu une expérience très intéressante avec le film de Greenaway *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, en 1989. On était en coproduction avec un producteur majoritaire anglais, Allarts/Londres, grâce à qui Greenaway a réalisé tous ses films. J'allais sur le tournage toutes les semaines à Londres, j'avais choisi les techniciens français. Quand vous êtes coproducteur minoritaire, c'est un autre rapport, vous avez forcément voix au chapitre, mais vous devez vous imposer. Greenaway était très content qu'on soit là, il aime bien être entouré; c'est rare. On avait fait le projet de continuer de travailler ensemble, mais comme je me suis mal entendue avec le coproducteur, ça ne s'est pas fait.

Aujourd'hui tout a complètement changé, on peut dire que les producteurs sont des salariés à l'emploi des grands groupes. Il reste quelques indépendants, mais je n'en vois pas des masses. Je reviens du festival de Dinard où le groupe Gaumont a clairement dit: «Nous sommes pour la concentration». Et quand vous entendez les représentants de UGC, quand Canal Plus dit: «Nous travaillons avec un producteur indépendant, monsieur Alain Sarde.»... Quand Gaumont avait des idées de films, il nommait un producteur indépendant, qui prenait la garantie de bonne fin; ils ont ruiné plusieurs personnes avec ça, ils avaient des mœurs épouvantables, c'était monstrueux. Mais maintenant, le travail qu'on a tous fait pendant des années, que ce soit en distribution ou en production, a été repris en main par tous ces groupes, c'est-à-dire qu'ils ont hérité d'un travail fantastique qu'ils n'auraient pas réalisé, eux. Je n'ai pas très envie de m'insérer dans tout ce système. J'ai envie de continuer comme j'ai toujours fait, alors je cherche un peu la voie. Pour les films de Raymond maintenant, c'est un peu plus facile à financer que cela n'était, mais ç'a toujours été très, très difficile. On prenait des dou-

***The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*** **de Peter Greenaway (1989).**

bles risques, parce que quand on n'avait pas assez d'argent en production, c'était ma maison de distribution qui comblait le manque. Maintenant, ce sont des choses qui ne sont plus vraiment possibles. On voit aussi que dès qu'un réalisateur fait son premier film, toutes ces sociétés sont à l'affût. Bien sûr, le jeune est content, il se retrouve à faire un deuxième film avec de gros moyens, mais en même temps le film est tellement chargé qu'il se sent beaucoup moins libre. Chaque film a une économie qui lui est propre et ça, on ne le prend plus en considération. Je conçois aussi qu'un jeune metteur en scène saute sur l'occasion. Il y en a quand même quelques-uns qui tiennent le coup, comme Grandperret par exemple. C'est une théorie que je suis prête à réviser, mais j'ai quand même le sentiment que dès qu'intervient cette lourdeur du financement, que l'on facture les salaires de tout un chacun, il y a moins de liberté. En outre la concentration des salles entre Pathé et Gaumont rend l'indépendance très difficile pour les distributeurs. Ces groupes ont trouvé leurs partenaires américains et ce sont eux qui sont allés les chercher, ce ne sont pas les Américains qui sont venus. Gaumont par exemple, c'est Disney.

***Maintenant, il y a quand même un partenaire de plus, ce sont les chaînes de télévision qui contribuent aussi au financement.***

Les télévisions donnent une part en coproduction et une part en achat de droits. Avant de passer sur un écran télé, il faut que le film sorte en salle. Or quand un film ne trouve pas à sortir, on le sort à la va-vite, une semaine quelque part pour justifier sa présentation en salle... On est dans une situation extrêmement fausse.

***Mais ces apports financiers provenant de la télé n'ont-ils pas leur revers, puisqu'il semble que de plus en plus de films «cinéma» sont tournés comme des séries télé?***

Je ne pense pas que ce soit le financement de la télé qui fasse ça. Je crois qu'il existe beaucoup de bons façonniers, mais qui sont des metteurs en scène sans véritable identité, sans créativité en ce qui a trait au filmage, et très souvent, vous avez vraiment le sentiment que de toute façon le film se serait tourné comme ça. Ce n'est pas parce que vous coproduisez avec la télévision qu'elle vous impose un style. Je ne pense pas que les diffuseurs peuvent imposer leur goût. Une fois qu'ils ont accepté le sujet d'un metteur en scène, ils n'interviennent pas sur la fabrication même du film.

***On parle beaucoup aujourd'hui du péril dans lequel se trouve le cinéma d'auteur. Est-ce attribuable à la crise économique actuelle? On s'est beaucoup battu pour la fameuse exception culturelle lors des accords du GATT. On a résisté, mais est-ce pour mieux sauter? Risque-t-on de se faire avaler par l'Amérique, peut-être même par l'Asie?***

Serge Daney me faisait rigoler quand il disait: « Nous avons créé la conception du cinéma d'auteur et maintenant, évidemment, nous nous en mordons les doigts!» Non pas qu'il faille le regretter, mais c'est simplement qu'aujourd'hui, quand vous allez voir les gens des télévisions ou des groupes financiers à qui vous proposez un projet, on vous répond: «Écoutez, revenez nous voir avec quelque chose de plus gros». C'est ça qui est infernal. Vous arrivez avec un budget normal et ils vous disent que ce n'est pas un film comme ça qui les intéresse. Le cinéma d'auteur est en danger de ne pas pouvoir se financer correctement, mais cette réalité remonte en France à bien avant le péril américain. Je me souviens qu'il y a 12 ans, c'était déjà comme ça. Quand vous vous présentiez avec un projet à l'IFCIC, cet organisme pouvait apporter de l'aide à des sociétés, mais il prenait une part sur les films qu'il aidait. C'étaient des relais financiers et ces relais financiers disaient déjà: « Si vous venez avec un gros projet, ça nous intéresse».

***En même temps, il y a en France depuis quelques années un nombre impressionnant de jeunes cinéastes. Cela veut-il dire qu'il n'y a pas de problèmes de production et que l'inflation se situe plutôt du côté de la distribution?***

Mais vous savez, beaucoup de films se sont faits, et vous vous apercevez que les producteurs ont disparu! C'est très difficile. Mon espoir est qu'on puisse encore produire des films ayant un budget normal. C'est la question numéro un pour moi. Si vous produisez des films avec un budget normal, vous prenez forcément une petite part de risques. Ce fait n'a jamais changé. Autrefois les producteurs indépendants calculaient la part de risques qu'ils prenaient, mais ils la prenaient. Maintenant, je suppose que les producteurs indépendants qui existent encore la prennent aussi, mais n'oubliez pas que très souvent ils sont liés par des partenariats avec la Compagnie générale des eaux, le truc, le machin, qui les accompagnent et très souvent, étrangement, dans leurs combinaisons, le producteur conserve une part de risque.

**Pascale Dauman est associée en tant que productrice aux films de Raymond Depardon depuis le début des années 80. En haut, *Une femme en Afrique* (1985) et en bas, *Délits flagrants* (1995).**

Vous parliez de certains films qui ressemblent à des films télé... Je pense qu'il va y avoir un vide, un manque, et un besoin d'autres images, et que ce moment va peut-être bientôt arriver; je l'espère. Il y a 3 ou 4 ans j'étais désespérée, je pensais que ce n'était même plus la peine de toucher au cinéma, mais quand on voit que certains films français indépendants font quand même un nombre d'entrées assez intéressant... C'est amusant; par exemple, le dernier film de Depardon, ***Afrique, comment ça va avec la douleur?*** — je ne l'ai pas produit d'ailleurs, il l'a été par Canal Plus et la fondation de France, et mon ex-assistant de Pari Films en assure la distribution — passe dans une salle, le Saint-André-des-Arts, et l'indice de fréquentation des premiers jours est meilleur que celui d'***Independence Day***. La France est tout de même le seul endroit où tout ça peut se passer. On n'a peut-être pas de raison de vraiment désespérer, sauf qu'avant, tous les grands groupes acceptaient l'idée que nous respirions et qu'il puisse exister quelque chose à côté d'eux. Je me souviens qu'en 1977 j'avais été voir Toscan du Plantier en lui disant: «Vous ne vous rendez pas compte que nous sommes un laboratoire de recherche pour vous. On ne vous demande pas d'argent, réglez une partie des frais généraux et on va pouvoir continuer, en faire encore plus.»... Maintenant, c'est fini.

***Que pensez-vous des coproductions internationales?***

Si vous produisez un film pour faire une coproduction, non! Si par contre un film nécessite une coproduction et qu'elle peut exister, c'est parfait. Regardez ***The Cook...*** de Greenaway; c'était une parfaite coproduction franco-anglaise, parce que Greenaway a dit: «Je veux Bohringer». Ce n'est pas nous qui avions imposé un acteur français, c'était complètement intégré dans le film: le projet nécessitait une coproduction. Vous pouvez avoir aussi des scénarios français intéressants dont le sujet même serait mieux traité par un cinéaste étranger que par un cinéaste français.

J'ai fait partie de la Commission d'avance sur recettes pendant un an, ensuite j'ai passé deux ans à la Commission du Sud qui aide tous les films produits au sud de l'équateur, qu'ils soient asiatiques, africains ou d'Amérique latine — ça fait partie du CNC, avec l'aide du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Coopération. Il a fleuri, par le biais de ces programmes, un tas de très bons films: plein de films algériens, africains, et aussi un Ripstein je crois. Ce ne sont pas des sommes folles qui sont attribuées et cet argent français est donné à un coproducteur français, qui intervient pour recevoir de l'argent, mais ces choses-là existent tout de même encore et ont donné lieu à quelques films fort intéressants. Aujourd'hui, notre travail consiste en fait à essayer de faire en sorte que les films qui doivent se faire se fassent. ■