

Interview de Charlotte Silvera :

F.SOJCHER : Je suis très heureux d'accueillir Charlotte Silvera, car cela fait longtemps que l'on se connaît, on se croisait à l'époque aux rencontres de l'A.R.P. à Beaune...

C.SILVERA : Tout à fait.

F.SOJCHER : Nous avons un ami commun, Yvon Thieck. Les rencontres de Beaune sont organisées par l'ARP, l'association des Auteurs Réalisateurs Producteurs dont Charlotte Silvera est un membre actif ; ces rencontres étaient entre professionnels sur des thèmes liés à l'économie et à l'actualité dans la réglementation et la politique du cinéma français et européen, dont les intervenants peuvent être des responsables de chaînes de télévision, des décideurs, des hommes politiques comme les ministres de la culture. Je connaissais tes films Charlotte. Il y a une chose que tu ne sais pas, la première fois que j'ai entendu parler de toi c'était par Fanny Bastien : c'était juste avant le rendez-vous avec toi, pour *Prisonnières*, à la Coupole si mes souvenirs sont bons...

C.SILVERA : Ah ! Ah peut-être...

F.SOJCHER : Fanny Bastien était très enthousiaste sur ton scénario et allait te rencontrer. J'avais déjà vu ton premier long métrage *Louise l'insoumise*. Je voudrais commencer par la partie la moins connue de ta filmographie, qui sont tes débuts dans le documentaire.

C.SILVERA : C'est vrai j'ai commencé par des documentaires qu'on tournait en vidéo, sur des bandes magnétiques, avant même les cassettes, des bandes comme les bandes son, et les fabricants de ces bandes n'avaient pas envisagé que le champ magnétique allait coller chaque couche de la bande, vous imaginez le millier de couches sur une bande ? Tant est si bien que nous n'avons pas eu l'information ni la possibilité de sauvegarder ces films sur des disques durs ou des ordinateurs. Aujourd'hui il est impossible de voir mes documentaires : ils sont absolument invisibles.

F.SOJCHER : Tous ?

C.SILVERA : Il y en a un qu'on avait fait collectivement pour une manifestation très importante de femmes pour la légalisation de l'avortement « la marche du 6 octobre », qui vient d'être retrouvé au Forum des Images mais d'une qualité moyenne. Aucune trace des autres aussi bien ceux avec les dissidents soviétiques, sur les enfants, celui contre la dictature argentine au moment du boycott de la coupe du monde de football – qui fut mon plus grand succès... Tout ça n'existe plus.

F.SOJCHER : Par contre on va quand même parler de ces films qu'on ne peut plus voir car j'ai envie de connaître ta démarche quand tu commences à faire des films, d'après mes sources, entre 1974 et 1983. Donc comment viens-tu à faire ton premier film ?

C.SILVERA : C'est venu comme vous. J'étais à la faculté, et impatiente de tourner, de faire des films. J'ai demandé à Jean-Paul Fargier qui était notre professeur de vidéo si je pouvais emprunter du matériel à la faculté et partir au Portugal où la Révolution des Œillets explosait. On m'a donné l'autorisation, j'ai signé plein de papiers pour garantir à la faculté que je rapporterai le matériel en bon état, et je suis partie avec deux autres étudiants, on a pris ma voiture... En fait, j'ai su tout de suite que la voiture et le téléphone seraient les deux piliers, pour faire du cinéma !

F.SOJCHER : Quand tu dis « on » c'est-à-dire ?

C.SILVERA : Les deux étudiants et moi. Nous sommes partis avec ma vieille Fiat qui a tenu le coup et nous sommes descendus au Portugal où on a commencé à faire ce premier film basé sur des interviews et des témoignages. Au Portugal, la dictature venait d'être renversée et le pays était dans une misère palpable : bidonvilles, agriculture archaïque... les immeubles cossus commençaient à être occupés par les pauvres. Mon souvenir le plus émouvant c'est que nous montrions aux interviewés les images que nous venions de prendre d'eux. Et certains qui n'avaient jamais vu la télévision, étaient absolument fascinés par l'image bien entendu mais aussi par celle de leurs proches ou d'eux-mêmes.. à vouloir toucher l'écran du moniteur vidéo ! Puis rentrés à Paris, nous voulions monter le film, pour cela, il fallait se mettre sur une liste d'attente à la faculté, prendre son tour et j'ai refusé d'attendre. J'ai donc emprunté de l'argent à des amis, je me rappelle en une nuit, et j'ai acheté du matériel de montage. Voilà comment j'ai fait.

J'ai remboursé les copains peu à peu, je dois ajouter que ça m'est arrivé à peu près trois fois dans ma vie d'emprunter à mes amis. Et on a fait ce premier film. C'est par l'acquisition du matériel que j'ai trouvé cette liberté de faire des films sur des sujets qui me paraissaient extrêmement importants, et qui m'ont permis de « voler de mes propres ailes », ce qu'aucun autre étudiant de ce département cinéma n'a fait. Très vite, je me suis investie dans un groupe, qui s'appelait « Mon œil », où participaient des vidéastes très engagés. Nous ne réalisions pas seulement des films, nous les diffusions... en apportant et en installant le matériel de projection.

F.SOJCHER : Avec des débats ?

C.SILVERA : Bien sûr ! dans le cadre de réunions de citoyens, partout, mairies, entreprises, syndicats, groupes de femmes, divers comités où nos films servaient de support à la réflexion, au débat. J'ai fait alors de nombreux films concernant les femmes : pour que la contraception soit remboursée - ce qui vous paraît aujourd'hui d'une évidence naturelle a demandé une sacrée lutte ; obtenir la légalisation de l'avortement qui fut un enjeu primordial et une avancée pour le statut des femmes. Mais aussi j'ai fait des films aux côtés de gens qui souffraient et qui luttaient : en ex-URSS... ou sous la dictature de Videla en Argentine.

F.SOJCHER : Quand tu faisais tes films, tu étais seule ? Avais-tu des fidèles, en chef opérateur, en ingénieur du son qui t'accompagnaient ?

C.SILVERA : Rien à voir avec l'équipe traditionnelle, nous étions 3, 4 grand maximum quand il y avait un interviewer ou un traducteur. C'est comme vous maintenant avec les petites caméra DV. Lumière, cadre, son, montage : on faisait ça selon nos talents, nos envies, aucun n'avait la carte professionnelle ! j'étais passionnée par le cadre, davantage par le cadre que par la lumière. Egalement par le montage. j'étais très technicienne... J'avais une frénésie d'acquérir du matériel de pointe : à la fin j'avais monté un vrai petit 'studio' autonome. Quand j'ai décidé de faire de la fiction et du cinéma j'ai revendu à ma faculté tout mon équipement. C'était une mini-entreprise que j'avais fondée, d'auto-production : là où vous êtes en train d'arriver, avec du matériel moins lourd, moins onéreux...

F.SOJCHER : Quoique...

C.SILVERA : C'est vrai, les caméras sont encore onéreuses... on peut y arriver à plusieurs. Je viens de faire un petit film avec un téléphone portable et c'est dans l'ordre du possible. Canon a sorti un appareil photo et caméra numérique qui est une merveille absolue avec des objectifs de cinéma. Cela en vaut vraiment la peine. Les caméras numériques qui existent aujourd'hui incitent à une vraie liberté lorsqu'on a un besoin impérieux de faire un film.

F.SOJCHER : Justement, je n'ai pas vu les films documentaires, et pour cause, mais j'avais envie qu'on en parle, d'abord pour souligner le côté militant...

C.SILVERA : Engagé, je dirai.

F.SOJCHER : Et puis sur l'alternative en terme de diffusion et de production, car tu dis que c'est la même question qui se pose aujourd'hui. Comment est-ce qu'on peut imaginer d'autres formes de production et de diffusion ? Et est-ce que ce que tu faisais à l'époque pourrait être décliné aujourd'hui ?

C.SILVERA : D'abord je trouve extraordinaires les moyens techniques qui sont mis à notre disposition aujourd'hui, et je suis bien contente de vivre ces évolutions techniques. J'ai fait de la production, à l'époque nous faisons cela dans un cadre artisanal : l'argent des diffusions des films était aussitôt ré-injecté pour d'autres projets. Sur la Toile, il est vrai qu'il est plus qu'incertain de récupérer sa mise... mais peut-être gagner de la notoriété, un savoir-faire... Dans tous les domaines artistiques, littérature, musique, peinture, cinéma, théâtre, il est devenu très difficile d'émerger, de se faire un nom... de créer son œuvre.

Quand on s'auto-produit, que ce soit pour des documentaires, pour de la fiction - je l'ai fait aussi -, on veut absolument faire son film, à tout prix, on rencontre aussi un autre écueil : plus on est seul à faire son film, plus on manque de gens concernés pour se battre pour sa diffusion, sa distribution, sa présence sur les écrans, sur Internet.

Lorsque vous faites votre film tout seul, vous êtes certes content de l'avoir fait, mais vous regrettez que nul ne le défende, à vos côtés - parce qu'il aura pas mis

d'argent, parce que y aura pas de chaînes de télé, parce que il n'y aura pas de distributeur - nul ne va se battre pour que le film soit bien exposé, sur un petit écran, grand écran, Internet, peu importe. L'auto-production a à mes yeux une limite qui est celle d'une solitude extrême. Or nous ne faisons pas ce métier, comme les peintres, les musiciens ou les écrivains, pour être seuls, nous faisons ce métier pour exprimer quelque chose qui doit aller vers des spectateurs, toucher un public, qui peut peut-être contribuer à faire un peu bouger les choses. Et se produire tout seul, à moins de faire un miracle, d'avoir la grâce, de faire un film extraordinaire, engage une trop grande solitude. Je ne le conseillerai à personne, et j'essaye même de me retenir de faire un autre film toute seule.

F.SOJCHER : Donc le duo réalisateur/producteur est important.. ?

C.SILVERA : Absolument. D'abord parce qu'il faut avoir sacrément confiance en soi pour faire un film tout seul. Savez-vous ce que c'est que de faire un film tout seul ? J'entends un long métrage cinéma... c'est être entouré de techniciens qui sont là pour donner le meilleur d'eux-mêmes, chef opérateur, chef monteur, ingénieur du son, compositeur de musique, toutes ces collaborations artistiques dont nous avons besoin pour faire des films ; mais qui ne sont pas aussi exigeants et extérieurs qu'un producteur, qui vous permet de vous retenir ou de vous pousser dans certaines directions, tout au moins d'établir un vrai dialogue. Je n'ai jamais eu de vrai grand producteur. Je peux en analyser la raison : de nombreux producteurs sont réticents à recevoir un scénario+un casting+des lieux de tournage 'définis'. Ils préfèrent que le projet soit plus 'vierge', qu'ils en soient à l'initiative, tout à fait en amont, ou avec de grandes ouvertures : un acteur qui permet telle coproduction étrangère ; des lieux tournage qui amènent telle ou telle région ou pays. Le « paquet » les laisse hors du coup... ils n'ont pas la main. D'autres, parce qu'ils ont commencé avec des auteurs/réalisateurs – parfois depuis leurs premiers courts-métrages – veulent continuer à développer, à produire leurs poulains. Ceux-là ont des projets sur deux/trois ans, et parvenir à s'immiscer dans leur *line up* relève de l'exploit. Ainsi, plutôt que perdre une avance sur recettes ou des acteurs qui risquent de ne plus être libres, j'ai signé avec des producteurs en pensant que je n'avais pas le choix : et les quelques producteurs qui ont produit mes films se sont avérés être soit des escrocs, des caractériels, soit...

F.SOJCHER : Soit des incompetents !

C.SILVERA : Oui malheureusement. J'aurais préféré travailler dès le premier jour et la première heure avec quelqu'un qui aurait suivi tout ce que je voulais faire, comme certains réalisateurs, prenez François Ozon qui, au sortir de la Fémis, avait son équipe de producteurs avec lui jusqu'il y a peu...

F.SOJCHER : Il s'est séparé il y a un ou deux ans de Fidélité.

C.SILVERA : Peut-être... mais ils ont fait pas mal d'œuvres ensemble ! Regardez Frédéric Niedermayer, que j'ai retrouvé récemment et qui m'a abordé sympathiquement parce que je faisais partie du jury de sélection de la Fémis quand il était candidat au département production. Eh bien, à la Fémis, il s'est

bien entendu avec des réalisateurs dont il continue à produire les films, et ils avancent ensemble. Moi pour avoir été cette femme engagée, indépendante, qui voulait tout de suite faire un film dans les années 1974-75, je n'ai pas constitué cette équipe, producteur/réalisateur/techniciens car la faculté ne m'a pas incitée à ça.

Je vous recommande de vous repérer, de vous suivre, de voir qui a la compétence de faire de la production, de la réalisation, de l'écriture. Et d'avancer d'un même pas ! ça c'est formidable : *avancer ensemble*.

F.SOJCHER : Justement, il y a ces films documentaires que tu fais pendant plus de dix ans, le premier long métrage remonte à 1984, *Louise l'insoumise*. Comment se fait le grand saut entre le documentaire et la fiction ? Est-ce une rencontre avec un producteur ? Peux-tu nous parler de la genèse de ce premier long métrage et de cette nouvelle orientation dans ta filmographie ?

C.SILVERA : J'ai mis trois ans pour écrire le scénario. Je faisais mes documentaires, j'assurais beaucoup de projections – presque tous les soirs - et dans toutes les plages de temps libre, j'écrivais *Louise l'insoumise*.

F.S. : Petite parenthèse, comment faisais-tu pour assurer ton quotidien ? tes documentaires te permettaient-ils de vivre de ton art ?

CS : Nous faisons des projections, les films étaient loués, le matériel de projection aussi : ce qui nous permettait d'acheter les bandes vidéo et de repartir sur un autre film, on arrivait à vivoter. Il y a ceux qui vivent de ce métier, et ceux qui vivent pour ce métier, je continue à être du deuxième groupe.

En réalité j'investissais tout dans l'équipement. J'avais cette frénésie de matériel, comme je viens de le dire, et tout ça était chez moi, nous appelions ma boîte « l'atelier spaghetti » parce que les câbles pendaient au milieu du salon. Je vivotais, je ne sais plus combien à l'époque on arrivait à tirer de la production de nos films, ils ne passaient pas à la télévision. Mais on tenait.

Puis, en 1981, le Ministère de la Culture me contacte pour me donner une subvention. Je m'en souviendrai toujours, parce que c'était 50 000 Francs, 7 500 euros. Le Ministère me donne cette subvention pour soutenir mon engagement, mon travail sur les enfants à l'école, et m'encourage à continuer sur la même voie. Là, on a vraiment fait la fête (*rires*). Je n'en revenait pas, 50 000 Francs c'était énorme, imaginez, c'est comme si aujourd'hui on vous disait, « vous avez 50 000 euros ». Donc évidemment, j'ai tout de suite acheté du matériel, et j'ai continué à faire des films ; mais la télévision changeait aussi – je ne sais pas si vous avez le souvenir de films comme ceux de Philippe Alfonsi, qui avaient à peu près la teneur des films que je faisais en vidéo c'est-à-dire, aller interviewer les gens au plus près d'eux-mêmes, aller dans l'intimité des gens, raconter leurs histoires que la télévision n'avait jamais montrées.

Quand la télévision s'est emparée de ces thèmes-là, de ces nouvelles formes, quand elle a laissé entrer des productions extérieures, on a essayé de vendre les films que l'on faisait, qui avaient cette même qualité. Puis je me suis rendue compte que je voulais faire du cinéma, mais je faisais de la vidéo, je voulais

faire de la fiction, et je faisais du documentaire, halte là : je me suis mise à écrire *Louise l'insoumise*.

F.S. : Avec un co-scénariste ?

C.S. : Non, seule, je pensais, à raison d'ailleurs, que je n'avais pas les moyens de payer un autre scénariste. Longtemps après j'ai appris que de nombreuses personnes étaient prêtes à travailler sur un script. Lorsqu'on a une idée, c'est formidable de travailler avec quelqu'un, c'est stimulant l'échange ; il faut vraiment avoir, comme moi pour *Louise l'insoumise*, une histoire qui vous tient à cœur, pour laquelle vous êtes prêt à vous enfermer seul. Si ce n'est pas le cas, si c'est pour exercer un métier sans vouloir 'crier' au monde votre histoire, si c'est pour vous faire repérer et être engagé par un producteur, il vaut mieux avoir un scénario super ficelé et, dans ce cas, rien n'est mieux que de travailler avec des co-auteurs. Nous ne faisons pas le métier d'écrivain, nous faisons des scénarii qui doivent être le mieux possible, et aujourd'hui c'est l'excellence que nous devons viser. Aujourd'hui, les spectateurs ont vu tellement de choses - et nous les premiers -, nous avons accès à tant d'images, que pour écrire le scénario qui va vous permettre de faire votre premier film, il faut être criant de vérité, très original, créer une histoire qui touche l'universel, ou alors avoir un scénario dont le ton et l'originalité de l'approche ou du sujet frisent l'excellence. Je pense que le dialogue avec un autre scénariste est vraiment plus positif, ça crée des problèmes certes, mais on en tire plus de bénéfices que de tourments, et je l'ai vu, car j'ai travaillé avec d'autres scénaristes après *Louise l'insoumise*. *Louise* m'a demandé trois ans.

F.S. : Il y a donc eu plusieurs versions.

C.S. : 14 versions, et ce pour tous mes scénarios. C'est beaucoup ! J'ai eu l'avance sur recettes du premier coup. Et comme je dis souvent « l'enfer a commencé ». Je reçois une lettre du Ministre confirmant que j'avais l'avance sur recettes, qui est quand même une chose extraordinaire que la France a créée, et que beaucoup de pays nous envient, qui est de financer pour 10% du devis d'un film, grâce à une commission sélective, qui permet à votre scénario d'être remarqué. Beaucoup de films se sont faits uniquement avec l'avance sur recettes, mais l'avance sur recettes n'est pas une subvention, car le producteur doit la rembourser. Par exemple, mon film *C'est la tangente que je préfère*, si je le vendais à la télévision, je continuerais à rembourser le CNC, de l'avance sur recettes dont ce film a bénéficié.

F.S. : Donc quand tu déposes le scénario tu n'as pas de producteur ?..

C.S. : C'est ça..

F.S. : Et après l'avance sur recettes, il faut un producteur pour faire le film.

C.S. : Il faut toujours un producteur pour faire un film...

F.S. : On n'est plus dans le cas de l'autogestion de l'association, il faut un producteur de long métrage, légalement.

C.S. : Attention, ce ne sont pas les mêmes budgets ! Ni les mêmes structures. De toutes manières l'avance sur recettes n'est versée au producteur que lorsque le

plan de financement est bouclé. J'aurais pu créer une société de production, être auteur/réalisatrice et productrice, mais je n'y pensais pas, donc j'ai cherché un producteur. Lorsque, après deux ans de recherche opiniâtre car un film avec des enfants faisait peur, j'étais une jeune femme, c'était un premier film !!! j'ai trouvé un producteur, j'étais à une semaine de perdre l'avance sur recettes, je n'avais pas trop le choix. Et j'ai ainsi fait mon premier film.

F.S. : Le premier film est un succès d'estime, un succès critique, il a le prix George Sadoul, prix prestigieux ; et tout de suite, un autre projet se dessine derrière, *Prisonnières*. Déjà dans *Louise l'insoumise*, on retrouve beaucoup d'éléments qu'on retrouve dans tes films suivants, d'abord la question des jeunes filles, la question de l'enfermement, de la famille, la possibilité de se libérer par l'imaginaire, thèmes que *Prisonnières* exploite également. Quelle est la part autobiographique dans *Louise l'insoumise* ? Y a-t-il une chose de l'ordre de la catharsis pour toi ? Cette part autobiographique était-elle un moteur important ?

C.S. : Pour *Louise*, on peut le dire, même si maintenant c'est loin. Que ça m'ait servi de catharsis, très certainement, au point qu'il m'arrivait de ne plus discerner ce qui était imaginé et ce qui ne l'était pas. Et la fin qui libérait *Louise* et le spectateur de cette oppression familiale m'avait délivrée définitivement.

À l'époque, le cinéma montrait toujours l'enfance de petits garçons ; j'insiste sur le fait que c'était alors très original, nouveau : on voyait une petite fille qui se débattait avec des problèmes de famille, de contraintes religieuses, en ayant soif de liberté – un peu comme dans *Les 400 coups*. On a beaucoup comparé *Louise* à la petite sœur d'Antoine Doinel ; c'est vrai. Ont succédé à *Louise l'insoumise* de nombreux films de petites filles dont on allait narrer les tourments de l'enfance..

Aujourd'hui ce film continue à passer, et ce qui est incroyable pour moi, c'est que ce film traitant d'une fille d'origine juive touche des enfants musulmans. Ces enfants d'origine maghrébine qui le regardent se sentent concernés par l'histoire de *Louise* : car elle ne peut pas manger de jambon et elle doit voler de l'argent pour en acheter, parce qu'elle se bat contre une famille très orthodoxe, observante et repliée sur elle-même. Ce film a un deuxième souffle, il a une dimension « universelle » en un sens, comme l'action se passe en 1961, il n'est pas 'marqué' dans le temps de sa réalisation. Lorsqu'il est sorti au cinéma, étonnamment, il a touché énormément et principalement les homosexuels, ils se reconnaissaient dans cette enfant qui vivait de façon aussi violente la différence. Ainsi ce film a fait tous les festivals homosexuels, celui de San Francisco et Munich notamment ; il y a trente ans, les homosexuels n'étaient pas aussi affirmés qu'aujourd'hui, ils n'avaient pas autant de droits, de liberté.

F.S. : Quoique, ce n'est pas encore gagné.

C.S. : Bien entendu mais ils ont obtenu des droits. À l'époque, ce film était pour moi destiné à sensibiliser les femmes sur le fait qu'une mère peut être injuste et trop dure envers sa fille; or les femmes ne soutenaient pas ce film, alors que moi

j'étais de ce mouvement là. Et cette année, pour les 40 ans du MLF, les femmes m'ont enfin demandé de projeter *Louise l'insoumise*. Je suis allée présenter le film récemment : elles en ont mis du temps !

F.S. : Quand on te connaît, il ressort cette énergie formidable, cette envie de faire des films, qui te permet d'en faire d'ailleurs. Peut-on aborder la question de l'équité homme-femme, des minorités, parce que dans le film il s'agit d'une famille juive immigrée. Mais est-ce qu'on peut faire une parenthèse sur la difficulté peut-être supplémentaire qu'il y a pour une femme de faire des films, peut-être moins aujourd'hui que quand tu as commencé, mais ce n'est pas un poncif de le rappeler, et sur cette question des minorités, ce qui est très beau d'ailleurs c'est que tu dis que les personnes d'origine maghrébine peuvent se retrouver dans l'histoire d'une jeune juive de *Louise l'insoumise* ; mais ce n'est pas la question de la religion dont il est question, c'est la question de la différence.

C.S. : La différence, l'oppression, l'enfermement. Je crois que si je voulais faire du cinéma, c'était pour parler des enfants, des adolescentes, des femmes toujours par un biais qui ne soit pas l'évidence, qui ne soit pas *une* évidence ; parce que je pense que des femmes peuvent opprimer d'autres femmes, pour des tas de questions, culturelles, religieuses. J'avais beaucoup travaillé – parce que j'étais obsédée par la prison – avec des mères de prisonnières, je préparais un documentaire. J'ai travaillé sur les femmes en prison, des détenues de droit commun. Dans *Louise l'insoumise*, on voit une évasion de femmes, il y en avait eu très peu en France des évasions de femmes : deux. Celle que j'évoque, en octobre 1961, et celle d'Albertine Sarazin. C'est dire à quel point dans l'éducation des petites filles, l'enfermement est une autre nature.

Aujourd'hui je suis enchantée de voir des jeunes, je suis constamment avec des jeunes que je prends en stage, et j'ai l'impression que les filles commencent à avoir de la liberté, prennent une place dans la société, ont envie de combattre et se laisser moins faire. Car Frédéric a raison, nous étions très peu de cinéastes à faire des films. De plus, on a une chance inouïe : on est le seul pays à avoir autant de femmes réalisatrices, sur le plan historique du cinéma et sur le plan géographique. On fait beaucoup de films en France, on est les « Américains d'Europe », on nous le reproche assez, et parmi ces films, beaucoup sont des premiers films, ça aussi c'est une qualité et une exception, et par ailleurs beaucoup de femmes tournent leur film : avec énormément de difficultés, il faut qu'on inspire confiance par rapport à des budgets ou qu'on ait fait un carton en salles. Par exemple on ne m'a jamais permis des budgets au-dessus de 2,5 millions d'euros. J'ai voulu faire un film qui me tient à cœur qui s'appelle *Belles et rebelles*, j'ai essayé de le monter pendant 6 ans, il coûtait 6 millions d'euros, je n'y suis pas arrivée.

F.S. : Pourquoi ? Était-ce un film d'époque ?

C.S. : Non pas du tout, il est cher parce que c'était un *road movie*, avec des vaches, un film extraordinaire, des gens l'ont lu, pensent même que je l'ai

tourné, c'était du genre de *Thelma et Louise* avec une bétailière ; j'ai trouvé des producteurs en Pologne, en Allemagne. En France je n'ai trouvé personne, je ne vous parle pas de financement, mais de *producteurs*. Et comme c'était un film cher, à peu près 6 millions d'euros, je savais qu'on ne me ferait pas confiance comme productrice; c'était un film qui vaut le coup d'être raconté, car c'est de liberté et d'Europe dont il est question. Un jour j'y arriverai peut-être. Je n'ai pas encore baissé les bras, si un de mes films fait 1 million d'entrées, ce sera plus facile pour moi de faire *Belles et rebelles*.

F.S. : J'aimerais quand même que l'on fasse une petite incise, avant de parler de *Prisonnières*, sur ce que veut dire être une femme cinéaste, car le cinéma est un lieu de pouvoir où la hiérarchie est extrêmement importante, et donc la place du réalisateur est un poste à responsabilités en haut de la hiérarchie, on tend certes vers l'égalité hommes-femmes, mais cette égalité est encore menacée. Est-ce que ça demande un combat supplémentaire d'avoir toute une équipe sous sa responsabilité lorsque l'on est une femme, avec évidemment beaucoup d'hommes dans l'équipe, difficultés que les hommes ne rencontrent pas forcément ?

C.S. : Je pense que les choses ont changé aujourd'hui. Mais le cinéma reste curieusement un secteur de l'industrie le plus conservateur, le plus réac(tionnaire).

F.S. : Alors que la plupart des gens votent à gauche. Donc on peut être réac de gauche.

C.S. : Oui. Un film est comme une mini-entreprise. J'étais hier avec des personnes qui n'ont rien à voir avec le cinéma et qui s'étonnaient de la quantité de noms figurant dans un générique de long métrage. Un film c'est entre 40 et 100 personnes recrutées pendant un temps donné, c'est une petite entreprise qui parfois coûte plus cher que de construire un pont au Bangladesh. Cette responsabilité sur les épaules du réalisateur, et la confiance qu'il doit inspirer est à mes yeux assez normale. Nous sommes dans l'industrie et dans l'art : en France encore peu de femmes sont chefs d'entreprise, leur statut dans l'industrie est criant d'inégalités, d'injustices ; quant à l'art, si elles ne voisinent pas avec des sujets, une fabrication, une forme proches de ceux des hommes, c'est périlleux. Le public, depuis le berceau, est accoutumé aux récits, aux images qu'on crée les hommes. Parvenir à se frayer un chemin là-dedans et réussir à faire un carton, ça relève de la grâce... de l'exploit.

Et puis, il y a la pratique, le tournage, et là il y a une hiérarchie à laquelle je me heurte souvent. Moi réalisatrice je n'ai pas le droit de dire à un électro « peux-tu m'allumer ce projo? ». La hiérarchie veut que le réalisateur homme ou femme s'adresse au directeur de la photo, qui va s'adresser au chef électro, qui va demander à l'électro « Tu peux allumer le projo? ».

F.S. : Benoît Poolevorde faisait une petite allusion là-dessus (*voir Caméra Subjective Benoît Poolevorde*).

C.S. : C'est pour moi incroyable qu'on ne puisse s'adresser directement à un perchman ou un électro sans vexer leur chef. Sans le vouloir, une fois, sur le plateau de *Louise* j'ai blessé un technicien. Or n'ayant jamais été assistante sur un plateau, je n'avais pas les codes : je venais de la vidéo, j'étais toute seule, j'étais technicienne. Je n'ai jamais vu un autre plateau que le mien, je ne connais que mes plateaux, donc tout était comme je le faisais, et là je me suis heurtée à la hiérarchie, à une misogynie.

F.S. : Est-ce que tu peux donner un exemple ?

C.S. : Reprendre sur la feuille de service « réalisatrice » chaque fois qu'il est écrit « réalisateur ». Mettre le directeur de production avant la réalisatrice sur la bible de tournage. S'adresser à l'assistant/au régisseur plutôt qu'à la femme, comme si la réalisatrice n'avait pas tout son projet en tête... Pendant mon dernier tournage, des techniciens racontaient des anecdotes sur une réalisatrice « hystérique » : d'ailleurs je l'interdis maintenant sur mes plateaux. Je ne veux plus entendre parler de ça. Il y a autant d'exemples avec des réalisateurs masculins : certains font repeindre un décor que les décorateurs ont mis une semaine à faire « vous me repeignez tout ça d'une autre couleur » ; J'interdis de parler des tournages d'autres femmes pour les 'casser'. Elles sont « hystériques » ? C'est facile de dire ça. Les hommes sont aussi hystériques, je dirai caractériels. D'ailleurs, Frédéric, ce n'était pas le sujet de ton court-métrage ?

F.S. : En partie oui. (*rires*).

C.S. : Un metteur en scène mort maintenant est arrivé sur un plateau, des techniciens me l'ont raconté, a pris le décor et a tout cassé ! Avec Pialat c'était une autre torture, plus psychologique. Pialat se caractérisait par son rapport aux acteurs, sur l'ambiance et la tension qu'il mettait sur un plateau, ce qui n'empêchait personne de réclamer de tourner avec lui d'ailleurs. *Charlotte Silvera demande de l'eau, elle fait une aparté* :

Vous avez entendu parler les dégâts de la Rochelle ? (*un raz de marée*) Une femme a dit, je n'en reviens pas, « c'est terrible, j'ai tout perdu à cause de l'eau, je crois que je ne pourrai plus jamais boire d'eau ». (*Rires général*).

F.S. : Parlons maintenant de *Prisonnières*, qui est un film avec des actrices de talent, un autre point sur lequel on reviendra d'ailleurs sera le choix de tes interprètes. L'approche documentaire t'a-t-elle aidée à écrire le scénario de fiction ? Car tu as dit précédemment que tu avais d'abord fait un documentaire sur l'univers carcéral. Était-ce important comme formation d'avoir d'abord fait des films documentaires avant de passer à la fiction ? Et pour ce film là en particulier, tout ce que tu avais déjà pu voir dans ta recherche sur l'univers carcéral féminin t'a-t-il aidée ?

C.S. : Oui bien sûr. J'avais déjà fait des films documentaires en maison d'arrêt, j'avais déjà filmé en prison, des images qui sont dans *Un Prophète*, j'en avais déjà faites. D'ailleurs je trouve remarquable au plan technique *Un Prophète* de Jacques Audiard. Il est vrai que les caractères que je pouvais décrire dans

Prisonnières, je les connaissais. Soit par les mères de prisonnières qui m'avaient raconté d'où elles venaient, comment ça se passait à l'intérieur de la prison de Rennes, qui est la seule prison en France pour les femmes, et tout cela nourrissait les personnages que je mettais en scène. Soit par des ex-détenues. De nombreuses anecdotes m'étaient venues, que j'avais retravaillées pour faire de la fiction, anecdotes que j'avais puisées dans ces mini-enquêtes, de ces rencontres, elles ont vraiment nourri mon obsession de l'incarcération des femmes.

F.S. : Donc faire des enquêtes sur le terrain de type documentaire peut être un bon biais pour faire un scénario de fiction, afin de voir comment ça se passe, et après le transposer avec des personnages de fiction ?

C.S. : Exactement. C'est le cas lorsque l'on veut faire un film qui témoigne. Cela peut nourrir les caractères des personnages, nourrir l'imaginaire pour créer des situations. Je me rappelle avoir accueilli à sa sortie de prison une fille, avec un petit magnétophone, et je crois avoir utilisé des bribes de dialogues. La prison à l'époque – on en parle beaucoup en ce moment – utilisait encore l'argot, argot utilisé dans les prisons pour que les gens parlent ensemble sans que l'administration comprenne. L'argot n'existe pratiquement plus aujourd'hui à cause de la télévision qui uniformise totalement le langage et les détenus – car ils ont tous une télévision dans leur cellule, peut-être heureusement, car c'est une fenêtre sur le monde.

J'ai d'ailleurs dans la formation de Chouchane, et chaque fois que j'ai donné des cours, incité les jeunes à s'inspirer du réel, je pense qu'il faut lire beaucoup de faits divers, lire les journaux, il faut prendre un fait divers et écrire trois lignes, dix lignes de synopsis, il est nécessaire de constamment rebondir sur la réalité telle qu'elle est afin d'activer l'imaginaire, car on le dit toujours, la réalité dépasse bien souvent la fiction. Quelques fois, si vous gardez ces notes, elles serviront pour un scénario ; avoir un carnet dans votre poche avec des faits divers, lire *le Parisien* chaque matin, je n'irai pas jusqu'à citer *France Soir*...

F.S. : François Truffaut était abonné à *Nouveaux Détectives*...

C.S. : Ecrire tous les jours à partir d'un fait divers vous ouvre au monde, j'insiste, cela vous permet d'écrire, et d'avoir constamment des possibilités de créer des situations.

F.S. : En ce qui concerne le casting de *Prisonnières*, au départ, tu pensais à Simone Signoret...

C.S. : Tout à fait, mais elle est morte lorsque l'on a trouvé le financement du film. C'était une immense actrice, j'étais incapable de penser à quelqu'un d'autre, car j'avais écrit le rôle pour elle. Par la suite, le casting a pris de plus en plus de force ; je suis allée chercher Annie Girardot, qui était tombée dans une disgrâce aussi profonde qu'injuste, après une expérience au Casino de Paris où elle avait fait un flop retentissant, et je suis la première à être allée la voir, lui proposer un rôle. Elle a accepté sans avoir lu le scénario ; elle a découvert plus tard que son personnage était une « balance » alors que c'était écrit noir sur blanc, ce qu'elle a très mal vécu. Il y a quelques années, elle a revu le film

lorsqu'il passait à la télévision et m'a présenté ses excuses pour l'avoir mal compris à sa sortie. Je suis surtout contente qu'Annie Girardot ait repris sa carrière, elle est une comédienne extraordinaire, mais très malade comme vous le savez peut-être...

F.S. : *Prisonnières* est un film intéressant pour de nombreuses raisons, l'une des raisons et c'est loin d'être la seule est le casting car il y a une palette de comédiennes très différentes les unes des autres et qui sont toutes formidables dans le film, Bernadette Lafont, Marie-Christine Barrault, Annie Girardot, Fanny Bastien...

C.S. : Corrine Touzet qui commençait...

F.S. : Agnès Soral également avec toi. J'étais proche de Fanny Bastien à l'époque, elle me disait la flamme avec laquelle tu la désirais dans ce rôle, et donc la force de conviction que tu avais avec elle en tout cas, pour la vouloir elle et personne d'autre.

C.S. : Je suis contente que tu évoques ce sujet parce que, même si l'on pense que ce n'est pas gai d'aller voir un film comme *Prisonnières*, je soutiens que l'on fait des métiers de spectacles et que d'une manière ou d'une autre il faut attirer le spectateur. Quel meilleur argument que l'affiche ? Si les acteurs (tous les artistes !) sont connus c'est qu'il y a d'excellentes raisons : leur talent, leur charisme, le bonheur qu'ils donnent aux gens. Quoi de plus convaincant donc que des grands noms venus servir une œuvre ? Quand on fait des films ardues tels que *Prisonnières* le plus grand plaisir c'est de décrocher l'accord de grands artistes concernés par cette aventure : je pense aux actrices mais aussi à Michel Portal pour la musique. Il faut ajouter que faire tourner un grand acteur facilite la vie, et le travail de réalisation prend une dimension supplémentaire. Ceci au regard d'enfants ou de jeunes qui ont tourné avec moi pour la première fois et qui demandent beaucoup de temps, de patience, d'attention et, malheureusement, j'ai toujours eu peu de temps de tournage car je ne lève pas assez d'argent.

F.S. : Très peu de temps sur *Prisonnières* c'est combien de semaines ?

C.S. : Cinq/six semaines, ça va très vite. D'autant plus rapide que je n'ai pas tourné dans un seul décor, mais 60 petits bouts de décors. Une surveillante ouvre une porte de cellule à Pont Saint Maxence, et la referme au lycée Louis le Grand. Elle descend un escalier au lycée Henry IV, et la scène continue dans une cour dans le Nord de Paris. Les cuisines étaient des petits bouts de décors que j'ai faits dans une Chapelle... Face à de telles contraintes, il faut avoir un découpage solide du film : quand vous avez 40 paires d'yeux qui vous demandent ce qu'on fait, il faut avoir du répondant ! j'ai prévu mon découpage, je n'ai pas peur, je peux le faire, et je peux me consacrer complètement à la direction d'acteurs.

Chouchane Djergaian : Peux-tu nous parler de la direction d'acteurs, notamment avec Annie Girardot ?

C.S. : C'est un plaisir. Quand vous avez écrit un scénario, que vous avez à l'oreille les dialogues, il n'y a pas plus grand bonheur que de les voir d'un seul

coup dans la bouche d'un acteur. Et quand vous avez l'amour des acteurs comme je l'ai, qui est quand même le vrai moteur pour lequel je fais ce métier, voir Annie Girardot dire votre texte comme vous l'aviez rêvé, ça prend tout son sens. Annie a ceci de particulier, je dirai presque unique, qu'elle est une machine à jouer, elle est la seule à savoir où est la caméra. Une séquence, dans une cour de récréation avec 80 autres comédiennes – car je précise que sur *Prisonnières*, il n'y avait pas de petits figurants, elles étaient toutes comédiennes, des femmes de théâtre que j'avais vues, que j'avais repérées, je les avaient vues toutes dans un petit rôle, à chacune d'elles j'avais écrit la trajectoire de la détenue qu'elles allaient incarner ; et puis j'avais des jeunes comme Corrine Touzet qui débutait, Fanny Bastien qui avait un peu d'expérience – eh bien seule Girardot venait 'donner' à la caméra...

Diriger ces comédiennes face à Annie Girardot était assez incroyable, je me souviens d'un champ-contre champ entre Fanny et Annie. Quand je disais laquelle des deux veut commencer ? Annie disait toujours « allez vas-y toi ». Il est arrivé à Fanny de réclamer de retourner parce qu'elle ne pouvait pas se douter comment Girardot allait jouer. Annie dit son texte, je lui demande d'être un peu plus émouvante entre tel mot et tel mot, elle le refait, je n'ai jamais connu ça : entre tel et tel mot, elle vous tire les larmes des yeux, et elle reprend son jeu comme elle l'avait fait auparavant ; et là, elle devait être si émouvante que Fanny Bastien dit « mais je ne savais pas. Si elle joue comme ça il faut que je recommence ! », et Fanny recommence. Sur le plateau, elle était droite. Les jeunes en avaient assez de répéter, car moi je répète énormément.

F.S. : Comment se passent concrètement tes répétitions, d'abord une mise en place ?

C.S. : Oui. Je fais la mise en place que j'ai prévue dans mon découpage, donc je préviens les acteurs « vous allez aller de tel endroit à tel endroit », « vous allez faire ça », j'explique aux techniciens ce que les acteurs vont faire, pour que chacun se concentre sur sa tâche, l'un la lumière, l'autre la décoration ; elles répètent, puis quand je sens que sur le jeu il n'y a pas une compréhension de la séquence comme je le voudrais, je répète encore. Les jeunes – ça m'est encore arrivé récemment – prétendaient qu'elles allaient s'user à force de répéter; Girardot disait « pour une fois que vous avez un metteur en scène qui vous dirige ! ça ne sera pas toujours le cas ! ».

À la place de Milva, je devais avoir Monica Vitti, que j'avais été voir en Italie et que j'adorais. Mais elle a été prise au théâtre au moment où on a réuni les fonds; j'ai alors pensé à Milva que j'ai été voir Milva à Hambourg, où elle chantait. Je l'admirais également pour l'avoir vue sur scène dans des mises en scène de Giorgio Strehler. La diriger était très particulier, son jeu était très expressionniste ; quand elle était triste (*Charlotte Silvera mime un visage triste avec des mouvements de sourcils*), quand elle était contente elle faisait ça (*Charlotte Silvera mime un visage gai*). J'étais toujours à lui dire qu'elle n'avait pas besoin d'en faire tant « si tu le dis plus lentement, avec plus de cœur, tu n'as

pas besoin de jouer avec les yeux », « sois impassible, les dialogues suffisent ». Elle a travaillé à partir d'une cassette audio où j'avais enregistré les dialogues à plat, qu'elle a appris phonétiquement. Milva était très contrariée de ne pas être maquillée, dès que je tournais le dos elle allait se mettre de la poudre que je lui demandais d'enlever en lui rappelant qu'elle incarnait une détenue. Elles ont joué sans maquillage, ou seulement pour éviter des brillances à la caméra. Marie-Christine Barrault était furieuse de jouer cette surveillante chef, et je lui ai promis, après ce film, de lui écrire un autre rôle, et elle a joué la professeur de maths dans *C'est la tangente que je préfère*.

F.S. : Quand on est avec des actrices comme celles que tu évoques dans *Prisonnières*, elles ont toutes un tempérament et une manière de jouer différente les unes des autres, est-ce que le metteur en scène cherche à harmoniser ces différents tempéraments sur le tournage ? Et au montage, comment cela se passe-t-il ? Est-ce que dans un champ-contre champ on peut privilégier une actrice par rapport à une autre, ou ton souhait particulier était-il de donner une place égale à chacune ?

C.S. : C'est curieux que tu dises ça Frédéric car pendant les débats qui ont suivi *Prisonnières*, tout le monde voulait que je raconte les disputes entre comédiennes...

F.S. : Je n'ai pas dit ça...

C.S. : Quand on parle de tempérament de comédiennes, de rapport l'une à elle au montage, comme c'était un des tout premiers films 'choral', on songe tout de suite à rivalité/jalousie comme dans un cirque de femmes, voilà pourquoi. Lors des projections, tout le monde voulait savoir, mais rien ne s'est passé de houleux, désagréable entre elles... mais je les ai choisies pour leur tempérament précisément.

Nous tournions en plein hiver, comme le disait Annie Girardot c'était « la schlague », les journées étaient courtes, j'avais très peu de jours de tournage, 28 jours. Nous commençons à 7h30 du matin, et à 16h30 il fallait avoir fini la journée car le soleil se couchait ; on ne pouvait pas filmer le cloître au-delà de 17h00. Les femmes étaient toutes tendues et c'était la course contre la montre. D'ailleurs il y a un contre champ où dehors il fait nuit et qui ne raccorde pas, et ma monteuse m'a dit « si les spectateurs remarquent que derrière c'est la nuit, ton film ne les intéresse pas » ce contre champ, personne ne l'a remarqué.

Toutes les actrices étaient des professionnelles, c'est dans leur choix que réside la réponse à ta question : elle devait incarner, s'approprier un personnage, complètement : ainsi Bernadette Lafont a joué ce contre-emploi pour la première fois : leur personnage dominait leur carrière passée. Et j'avais à mes côtés, une ancienne prisonnière, comme conseillère pour certaines choses, au plan artistique. Cette harmonie venait du fait que tout le monde voulait témoigner de la vie en prison, elles étaient toutes concernées par ce film, et également de cette course contre la montre avec le soleil qui déclinait. Chaque fois c'était terrible, la scène avec Marie-Christine Barrault et Annie Girardot par exemple : il y avait

les fenêtres avec une magnifique lumière de Bernard Lutic, qui est mort depuis dans un accident sur un tournage, il fallait faire vite, car le soleil déclinait. Quand tu as Marie-Christine et Annie qui jouent, tu donnes juste une indication pour situer la scène par rapport à la précédente, et puis tu les laisses. Marie-Christine devait dire « taisez-vous !! » en hurlant, et elle me propose de le dire en chuchotant, elle a essayé et ça marchait beaucoup mieux.

Intissar Jbiha : Est-ce que vos actrices ont eu besoin de s'imprégner de l'univers carcéral, de passer du temps dans une prison avant de tourner, de connaître d'anciennes prisonnières pour nourrir leur jeu ? Ou est-ce qu'elles n'avaient pas besoin de ça pour composer par elles-mêmes et se faire diriger ?

C.S. : C'est un peu le rôle du metteur en scène de nourrir l'acteur. Agnès Soral voulait faire un tour en prison, mais je ne suis pas sûre qu'elle l'ait fait. Elle s'est isolée et a travaillé sur l'infanticide. Si vous avez des livres, vous les lui donnez, beaucoup de comédiens se reposent sur nous. Certains n'ont même pas la curiosité de savoir comment se passe la vie en prison. D'autres ont besoin d'être nourris. J'ai écrit la trajectoire de chaque personnage, son passé, son crime, son attitude face à l'administration... J'ai fait la même chose pour le clip d'Alexis HK, *Les Affranchis*, j'avais 25 chanteurs, et à peine une journée pour les filmer ensemble. J'ai écrit à chacun ce qu'il avait à faire. Lorsqu'on maquillait Charles Aznavour, je lui expliquais précisément son action, son déplacement... Donc quand ils arrivent sur le plateau, le travail était plus facile pour moi, reste le jeu. C'était à peu près la même méthode de travail que pour *Prisonnières*.

Au montage, je n'ai qu'une seule règle : favoriser la meilleure prise de l'acteur. Je ne prends jamais un acteur en défaut, un acteur mal éclairé, ou un peu bas dans son jeu. Il est toujours mis en valeur. Par exemple, j'ai fait un film que j'ai financé toute seule, *Les filles personne s'en méfie*, tous les acteurs que j'ai appelés, tous ceux avec lesquels j'avais déjà tourné auparavant, je les ai appelés pour une journée, ils ont tous dit oui, car ils savent que après et pendant le tournage, je ne prendrai jamais l'acteur en défaut, je ne jouerai jamais de lui, mais le prendrai toujours dans ce qu'il a de meilleur, dans ce qu'il a donné de meilleur à la caméra.

F.S. : Justement, tu parlais de Marie-Christine Barrault qui est dans ton premier long métrage, puis dans *Prisonnières*, et dans *C'est la tangente que je préfère*, et c'est aussi le cas d'Agnès Soral qui est dans quatre de tes films, donc est-ce que ça change le travail avec un acteur quand on a la possibilité de tourner plusieurs films avec lui, on commence à se connaître, ça permet d'aller plus loin, cette fidélité est-elle est payante pour les deux, à la fois pour le réalisateur comme pour le comédien ?

C.S. : Cela devrait, mais je ne suis pas sûre que ce soit exactement le cas.

F.S. : Quand on voit dans trois films différents le même acteur avec un réalisateur, c'est qu'il y a une envie commune de travailler ensemble ?

C.S. : Bien sûr, c'est l'idée que je me fais des rapports entre Martin Scorsese et Robert De Niro, ou Fellini avec Mastroianni, car ils les incarnaient presque. Ils étaient eux sur l'écran. Je ne me projette pas ainsi dans mes personnages et donc dans mes actrices... Ms actrices détiennent qu'une petite facette de mon propos ou de mon caractère. Carmen Maura, dans mon dernier film, incarne une proviseure qui a des attitudes à l'opposé de mon fonctionnement mais une morale que je peux partager... Par ailleurs, quand je distribue les rôles à des acteurs pour l'intérêt supérieur et unique du film, mes acteurs même ceux que j'ai découverts, dénichés, ont changé, évolué, connu d'autres metteurs en scène... on ne retrouve pas forcément la saveur de 'la Madeleine', elle peut être meilleure, elle peut être décevante. Il en est de même des techniciens...

Nasradin Lazreg : Dans *Prisonnières*, vous avez des personnages forts car ce sont aussi des femmes fortes, Marie-Christine Barrault... Chez d'autres, comme Corrine Touzet on ne sent pas la réalité de la prisonnière. Par exemple Agnès Soral, au final, je ne comprends pas pourquoi elle a tué son enfant, on la suit dès le début, mais c'est un choix narratif que vous abandonnez très vite. Ces femmes sont là, mais on ne comprend pas pourquoi.

C.S. : Je fais très peu de psychologie dans mes films, l'infanticide est un sujet en soi. Le sujet pour moi n'était pas de savoir pourquoi elle a tué son enfant mais comment la société, les autres détenues même allaient le lui faire payer...

F.S. : On peut prendre le parti inverse. C'est peut-être une force de ne pas entrer dans le psychologisme.

C.S. : Oui. Il s'agissait pour moi de montrer en lieu clos le comportement d'individus. En sortant de ce film, beaucoup de professeurs disaient « c'est la même chose dans ma salle de classe ». Ce qui m'intéresse est la prison, comment on jette des gens en prison, et le rapport entre les détenues qui en découle. J'ai été stupéfaite d'apprendre que des femmes pouvaient se jalouser uniquement pour avoir acheté les mêmes vêtements à la *Redoute*. L'intérêt pour moi n'était pas de savoir pourquoi tel personnage est enfermé et ce qu'il va faire en sortant, mais comment on est quand on est contraint à vivre ensemble. Une fois qu'elles étaient enfermées, ces femmes vivaient cette tension entre elles, ne voulait plus quitter la prison, ou reconstruisaient leur foyer dans la cellule, et ne voulaient plus en sortir, avaient peur du monde extérieur. Et c'étaient des caractéristiques qui me frappaient dans mes enquêtes, parce qu'elles me faisaient enfin comprendre pourquoi elles ne s'évadaient pas. C'était mon obsession, pourquoi les femmes ne s'évadent-elles pas de prison en France ?

Intissar Jbiha : Effectivement les femmes s'évadent moins de prison que les hommes, par contre elles sont souvent à l'initiative des évasions de leur conjoint.

C.S. : Ce film a été fait en 1988-1989, toutes les enquêtes que j'avais faites à la prison de Rennes allaient tomber un an après parce qu'arrivait une nouvelle délinquance des femmes. On était en train de capturer des droguées, des dealeuses colombiennes, brésiliennes... Et le directeur de la prison me disait que

jusqu'en 1989 les femmes incarcérées à la prison de Rennes relevaient plus de l'hôpital psychiatrique que de la prison, et que tout changeait depuis qu'étaient arrivées des jeunes filles plus rouées et la drogue. Depuis, les portables sont rentrés, c'était devenu beaucoup plus tendu. Mais j'observe qu'il n'y a toujours pas d'évasion de cette prison. Alors est-ce qu'on les drogue à tel point qu'elles ne sortent pas, est-ce qu'on les mate ?

Nasradin Lazreg : Au-delà de ça je crois que c'est propre aux femmes, elles circulent plus facilement dans cette prison. Vous avez tourné dans l'Abbaye de Fontevraud qui était une prison au 19ème siècle. Vous montrez presque des abbesses entre lesquelles il y a des codes, et non des prisonnières.

C.S. : Il y a encore trois ans je recevais des courriers de femmes incarcérées à la prison de Rennes qui me disaient que ce film représentait leur manière de vivre, la détention dans cette centrale. C'est de dépeindre cette vie-là qui m'intéressait, vous voyez comment c'est dans le *Prophète* ? La manière dont il (*Malik Djemela interprété par Tahar Rahim*) sort, comment tout de suite il remonte des coups. Ces femmes étaient arrêtées et même une fois sorties elles ne pouvaient pas décrocher de ça, car elles n'ont rien. Si l'on commet un crime à Marseille, Strasbourg, à Toulouse pour les femmes qui ont des longues peines, elles sont toutes envoyées à Rennes, ce qui n'est absolument pas le cas des hommes. Les hommes peuvent avoir plusieurs opportunités, ils peuvent être incarcérés dans divers points géographiques, là où ils sont jugés, là où vit leur famille, là où ils ont la possibilité d'avoir un métier, ou dans la région qu'ils préfèrent.

F.S. : T'es-tu remémorée quand tu as fait *Prisonnières* de la scène dans *Les Valseuses* de Bertrand Blier où Patrick Dewaere et Gérard Depardieu attendent Jeanne Moreau lorsqu'elle sort de prison ?

C.S. : Oui je m'en souviens très bien, mais ce n'était pas à ça que je pensais. Je pensais plutôt au fait que les femmes soient à ce point soumises, bridées, pour qu'aucune idée de liberté ne les traverse. J'avais mis dans mon dossier de presse une phrase de Soljenitsyne qui était dans *L'archipel du goulag* que j'avais lue : « tout homme arrêté cherche immédiatement à s'évader de là » en parlant des Russes. Mon hypothèse de départ était pourquoi les femmes ne cherchaient-elles pas à s'évader ?

F.S. : *Prisonnières* a été un succès critique, il a eu le prix Georges Beauregard, je me rappelle aussi la campagne qui était très importante, on voyait les affiches partout dans le métro à sa sortie, mais je n'ai pas les chiffres sur les entrées, en tout cas il y a dix ans d'écart entre *Prisonnières* et *C'est la tangente que je préfère*. Entre temps, tu fais deux films pour la télévision. Pourquoi ces dix ans d'écart entre le deuxième et le troisième long métrage ? Des difficultés de production ? Peux-tu nous dire quelques mots sur tes deux films pour la télévision ? Comment est-on amené à travailler pour France 2, est-ce une bonne expérience ? A-t-on autant de liberté comme réalisatrice dans le cadre d'un téléfilm ? Il y a des castings importants, notamment Line Renaud, Jean-Pierre Cassel, Agnès Soral.

C.S. : Pour le cinéma, je dis toujours que le métier de réalisateur en France est pyramidal. Beaucoup de dispositifs sont mis en place pour que les producteurs fassent des premiers longs métrages. L'avance sur recette, beaucoup d'aides (procirep, fondation gan, etc).

Puis il y a à peu près 30% d'échecs, beaucoup ne peuvent pas faire leur deuxième film. Pour faire le troisième, encore 10 ou 20% sont éliminés, c'est très difficile de faire son troisième film, surtout quand vous n'avez pas fait 1 million d'entrées. Il se trouve qu'après *Prisonnières*, j'ai écrit avec Berroyer un scénario qui s'appelle *La perruque ou l'éloge du vol*. C'était le premier scénario avec des effets spéciaux en France. J'ai mis du temps à comprendre qu'on n'allait pas forcément me faire confiance, et d'ailleurs je n'ai jamais pu faire ce film. Je mets toujours longtemps à abandonner un projet, c'est souvent le cas pour des réalisatrices – semble-t-il. Alors que des grands comme Polanski lancent qu'il y a beaucoup plus de projets qu'ils n'ont pas tournés que de films qu'ils ont tournés. Pour nous, des Brigitte Rouan, Jeanne Labrune, c'est très dur de lâcher. Pour *La perruque* je me suis battue sept ans pour faire ce film magnifique. Entre temps, Didier Decoin qui dirigeait la fiction à France 2, j'insiste car c'est un écrivain loin du profil des responsables de la télévision d'aujourd'hui; qui m'a appelée pour savoir si j'accepterais de faire un téléfilm, il s'agissait de l'adaptation d'un livre, j'étais très contente car c'est la première fois qu'on m'appelait pour me proposer un film de commande. A la lecture du livre je me suis mise à pleurer, car je sortais de *Prisonnières* et on me demandait de tourner dans un hôpital une histoire de cancéreux, *Tout va bien dans le service*. J'ai eu des libertés car je me suis battue pour qu'Agnès Soral joue une infirmière coincée alors qu'elle devait interpréter une banlieusarde extravertie qui s'était blessée en moto : la chaîne s'attachait à l'image branchée de Soral dans *Tchao Pantin*. Ce n'était pas intéressant à mes yeux qu'elle refasse la même chose, ce qui m'intéresse chez Soral, et chez tous les acteurs, c'est de proposer un contre-emploi, c'est d'aller explorer ailleurs. Je me suis un peu battue avec France 2, Didier Decoin ou Prune Berge étaient des gens de qualité, et nous avons fait ce film sur l'euthanasie qui a remarquablement marché : Marina Golovine aidait un homme dont elle était amoureuse, Alex Descas à s'en aller, à mourir. C'est très stimulant pour moi qu'un diffuseur/producteur vous appelle, vous choisisse et vous fasse confiance, peut-être est-ce la raison du succès de ce film. Ce succès aidant (comme toujours) pour les mêmes responsables de la fiction de France 2 j'ai écrit en trois semaines une histoire d'amour entre deux vieux, *L'embellie*, j'ai rendu le scénario en avril, j'ai tourné en juillet, tout le monde voulait jouer dans ce film. J'ai écrit pour Laurent Terzieff et Line Renaud, mais Laurent Terzieff était trop fatigué, Michel Bouquet m'avait dit oui mais il allait jouer à Avignon je crois, enfin Omar Sharif avait accepté mais la productrice n'a pas voulu accepter son cachet, et nous avons eu Jean-Pierre Cassel que je ne voulais pas – au début - car il était trop jeune à côté de Line Renaud, mais tout le monde le voulait, la chaîne, la

productrice. Donc je l'ai fait tourner, et je ne le regrette pas. Pourtant, il m'a demandé une attention de tous les instants pour qu'il parle lentement comme un homme plus âgé, qu'il se voûte, il l'a fait avec talent ; dix ans plus tard il a tourné une histoire similaire avec Françoise Fabian, je lui ai dit « là tu es le rôle ». Il y a une scène d'anthologie où Jean-Pierre Cassel apprend à jouer au billard à Line Renaud. *L'embellie* continue à passer, c'est incroyable, parfois je reçois 100 euros parce que le film est passé sur une chaîne du câble, on peut dire que c'est mon plus grand succès public ; la France était vieille, c'est le constat que je me faisais ! on a reçu un courrier inimaginable.

F.S. : *C'est la tangente que je préfère* est une co-production avec la Belgique et la Suisse, avec l'aide du Nord Pas de Calais. Comment es-tu repassée au long métrage, ton troisième, après avoir fait deux téléfilms ?

C.S. : Chaque fois que j'ai voulu faire des films chers comme *Belles et Rebelles* cela n'a pas marché. Je pense que faire 1 million d'entrées avec un budget d'1 million d'euros est une gageure, à moins d'avoir la grâce, c'est arrivé à Coline Serreau, à Guédiguian ; le plus important c'est d'arriver à faire des films, donc je me suis mise à écrire un film à trois francs six sous, *La tangente...* Je ne trouvais pas de producteur (même refrain), alors j'inscris le scénario à des festivals de scénaristes, et il remporte des prix en Suisse, en Angleterre, et c'est ainsi que des producteurs suisse et belge acceptent de le faire, et je monte une boîte de production pour produire avec les Belges et les Suisses. Et je l'ai produit.

F.S. : Avec *C'est la tangente que je préfère*, on revient à des thèmes propres à ton cinéma, l'enfermement, le rapport à la jeunesse d'une jeune adolescente qui a une relation avec un homme plus âgé. Ce qui est très intéressant c'est l'approche féminine que tu as dans ce film, approche qui n'est pas féministe au sens de l'exclusion des hommes, car parfois ça peut être le défaut, de mon point de vue, de certaines thèses féministes. Toi au contraire tu prônes un féminisme qui s'affirme mais avec une ouverture positive à l'autre sexe. Et donc il y a cette histoire d'amour entre deux personnes d'âges différents, cette initiation.

C.S. : Le féminisme n'existe pas dans le cinéma de fiction. Je m'en rappelle à mes débuts en 1984, on interviewait des femmes, Danielle Dubroux, Coline Serreau, Catherine Breillat qui disaient parlaient de ghetto dans lequel on voulait les enfermer. Des plasticiennes récemment ont abordé de nouveau cette idée de ghetto...

F.S. : Catherine Breillat a un discours très particulier vis-à-vis des hommes, c'est le cas de Chantal Akerman aussi, ce n'est pas ton cas.

C.S. : C'est vrai, je suis plus préoccupée par la liberté, les hommes ne sont pas un problème pour moi, je préfère encourager des femmes à se battre, à obtenir et à garder leur liberté. Pour l'obtenir je pense toujours que ça vient d'elles-mêmes. Lorsqu'on est une femme ou enfant battue, ce qui est terrible bien sûr, accepter l'oppression est encore plus terrible. Il faut se battre, dans la vie quotidienne, dans l'entreprise, contre le harcèlement. Tous ces moyens-là me permettent de

faire des films et de montrer la place de la femme. Dénoncer ce que font les hommes - d'abord ils s'en chargent eux-mêmes - ça ne m'intéresse pas. Je veux montrer au contraire comment on peut tordre le coup à son destin lorsque l'on est une femme d'un milieu défavorisé comme dans *La tangente...*, comment on est aidé quand on est doté d'un talent, pour mon héroïne il s'agit des maths. Le rapport à l'argent dans ce film a fait hurler beaucoup de monde (*le personnage résout les exercices de maths de ses camarades contre de l'argent*), le film a été interdit dans des salles de cinéma, sous prétexte que l'adolescente a un rapport honteux à l'argent. Mais rappelons qu'elle vient d'une famille du quart-monde français, et qu'elle aide ainsi ses parents. Les jeunes aujourd'hui, encore plus qu'avant ne pensent qu'à ça, à l'argent, à s'en sortir, trouver un travail, et pour cause.

F.S. : Le titre même du film *C'est la tangente que je préfère* est une sorte de philosophie de vie appliquée à tes films...

C.S. : Oui. Échapper au système pour faire un film. J'ai fait ce film avec Ludo Troch, magnifique monteur professeur à l'INSAS. Le compositeur Bernard Lubat qui a été nommé aux Victoires de la musique méritait ce coup de chapeau. Je l'ai fait sans télévision, sans distributeur. Ce film est resté sur l'étagère un an. Finalement il est sorti en salles en août ! sortir un tel film sur les maths en plein été, il faut vraiment que le distributeur n'y croit pas...

F.S. : Cela nous ramène à un débat qui a lieu à l'ARP sur la question de la diffusion des films français en France, quel est le diagnostic et les solutions en perspective ?

C.S. : Beaucoup pensent que trop de films se font, les perspectives sont terribles car tout va vers les blockbusters, qu'ils soient français ou américain. Grâce à la réglementation que des organisations comme l'ARP obtiennent, nous avons des droits qui nous protègent un peu, obtenu des obligations pour les chaînes de télévision d'investir dans le cinéma, maintenant les chaînes préfèrent investir dans des grosses comédies, des blockbusters, plutôt que dans plusieurs petits films. Le péril c'est l'extinction de la diversité, d'un vivier de réalisations

F.S. : Il y avait un article dans le dernier numéro *inrockuptibles* disant que les acteurs les plus mauvais en terme de rapport entre les salaires qu'ils demandent et le nombre de spectateurs qu'ils drainent étaient Christian Clavier, Gérard Depardieu et Jean Reno.

C.S. : De toute façon, il est dit que pour l'heure il n'y a que deux valeurs sûres en terme d'acteurs qui sont, une femme qui n'a quasiment jamais fait un faux pas, Catherine Frot, tous ses films ont marché à hauteur du coût des films, l'autre étant Jean Dujardin, excepté *Lucky Luke* qui a déçu. Mais la France ne va pas produire que des *Lucky Luke* ! Donc il est très difficile de monter des productions, pourtant on a créé beaucoup d'aides aux distributeurs, l'aide Canal+, et de nombreux autres dispositifs ont été mis en place, les diffuseurs se plaignent beaucoup mais ils sont vraiment le maillon essentiel au cinéma. On dépend tous d'eux, maintenant les chaînes de télévision ne veulent plus se

prononcer sur un film si vous n'avez pas en amont un distributeur, c'est très grave car si vous n'avez pas de distributeur vous ne pouvez pas monter de projet à moins de faire comme un de mes films, je l'ai financé en mettant mon appartement en garantie, et j'ai tout perdu, j'ai perdu mon appartement, ma société et ma santé. Mais j'ai fait ce petit film, *Les filles personne s'en méfie*, un film à 900 000 euros... une sorte de *Zazie dans le métro*, une dérive dans Paris à la recherche d'une équipe de cinéma. Avec une chanson écrite par Roda Gil, interprétée par ma jeune comédienne, Thylda Barès.

F.S. : C'est le film qui a suivi *C'est la tangente que je préfère*.

C.S. : Oui, car je n'arrivais pas à faire *Belles et rebelles*.

C.S. : Malheureusement, je suis partie sans distributeur, car décrocher un distributeur sur scénario est très dur à moins d'avoir Dujardin dans votre casting – comme on vient de le dire. Et si on n'a pas un gros casting c'est quasiment impossible ; récemment j'ai un ami qui avait Clovis Cornillac pour faire son premier film, eh bien Clovis a fait de tels échecs que maintenant on demande au producteur de changer d'acteur. On ne parle que de la valeur marchande d'un acteur, la question n'est plus de savoir si l'acteur correspond au personnage qu'il veut interpréter, la question est de savoir s'il est *bankable*. Or qui est plus rassurant que Clovis Cornillac ?

Romain Daudet-Jahan : Kad Merad ! (*rires*)

C.S. : Pour le même personnage ?! Ce n'est pas seulement ne plus vouloir Clovis Cornillac, c'est vouloir *plus connu* que Clovis Cornillac, vous imaginez ? On ne donnera jamais la chance à un bon acteur s'il n'est pas connu, à moins d'être un très grand metteur en scène sur le nom duquel le film se montera ou un grand producteur.

Romain Daudet-Jahan : Dans un film comme *Qu'un seul tienne et les autres suivront*, de Léa Fehner, il n'y avait pas de stars.

C.S. : Oui mais qui l'a produit ? Regardez le prix de ce film. On les appelle 'les films du milieu' qui sont les plus touchés, plus difficiles à faire. En ce moment j'essaye de monter un film à 3 millions d'euros, j'ai déjà un casting.

F.S. : Travailles-tu avec un producteur ?

C.S. : Non, je continue à chercher. Des collègues me disent de passer à autre chose. Mais je ne crois pas : c'est toujours difficile de faire un film. Celui-là ? un autre ?

Romain Daudet-Jahan : Quand vous dites que vous avez un casting, vous avez des accords de principes ?

C.S. : Oui.

F.S. : Un livre vient de sortir, *Godard Biographie* d'Antoine De Baecque, et Jean-Luc Godard prétend qu'on ne peut pas être un cinéaste si l'on ne tourne pas... Tu tournes par exemple, un clip vidéo *les Affranchis* dont on parlait, tu tournes un film pour la campagne contre le SIDA..

C.S. : Oui il s'appelle *le SIDA tu le perds de vue, il te tue*.

F.S. : ...Donc tu as d'autres projets que les longs métrages. Comment fait-on quand on est réalisatrice comme toi dans l'âme avec cette flamme, cette énergie, est-ce qu'il faut tourner à tout prix aussi des films plus courts, des films d'accompagnement de campagne, profiter de toutes les occasions pour réaliser des films? Comment se passe ton quotidien de cinéaste aujourd'hui, puis ce que tu viens de nous dire que tu avais des difficultés à trouver des financements pour ton nouveau projet de long métrage ?

C.S. : Je ne souscris pas toujours à ce que dit Jean-Luc Godard...

F.S. : Moi non plus, personne...

C.S. : Jean-Luc Godard a quand même ouvert, avec d'autres, au moment de la Nouvelle Vague ces portes incroyables qui concernent vraiment la France, qui est qu'en écrivant un scénario en qualité de réalisateur vous pouvez faire un film.

Je me sens aujourd'hui alors que je viens du documentaire incapable de tourner quelque chose qui n'ait pas été écrit, j'en veux pour preuve que lorsqu'on m'a approchée pour me demander si j'accepterais de faire un film contre le SIDA – j'en avais fait un une dizaine d'années auparavant pour un film qui s'appelait *3000 scénarios contre un virus*, nous étions plusieurs réalisateurs et adaptations des scénarios d'adolescents, et j'avais tourné celui du *clown*.

Cette fois-ci, la contrainte était de tourner avec un téléphone portable. j'ai accepté, en attendant des réponses pour mon scénario, donc je commence à imaginer un scénario pour deux acteurs, prends contact avec le technicien du Forum des Images qui me montre comment fonctionne le portable, et je constate qu'il n'y avait pas de prise de son possible; j'ai donc fait composer un rap, j'ai rencontré un rappeur pour lequel j'ai écrit une page entière de phrases très précises que je voulais entendre dans le rap. Je me suis rendue compte que le SIDA au début de sa découverte touchait en France 1 femme /7,9 hommes, aujourd'hui c'est 1 femme/ 2 hommes. On a pu l'enrayer presque chez les toxicomanes. La chose la plus grave aujourd'hui est que les femmes sont les plus contaminées. Donc j'ai souhaité faire un rap à l'adresse des femmes. Je savais exactement ce que je voulais dire, j'ai rendu le film le 31 mars, je l'ai monté avec le même monteur que *les Affranchis*, en un jour et demi, en ayant toujours une idée précise de ce que je voulais. On l'a fait comme un clip. Je veux dire que je ne me sens pas de filmer sans avoir en tête une structure préalable, même quand je faisais des documentaires et que j'avais le matériel chez moi, si je n'avais pas le sujet, je n'étais pas capable de tourner.

F.S. : Peux-tu rester trois ans sans tourner ? N'y a-t-il pas un côté addict comme la plupart des cinéastes ?

C.S. : Tous les lundis je crois que je vais faire mon film, tous les lundis, je me dis que je vais y arriver. On ne fait pas un métier artistique si on n'a pas confiance en soi, si on n'a pas cette vigueur. Personne ne nous attend, il faut bien avoir ça dans la tête...

Si vous avez envie de gagner beaucoup d'argent, devenez technicien, vous pouvez être embauché dans une chaîne de télévision, salarié dans une boîte de production. Il faut avoir une sacrée flamme, se dire qu'on met une croix sur beaucoup de choses pour être dans le métier, côté artiste. Si on veut être technicien, du scénario, du montage, il y a du travail, pour tout le monde. Si vous voulez être acteur, réalisateur, auteur, il faut y croire. Se tester constamment sur sa vocation « est-ce que j'ai envie de faire ça ? ». Je viens de me rappeler d'une phrase de Berlioz, qui parfois me fait pleurer, parfois me fait sourire, « Il ne suffit pas d'avoir la chance d'avoir du talent, encore faut-il avoir le talent d'avoir de la chance ».

On ne pleure pas sur soi, il faut trouver des opportunités, savoir les saisir, et ça c'est pour le côté artistique..

Chouchane Djergaian : Et il ne faut cesser de travailler, tu disais que tu faisais 14 versions de chacun de tes scénarios, c'est ce que j'ai tiré de mon expérience avec toi.

F.S. : Vous avez travaillé sur quel projet justement ?

C.D. : Sur une comédie, *Signé Parpot*.

C.S. : C'est le film que j'essaye de monter avec Fred Michalak, Lorant Deutsch, Emilie Dequenne. Chouchane a travaillé sur le séquençier à partir du scénario, avant que je travaille avec une auteure belge, c'est vrai je travaille tout le temps. D'abord je lis beaucoup, j'écris beaucoup. J'ai trois scénarios écrits de long métrages. Je vois beaucoup de films, j'essaye de me tenir sans cesse au courant des acteurs, des jeunes acteurs, j'aime découvrir les nouveaux talents.

F.S. : Une de tes nombreuses qualités est d'avoir fait découvrir des jeunes comédiennes dans plusieurs de tes films.

C.S. : Oui, ce que j'aime beaucoup faire. Je vais au théâtre, je vais les voir dans des lieux improbables, il faut être curieux des acteurs, conserver cette envie intacte d'être au milieu de la création. Par exemple je suis beaucoup plus intéressée par la peinture que par la musique, donc je suis très curieuse de ce que font les plasticiens aujourd'hui, quelques fois je m'en nourris ; par exemple dans le clip *le sida, tu le perds de vue, il te tue* j'ai mis en avant trois artistes formidables. Je pense qu'on s'inspire les uns des autres, on ne naît pas de rien, on fait partie de courants de réflexions en Occident, tous ces jeunes acteurs qui sont comme vous qui ne demandent qu'à tourner, je m'en occupe beaucoup. Je pense comme pour les faits divers, que les autres artistes nourrissent notre imaginaire, nos envies. Le cinéma nous nourrit tous.

Dans tous mes films je fais travailler mes directeurs de photos à partir de peinture. Dans *Prisonnières*, je voulais vraiment que la lumière émane de la chair des prisonnières, de leur visage, comme dans les toiles du Caravage. Ainsi, les costumes faits par Christian Gasc se confondent avec la patine des murs, pour que la lumière vienne du visage des actrices, de leurs yeux. Bernard Lutic avait réussi ce pari...

Intissar Jbiha : Vous n'avez jamais eu envie de revenir vers le documentaire ?

C.S. : Pas vraiment. La situation du documentaire est aussi très dure. Je préfère me battre pour la fiction. Serge Daney disait « le documentaire c'est les autres, la fiction c'est moi ». On m'a sollicitée récemment pour faire un documentaire pour *Empreintes* : on m'a dit d'écrire 20 pages, Quand je faisais des documentaires je possédais certes ma trame mais j'allais surtout à la rencontre des autres. Si tout est écrit auparavant, à quoi bon ? En ce qui concerne ce nouveau projet, il s'agit du portrait d'un homme, je me suis donc enfermée, j'ai travaillé plus de trois semaines sur sa vie, son œuvre, ses origines pour trouver une structure, comme pour de la fiction. Pour moi c'est très complexe d'écrire un documentaire. Il y aurait un sujet qui me fascinerait, je prendrai cette caméra qui me plaît, le Canon numérique, et je le ferai. Mais je trouve que les documentaires que je vois sur Planète ou en salle sont très bien, je n'ai pas l'impression d'avoir quelque chose à dire au point de m'y remettre.

Romain Daudet-Jahan : Lorsque vous avez commencé à faire des films aviez-vous cet attachement quasi fétichiste au 35 millimètres que peuvent avoir certains cinéastes ? Ou est-ce que vous pourriez passer au 5D par exemple ?

C.S. : Non, pas d'attachement particulier. J'ai fait *Les filles personne s'en méfie* en petite DV, un autre film avec un téléphone portable, comme je vous l'ai dit. Le film avec Carmen Maura en HD, avec la Viper. Lorant Deutsch m'a dit qu'il voulait faire *Signé Parpot* quoi qu'il arrive. Si mon film est budgété à 3,5 millions et que je le fais à 1,5 million, ce n'est pas pareil mais j'imagine que je vais le tourner en numérique bien que ce ne soit pas vraiment meilleur marché. Il faut que je trouve un distributeur, je ne recommencerai pas un film toute seule sans distributeur, c'est aller au casse pipe, Je voudrais encore insister : si on n'a pas le souci de l'exploitation derrière, on se tire une balle dans le pied. Sur Internet, dans ce flot de choses qui existent il est très dur d'émerger ; donc il faut l'exceptionnel, je le redis, des scénarios impeccables, très originaux ou alors il faut faire des petits films pour Dailymotion ou YouTube et faire un buzz monumental. Quel est notre choix ? On veut tous exister, c'est ce qui me plaît, *on veut tous exister*.

Filmographie est sur Daily Motion, voilà le lien pour y accéder :

http://www.dailymotion.com/video/xf7y6r_charlotte-silvera-filmographie_shortfilms

le clip "les affranchis" de Alexis HK est aussi sur dailymotion