

Frédéric Forestier

Frédéric Sojcher : Voici, en guise d'introduction à cette rencontre, un extrait de la Caméra Subjective avec Poelvoorde où vous étiez intervenu l'année dernière ici même au Centre Saint-Charles de l'Université de Paris 1.

Extrait

Frédéric Sojcher : Tu cosignes donc toujours ce que tu fais ?

Frédéric Forestier : Oui complètement, tout à fait. Les réalisateurs, entre guillemets, surtout américains, prennent un matériel formaté par les producteurs, parce que les producteurs, eux, ont l'œil rivé sur le box-office et sur ce qui marche et ce qui marche pas et font des commandes, ils ont en fait des studios où ils vont avoir un panel de films à produire dans l'année : un certain nombre de films d'action, un certain nombre de comédies romantiques... Ils vont avoir une fenêtre très très réduite pour des films, je ne dirais pas « expérimentaux », mais des films qui vont traiter de sujets plus graves, ou plus importants, ou plus intéressants, plus novateurs en tout cas. Généralement, ce sont des films qui sortent dans un circuit commercial plus réduit et qui rapportent moins d'argent, et donc fatalement ce sont des films qui auront moins de budget. On est dans ce système, surtout là-bas, mais on a pris malheureusement exemple sur eux, et donc voilà, le déséquilibre existe, un déséquilibre qui s'accroît, qui existe depuis toujours mais qui s'est rénové, il y a eu des petites révolutions dans les années 1960, 1970, il y a eu des petits renversements de vapeur qui ont donné de très bon films, mais également de très mauvais. Donc évidemment, aujourd'hui, ceux qui ne connaissent pas bien le cinéma s'appuient sur les mauvais exemples pour appuyer leur démarche commerciale. Je n'avais fait qu'un seul court métrage avant d'aller aux Etats-Unis, je me suis familiarisé avec l'environnement de fabrication du court métrage, ça c'était super.

Frédéric Sojcher : Justement, quand on est un réalisateur français qui a juste fait un court métrage, est-ce qu'il y avait quelque chose déjà dans le court métrage qui a donné envie à des producteurs américains de te contacter ? Comment se passe cette prise de contact puis le passage de la France aux Etats-Unis ? Tu étais (tu l'es toujours) mais tu étais encore plus jeune à l'époque, c'est quand même atypique.

Frédéric Forestier : Pour résumer mon parcours, j'ai commencé à faire des films à douze ans. Mon premier film, je l'ai fait à dix ans, c'était un dessin animé. Je ne sais pas si vous imaginez : un petit gamin de dix ans, j'ai fait un dessin animé qui durait 52 secondes, j'avais fait 960 dessins, vous voyez la patience qu'il faut quand même ! Ensuite je les avais repris image par image. Et

donc, voilà, j'avais déjà cette passion depuis le départ et puis après, voilà, j'ai fait des films comme ça avec des copains etc... ça s'est enchaîné. Après mon bac, il a fallu que je passe mon bac d'abord pour satisfaire les exigences de ma famille qui s'inquiétait de mes ambitions artistiques... et puis ensuite j'ai fait deux ans dans une petite école de cinéma, je ne sais pas si elle existe encore, qui s'appelait l'ESCA (Ecole Supérieure de Cinéastes et d'Acteurs). C'était assez éclectique, l'intérêt de cette école, c'est qu'on passait par tous les postes. On avait des cours évidemment de mise en scène, d'histoire de l'art, d'art dramatique et puis aussi d'analyse filmique... En fin d'année on faisait chacun un film et chacun faisait le film de l'autre en tant que ingénieur du son, chef opérateur, acteur, monteur, mixeur etc... même régisseur, tout ce qui fait une équipe de cinéma. Et donc, c'était intéressant de vraiment voir tous les aspects des différents corps de métiers. Puis je suis sorti de cette école à vingt ans, j'ai monté une société de production en me disant que j'allais produire mes propres films, mes premiers courts métrages. Entre temps, j'avais fait des petits sketches en vidéo que j'avais faits avec le matériel de l'école qui parodiaient les grands films, ou j'avais fait de fausses publicités, ce genre de chose... On les a envoyés à tout hasard à Canal Plus, à des chaînes du câble... donc ça c'est en 1990. Donc Canal Plus en a acheté quelques épisodes, les chaînes câblées en ont acheté quelques épisodes, c'était inespéré pour nous, qu'on arrive à vendre ce genre de chose. On ne les vendait pas très cher mais pour nous c'était la satisfaction de les voir diffusés. Après j'ai écrit un court métrage que j'ai mis un certain temps à monter, qui s'est tourné en 1991, qui s'appelait *Paranoïa*. Je n'avais pas d'argent devant moi, j'avais ma petite société... le seul bien de cette société c'était une camionnette que j'avais achetée et qui servait pour le tournage, on avait très peu de matériel et on faisait des petits films d'entreprise, ce genre de chose. J'ai revendu cette camionnette pour financer le minimum nécessaire pour fabriquer le film et j'avais surtout besoin d'un casting pour avancer : je voulais tourner en 35 c'était assez ambitieux. Et j'ai mis à l'époque une partie de l'argent de la camionnette là-dedans, j'ai contacté une directrice de casting. Je lui ai dit « *voilà, j'ai un scénario de court métrage, je voudrais...* » Bon on discute des noms, elle me dit « *Je ne sais pas, qu'est-ce que vous pensez de Jean Reno, de machin, de truc ?* » Je dis « *Bah écoutez, c'est formidable...* » Je n'y croyais pas une seconde ! Elle me rappelle quinze jours après en me disant « *Ok, Jean Reno vous rencontre.* » Bon. Je rencontre Jean Reno, il trouve le script super. Il me dit « *ok* ». Mais il y avait un détail. Moi je pensais qu'un casting allait me permettre de trouver les financements, des choses comme ça... Jean Reno voulait être payé... bon... J'ai accepté qu'il soit payé, on a négocié. Ensuite j'ai été avec le nom de Jean Reno je suis allé voir d'autres acteurs : Pascal Légitimus, Michèle Laroque, Eric Thomas, Alain Doutey, qui sont venus sur le film. Donc le film s'est fait, avec très très peu de cash. J'ai contracté d'énormes dettes. J'avais des piles de factures à la fin du tournage à honorer. J'ai mis en fait, pour la faire courte, j'ai mis deux ans à faire le film, pour faire

la post-production, parce qu'il y avait des effets spéciaux, des choses comme ça. Brièvement, voici l'histoire du film, c'est deux gangsters qui montent dans un ascenseur, ils ont une bombe dans une mallette, ils doivent la déposer en haut d'un immeuble. Il y a un type qui vient qui met le compte à rebours de la bombe ; ils referment la mallette. Les deux gangsters montent dans l'ascenseur, évidemment l'ascenseur s'arrête une fois, deux fois, trois fois, il y a des gens qui montent et qui descendent et puis finalement l'ascenseur se bloque. Mais eux ne savent pas comment désamorcer la bombe. Je vais essayer de vous le faire passer, dès que je l'aurai retrouvé... En fait, il y a des copies 35 disséminées un peu dans le monde entier. Donc j'ai fini en 1993 et ce film a fait le tour du monde, il a été dans 65 festivals. Il a été beaucoup apprécié. On a fait un scope, on a pris un chef opérateur qui faisait de la pub, on a eu une super bonne facture, c'est un suspense... L'ascenseur explose, je vous le dis... donc il y avait aussi des effets spéciaux. On a essayé de faire les choses le mieux possible. Le film a atterri à Sundance aux Etats-Unis où les agents d'Hollywood et les exécutifs de studio viennent voir ce qu'il y a de nouveau. J'avais dans mes bagages une pile de cassettes du film en NTSC, je donnais aussi en dehors des projections aux gens, dans un festival on croise beaucoup de monde, on essaime un petit peu sans savoir si cela va avoir une influence. Mais en l'occurrence, il y a un agent à Los Angeles qui m'a rappelé à Paris quinze jours après en me disant « *Est-ce que vous voulez que je vous représente ?* » Donc j'ai accepté, surtout qu'à l'époque j'essayais de monter un long métrage en France, que j'avais écrit, je me heurtais à... j'avais 25 ans, j'avais tourné le court à 22 ans, donc je pense qu'à cette époque là, un réalisateur trop jeune ça pouvait faire peur, d'autant plus que le film que j'avais écrit était cher. Alors je me suis dit « *Banco, Je vais aux Etats-Unis* » Pendant quinze jours, cet agent m'a fait rencontrer les plus gros producteurs d'Hollywood de l'époque. Pour moi c'était vraiment impressionnant, d'autant plus que je pensais devoir me vendre. Mais en fait je me suis rendu compte que c'était eux qui cherchaient à me séduire. Les rôles étaient inversés mais j'ai mis un certain temps avant de comprendre ça, je n'y avais pas été préparé. Je me suis retrouvé dans une maison à Hollywood à lire des scripts pendant un certain temps, il y avait des discussions. Après, je ne vous cache pas qu'ils parlent beaucoup, qu'ils ont peur de louper le prochain Spielberg, donc ils ont tous envie de vous prendre chez eux, mais quand on commence à parler concrètement, ça peut prendre des mois de discussions, de renoncement, de « oui », de « non », de « peut-être », de script qui change de main, qui change de studio... J'étais assez pressé et il y avait un producteur qui avait très très envie que je fasse son film. C'était donc un film avec Dolph Lundgren. Je ne sais pas si vous voyez qui est Dolph Lundgren. Moi j'étais assez réticent mais après j'ai consulté mon agent, il m'a dit « *Voilà, c'est un film pour lequel tu n'auras peut-être pas beaucoup d'argent mais tu auras probablement les mains plus libres que si tu étais enfermé dans un studio avec un gros budget* » Donc peut-être qu'après un court métrage, ça vaut mieux...

Frédéric Sojcher : Pas trop d'argent, ça veut dire quoi ?

Frédéric Forestier : C'est un film à l'époque qui avait coûté 10 millions de dollars. Je dirais que le coût moyen d'un film, ça devait être entre 20 et 30 millions de dollars. J'avais affaire à un producteur qui était le pape des films d'action « cheap », il s'appelle Avi Lerner, qui était anciennement un lieutenant de l'écurie Cannon... je ne sais pas si vous en avez jamais entendu parler... Si vous voyez un vieux nanar avec Chuck Norris, Steven Seagal, etc... Cannon en a produit beaucoup. Cannon a fermé et ensuite, cet Avi Lerner a continué avec une société qui s'appelle Millenium. Il a récemment produit des films avec De Niro et Al Pacino.

Frédéric Sojcher : Est-ce que l'on peut mettre sur pause deux secondes car il y a plein de choses que tu viens de dire qui sont intéressantes. Moi je me demande pourquoi dès le départ, dès le court métrage, tu souhaites avoir ta propre maison de production, est-ce par souci d'indépendance ou parce que les producteurs que tu avais rencontrés, alors que tu étais tout jeune, ne s'intéressaient pas encore à toi, parce que tu n'avais encore rien fait ? Est-ce un désir ou une nécessité ?

Frédéric Forestier : A l'époque, il y avait très peu de sociétés, beaucoup moins que maintenant, il y avait quelques sociétés qui produisaient des courts métrages. On sait très bien que le court métrage c'est en soi pas du tout commercial par essence, il n'y avait pas de réseaux de diffusions comme aujourd'hui avec internet, il y a encore plus de festivals maintenant, et puis les chaînes câblées... il y a quand même beaucoup plus de moyen de passer ces films là. A l'époque, c'était assez restreint, il y avait certains festivals et il y avait, mais c'était déjà la fin, un petit peu de courts métrages que l'on passait avant un long métrage dans les salles de cinéma au lieu des pubs que l'on a aujourd'hui. Il y avait encore quelques salles qui passaient du court métrage, il y avait un réseau de diffusion qui essayait de le faire, je ne sais pas si ça existe encore aujourd'hui...

Frédéric Sojcher : Le Cinéma des Cinéastes.

Frédéric Forestier : Il y des cinémas qui le faisaient ou qui le font peut-être encore. Il y avait aussi l'Agence du Court Métrage qui était très active. C'était tout. Quant à la télévision, c'était encore plus rare, ou alors c'était à minuit, deux heures, sur France 3. Je me suis rapidement dit, de toute façon je n'arriverai pas à faire mon premier long métrage comme ça, sans avoir rien fait, je vais forcément passer par le court métrage, je n'avais pas envisagé à l'époque de faire un parcours d'assistant, de stagiaire mise en scène parce que je connaissais personne dans le cinéma, parce que j'avais l'impression que ça allait être un

parcours semé d'embûches dans le sens où tout le monde... Quand on arrive stagiaire, on sait qu'il y a quatre assistants qui sont là avant nous et qui ont eux aussi envie de faire leurs films. J'avais déjà pratiqué la fabrication de films, depuis mon plus jeune âge, donc voilà, j'avais envie de passer tout de suite à la suite. Je savais comment on faisait un film, j'avais mes scénarios, j'avais peut-être envie de brûler certaines étapes, je me suis dit qu'il fallait passer par une société de production, par un outil qui allait me permettre d'avoir des bons de commandes pour louer des caméras, des choses comme ça, et ensuite pour vendre le film.

Julien Marsa : Mais concrètement, pour un film comme *Paranoïa*, comment êtes-vous allé chercher des fonds ?

Frédéric Forestier : C'est un film qui a coûté cher pour un court métrage, à l'époque, il avait dû coûter 800 000 Francs. J'avais 50 000 Francs devant moi, ça a permis de couvrir les dépenses immédiates du tournage, c'est-à-dire acheter la pelloche, payer à bouffer pour l'équipe... et puis Jean Reno aussi. Qu'est-ce qu'on a fait ? On a emprunté de l'argent à nos parents. Ils ne nous ont pas prêté grand-chose mais c'était symbolique. Ensuite, par exemple, le studio dans lequel on a tourné, on a été les voir avec notre projet, ils ont dit « *ok, ça sera gratos pour vous* », pareil pour les sociétés qui ont fait 50%, comme Transpalux. Panavision ne nous a pas fait de cadeau ! Bon. Mais on avait envie de tourner avec une Panavision, mais c'était plus un délire, je pense qu'on aurait pu tourner ça avec une caméra moins chère.

Une élève : ils ne font jamais de cadeau chez Panavision ?

Frédéric Forestier : Si mais en fait, il faut savoir que maintenant il y a Technovision, Alga, Bogard etc... A l'époque, Alga était le distributeur de Panavision et ça tombait pile à l'époque où Panavision avait décidé d'ouvrir son propre magasin de location de caméras, donc ils se sont désolidarisés d'Alga. Ils ont monté leur structure française donc on a été chez eux. Je pense que si on avait été chez Alga, on aurait payé beaucoup moins cher. Ceci dit en plus, ça n'a pas marché pour eux, les gens avaient trop leurs habitudes chez d'autres loueurs et en plus ils n'ont pas bien fait les choses, ils avaient le matériel mais pas les équipes, les équipes étaient ailleurs et on a bien fait en sorte qu'elles y restent. Donc après Panavision est retournée chez Alga et on est arrivé pile au mauvais moment. On a essayé de chercher des sponsors, on a voulu faire du « product placement », toujours sur le nom de Jean Reno, c'est vrai que ça nous a pas mal servi et donc on avait une mallette qui nous a été offerte par Samsonite, ils nous ont donné un peu d'argent, il y avait des montres, parce que les personnages regardaient leurs montres. On a trouvé des gens qui nous ont donné des montres et qui nous ont donné un peu d'argent. Quand on a dû finir le film, on a fait un

pré-montage du film, on a demandé des aides, bien sûr au CNC (Centre National de la Cinématographie) etc, mais on savait par définition que ce n'était pas un film CNC. Je pense que le CNC a dû évoluer depuis mais le système de commission qui attribue des aides, c'est toujours un peu aléatoire, on se dit toujours qu'il faut connaître quelqu'un dans la commission... Donc on a rejeté notre film, ils y avaient d'autres aides possibles, notamment pour les effets spéciaux, nous on en avait, c'était attribué de façon un peu aléatoire pour des projets qui soi-disant en valaient la peine et qui mettaient en avant de nouvelles technologies. Nous on avait fait nos premières images de synthèse sur un petit ordinateur, on a fait de la 3D maison pour essayer de finir notre film. Et tout simplement à un moment donné, notre film ne se terminait pas, on était au bout du rouleau, on était couvert de dettes. J'ai envoyé un fax à trois personnes. La première, c'était le directeur de la Banque de la Cité, c'est une banque qui n'existe plus mais qui finançait le cinéma, le même fax au ministre de la Culture, c'était Jack Lang à l'époque, et puis le troisième au directeur du CNC en disant que les aides aux courts métrages arrivaient toujours aux mêmes films, aux films chiants où les gens se regardent dans le blanc de l'œil. Je caricaturais un petit peu mais c'est vrai que quand on allait dans un festival et que l'on voyait au début du film « *Avec le soutien du CNC* », il y avait peu de chances pour qu'on s'emballe pendant la projection. Et c'est vrai que c'étaient des films souvent un peu torturés, qui exploraient soi-disant les tréfonds de l'âme humaine mais en fait nous on était sur un autre mode et voilà, c'était un coup de gueule que j'ai lancé. Il se trouve que le même jour, le directeur du CNC m'appelle, me prend rendez-vous avec une personne responsable des aides aux nouvelles technologies et une semaine après on avait 5 000 Francs. Je me suis dit qu'on avait frappé à la bonne porte, qu'on avait eu la bonne réaction, ce qui nous a permis de finir le film. Le film terminé on a eu beaucoup de dettes. Après, ça a été deux ans de petits boulots de stagiaire, de choses que je ne voulais pas faire. Mais finalement, ça sert toujours parce qu'évidemment le fait d'aller sur un vrai tournage, ça permet de comprendre que mon tournage était un joyeux bordel.

Une élève : Mais comment avez-vous pu faire patienter vos fournisseurs pendant deux ans ? A la tchatche ?

Frédéric Forestier : Oui. Il y a pas mal de fournisseurs qui m'ont vu travailler comme stagiaire, parce que j'arrivais avec le camion pour charger du matériel chez Transpalux pour des longs métrages, ils voyaient bien que je n'étais pas en train de rouler sur l'or. Donc, après c'est des liens qui se créent... ils savent bien... ils sont un peu tous mécènes quelque part. Ils sont bien obligés de miser sur les générations suivantes, les réalisateurs sont quand même leur fonds de commerce. C'est toujours donnant-donnant, il y a un moment donné où il y en a qui ont lâché l'affaire : « *Bon, ben laisse tomber* ». Quand j'ai fait *Astérix aux Jeux Olympiques*, j'ai retrouvé Didier Diaz de Transpalux, il me dit « *Mais tu...*

*tu me dois encore 10 000 Francs... » Il me dit « Non je déconne ! » Mais c'était vrai, je dois encore certainement 10 000 Francs à Didier Diaz. Après il y en a qu'on fait patienter, il y en a qui s'énervent et qui envoient des huissiers. Mais on n'avait pas grand-chose, les actifs c'était le film, on avait un fax, une photocopieuse et un ordinateur. Ils n'allaient pas se rembourser là-dessus. J'ai entretenu des relations amicales avec tous ces gens-là, évidemment je les ai remboursés au compte-goutte, jusqu'à la fin de la carrière du film qui finalement s'est quasiment remboursé. Après mon premier long métrage aux Etats-Unis, Miramax voulait m'engager pour faire un autre film, que j'ai refusé de faire parce que pour moi c'était vraiment m'engager dans une voie qui était le film d'action de série Z, c'était refaire la même chose et donc comme j'ai voulu lâché ça, j'ai refusé de faire ce film. Comme ils étaient très motivés, ils ont acheté *Paranoïa*, donc le court métrage pour quinze ans. Ils ont acheté le film, je pense qu'ils n'avaient pas d'intention autre que celle de me convaincre de venir chez eux faire un film, ce que je n'ai pas fait parce que bon, entre-temps ils ne m'ont pas proposé mieux comme script, mais je suis toujours en bon termes avec eux, et qui sait, ça viendra peut-être un jour, mais en fait le film, je l'ai vendu je ne sais plus combien, trente mille dollars, je crois, un truc comme ça pour finir.*

Julien Marsa : Ensuite, vous enchaînez avec le film avec Dolph Lundgren, *The Peacemaker*.

Frédéric Forestier : Donc voilà, j'enchaîne avec le film avec Dolph Lundgren.

Frédéric Sojcher : Peut-être vais-je vous arrêter quelques instants, après je laisserai la parole aux étudiants, parce que je pense que cela éclairerait toute la suite. C'est la question du rapport avec les comédiens, ce n'est quand même pas rien. Jean Reno, qui tourne dans votre court métrage, est une des quelques stars françaises de l'époque. Et d'autre part tu nous as dit que, encore avant, tu faisais, des dessins animés et donc cette idée de trucages, de storyboard, de la maîtrise de la technique est importante et peut-être explique également cette ouverture vers les Etats-Unis. Parce qu'il y a peu de réalisateurs français qui ont toutes ces cordes à leur arc.

Frédéric Forestier : C'est générationnel et je vais dire, pour répondre à vos questions dans le désordre, que les films que j'ai faits en Super8 se sont de plus en plus sophistiqués entre mes douze et dix-huit ans. Effectivement, j'ai exploré des méthodes de trucages de plus en plus sophistiquées, et je m'intéressais beaucoup au cinéma américain. Mais je pense que la génération qui a été enfant et préadolescent avec Scorsese et Spielberg a un autre héritage du cinéma que celui des réalisateurs de la génération précédente. C'est vrai que le cinéma français a cette étiquette de films d'auteurs et d'excellents films d'auteurs et d'excellents auteurs, mais c'est vrai que moi j'étais un petit peu plus

« bipolaire » donc j'ai apprécié vraiment tous les cinémas et c'est une ouverture que j'ai gardée vivace pendant toutes ces années où j'ai fait mes films en Super8. De fait, le premier court métrage, si vous avez l'occasion de le voir, est de facture plus américaine que française en termes esthétiques. C'était un langage cinématographique qui était peu utilisé en France, une grammaire filmique où une caméra raconte autant de choses que les acteurs ou que le scénario ou que la situation. C'est ce qui a plu effectivement aux producteurs américains dans le court métrage, c'est ce qui leur a donné confiance en moi, dans l'idée de me confier un long métrage et en plus un long métrage d'action. Après, pour ce qui est des rapports avec les acteurs, j'ai toujours eu une vision assez précise du personnage qu'ils avaient à interpréter. Je prête une attention particulière, qui a été chahutée parfois, à l'idée que lorsqu'un personnage est bien écrit, qu'il est bien défini, qu'il est dans une situation donnée, il y a une grande logique dans ses réactions. Et si la situation est cocasse, il y a comment dire, une grande facilité pour le spectateur à se projeter dans ce personnage. Donc les rapports avec les acteurs ont été généralement assez simples parce que le personnage était déjà très bien construit. Ces discussions que j'ai eues avec Jean ou avec d'autres acteurs sont fondatrices du personnage, ce sont elles qui m'ont amené à créer le personnage de la manière dont il a été écrit, à raconter l'histoire de ce personnage. C'est tout ce qui n'est pas dans l'histoire du film, tout ce qui précède : qui ils sont ? Comment ils ont grandi ? Après, c'est plus ou moins utile au film, mais en tout cas, c'est très utile à l'acteur de comprendre qu'on a fait ce parcours-là, qu'on a fait le cheminement de se raconter la vie de ce personnage pour savoir où il en est aujourd'hui et pourquoi. Lui va le faire à sa sauce de toute manière, il va puiser dans un tas de choses auquel on n'a pas forcément accès, ça va lui donner l'opportunité de faire des propositions dans le cadre du tournage. Ce qu'un acteur attend, c'est qu'on soit ferme sur nos réactions. S'il fait des propositions, on lui indique soit que ça marche pour nous et c'est super, soit que ça ne marche pas, on dit « non » et on passe à autre chose. On rebondi sur ce qu'il a proposé en expliquant que ça ne marche pas parfaitement, qu'on a une vision un peu différente mais que l'on va affiner l'idée, qu'elle va aboutir à quelque chose de commun. Je n'ai jamais été intimidé, j'aurais pu, j'aurais peut-être même dû, mais en fait je n'ai jamais été intimidé par des comédiens dans le sens où j'étais à l'aise avec leurs personnages et avec ce qu'ils avaient à jouer donc je n'avais aucune inquiétude. C'est quand on est pétri de doutes sur ce qu'on a écrit ou quand on n'a pas de réponse aux questions qu'un acteur nous pose, c'est là qu'on peut être déstabilisé.

Une élève : C'est parce que vous aviez le goût de cette grammaire filmique que vous étiez obligé d'avoir un certain casting ?

Frédéric Forestier : On va dire que, mais c'est une règle générale, si on a une ambition filmique précise qui est ambitieuse, ça va forcément coûter de l'argent ; si on fait un film qui coûte de l'argent, on sait fatalement que le producteur va demander à ce que le casting soit en rapport avec le budget. C'est une règle générale au cinéma que j'ai découverte moi-même en montant mon court métrage, je me suis dit à un moment donné : « *Ce film coute cher, si je prends mes potes pour jouer dedans, je ne le monterai jamais* ». J'ai expérimenté à mon échelle quelque chose qui a cours jusqu'à Hollywood, c'est pareil, c'est institutionnalisé.

Julien Marsa : J'aimerais vous interroger sur le tournage américain que vous avez fait avec Dolph Lundgren. J'imagine que vous n'avez pas vraiment eu beaucoup de latitude pour le choix des acteurs. Mais aussi quelle est la marge de latitude de création qu'on vous a laissée sur le tournage ou pour l'étape qui suit en post-production ?

Frédéric Forestier : Là c'était assez particulier parce que je n'ai pas eu affaire à un véritable studio. C'était donc Avi Lerner, un type qui produisait à l'époque entre vingt et trente films par an, je ne sais pas si vous voyez le volume ! Pour lui, plutôt que de faire dix ou même cinq films chers qui étaient certainement plus risqués, il préférait réduire les risques et faire des films plus petits. Il s'en sortait comme ça, en même temps, c'était son image de marque. On ne pouvait pas contrôler de manière drastique tout ce qui se passait. Le scénario pour lequel j'ai été appelé, c'était un scénario qui mettait en scène le Président des Etats-Unis qui était dans un avion, qui s'appelle Air Force One, son avion, et donc l'avion est détourné par des terroristes qui cherchent à avoir accès aux commandes des missiles nucléaires. Super classique.

Julien Marsa : Ça rappelle un film avec Harrison Ford...

Frédéric Forestier : Ça rappelle un film avec Harrison Ford. Oui. Mais ce film à l'époque n'existait pas encore. Donc je travaille sur le film, je travaille pendant deux mois sur le scénario pour affiner le scénario, pour faire des réductions de budget, etc. Et puis un jour les producteurs me convoquent et me disent « *Bon voila, on a lu votre dernière version* ». Il prend le scénario et le jette à la poubelle devant moi. Bon, je lui dis : « *Mais qu'est ce qui se passe, ça vous plaît pas ?* » « *Si, oui, c'est super mais on vient d'apprendre qu'il y a un film avec Harrison Ford qui s'appelle Air Force One, qui est en préparation, qui va se tourner. Voilà, je vous explique : ils ont quatre vingt millions de dollars et ils ont Harrison Ford ; nous, on a huit millions de dollars et on a Dolph Lundgren !* » En gros, « *Ca ne va pas le faire !* » Donc ils m'ont dit « *Ce qu'on va faire, c'est qu'on va tout garder, parce que, on a déjà pré-vendu le film, on a déjà empoché le cash.* » Parce qu'ils finançaient leurs films de la manière

suiuante : ils pré-vendent les droits d'exploitation de leurs films dans des territoires où ça va intéresser. Pour le public de Dolph Lundgren, c'était surtout en Allemagne, en Corée, en Asie, ce genre de chose. Aux Etats-Unis c'était déjà beaucoup plus restreint parce que c'était surtout des distributions de vidéos ou sur SBO* (*Je ne suis pas sûre de ce terme/sigle et ne le retrouve pas sur internet). Donc, il a dit : « *Voilà, j'ai vendu le film autour de Dolph Lundgren, les armes nucléaires, le Président des Etats-Unis et il faut que l'on démarre la prépa dans trois semaines.* » À ce moment là mon agent m'a dit : « *Si tu veux te casser... tu peux* » Mais je me suis dit, peut-être bêtement, qu'est-ce que ces producteurs, qu'est-ce qu'Hollywood entre guillemets, va penser de moi si au premier écueil (là ça n'était pas un écueil c'était quand même un mur !) si je me casse, si, finalement, je me barre du projet ? Je me suis enfermé pendant une semaine, j'ai écrit une histoire avec le Président des Etats-Unis, les armes nucléaires, etc. j'ai proposé l'histoire aux producteurs, ils ont dit « *OK. Écris-le, tu as quinze jours* ». Bon, on s'est enfermé avec un scénariste pendant quinze jours, on a écrit le film et puis on s'est lancé dans la prépa. Le film a été tourné à Montréal. Je débarque à Montréal, très rapidement, je choisis une équipe technique et puis pour le casting, on a toujours pas de Président des Etats-Unis. Il se trouve que ce même producteur était en train de faire un film à Las Vegas, avec Dennis Hopper, il était question que Dennis Hopper soit le Président des Etats-Unis, ce qui était assez peu crédible, mais pourquoi pas. Ils disent « *On va t'envoyer Dennis Hopper* ». On fait le plan de travail. À ce moment là, il y avait un staff à Los Angeles qui était censé lire le script, mais ça traînait, une fois le script écrit, on n'avait pas de retour, donc on préparait le film. J'appelais pour dire : « *c'est bon, ça vous convient ?* » « *Oui, oui...* » En fait, ils n'avaient pas encore lu le script. À un moment donné, ils lisent le script et ils m'envoient un script doctor, une espèce de nettoyeur, qui débarque à Montréal pour m'expliquer les règles de l'écriture scénaristique. J'avais quand même écrit des choses et j'avais fait mon école de cinéma, donc j'avais pas mal étudié de scénarios, de méthodes, etc. J'étais assez « orthodoxe » par rapport au respect des trois axes, etc. En plus, je me suis dit : « *Je suis aux Etats-Unis, on va me demander de faire un hamburger bien formaté* », donc j'étais parti là-dessus. J'ai démonté tous les arguments du script doctor qui arrivait pour me dire qu'il fallait tout changer. J'étais prêt à écouter ce qu'il avait à me dire, mais il n'y avait rien à prendre dans ce qu'il disait, c'était pour moi la catastrophe, c'était la mort du projet. Donc, j'avais vingt-six ans et je dis à cet homme de cinquante et quelques années : « *Je suis désolé, ce que vous me proposez, c'est ringard, si vous voulez sortir de vos films de série B...* » Car ils n'arrêtaient pas de dire « *on veut commencer à faire des films de série A* ». J'ai dit « *si vous procédez comme ça, vous allez rester dans votre giron de films B voir Z. Donc on essaye de faire autre chose !* ». Et le mec est parti furieux, et ensuite j'ai eu plusieurs coups de fil du producteur de Los Angeles et j'ai dit : « *écoutez, c'est à prendre ou à laisser* ». Donc là, je me suis pris en main : « *Vous avez dépensé de l'argent,*

maintenant c'est cuit, vous prenez mon script, ou alors voilà, j'arrête ». Et je n'ai plus eu de coup de fil après, donc je me suis dit, en fait, il y a un moment donné où le coup de gueule peut payer, comme j'avais pu le vérifier avant. On a préparé le film. Le retour de bâton, car il y en a toujours, c'est qu'une semaine avant le tournage, il retire un million au budget. Donc, ça je pense que c'était une mesure de représailles, ça nous a vraiment foutu la merde dans le plan de travail, parce qu'on a payé des journées de tournage et des décors qui devaient être fabriqués et qui n'ont pas été fabriqués. Il a fallu que je réajuste le scénario en cours de route. Ça ce n'était pas cool, je pense que j'ai payé certainement le fait que je n'étais pas d'accord avec les règles du cinéma Z américain. Mais bon, j'ai quand même fait le film. Je l'ai tourné en quarante, quarante-deux jours, on n'a pas dépassé le budget, on a tourné dans les temps, etc. En fait, les producteurs, je ne les ai revus que deux fois. Une fois où une chaîne de télé venait pour interviewer Dolph Lundgren sur le plateau. J'ai expliqué au producteur canadien qui lui était plutôt de mon côté, j'étais assez fougueux, que si je voyais le producteur américain sur le plateau, je lui foudrais mon poing dans la gueule. Donc je ne l'ai pas vu. Il est venu, il a rasé les murs, et ensuite je l'ai revu à la projection du film. Il est venu voir le film et il a dit que c'était très bien et il est reparti. Donc en fait, je pense que je n'ai pas eu la vraie pression hollywoodienne comme on pu la vivre d'autres réalisateurs comme Jean-Pierre Jeunet ou Mathieu Kassovitz et quelques autres. Après, je suis resté quatre ans aux Etats-Unis où je n'étais plus scénariste. Je pense sincèrement qu'ils ont des scénaristes qui sont très doués : ils sont trois cent millions, ils ont le droit d'avoir plus de scénaristes doués que nous quelque part. Mais en même temps, il y a beaucoup de scénaristes qui viennent d'Europe, etc. Mais au delà de ça, ce sont des mecs qui bossent. Je ne tire pas ces conclusions de l'expérience de mon premier film qui est vraiment atypique mais quand j'ai fait des fiches de lecture pour Jerry Bruckheimer, pour des gens chez Dreamworks etc., des gens qui travaillent au développement de scénarios, j'ai vu que ce sont des gens qui vont au fond des choses, qui ont vraiment en tête la manière dont le film va être perçu par le spectateur, qui ont envie de donner de la complexité au personnage, qui ont soif d'originalité. On peut dire quand même que c'est relativement moteur. Après, il y a aussi la moulinette du formatage, on passe forcément au moment où le film va être mis en chantier, c'est là que souvent beaucoup de gens font marche arrière. Dès qu'on met l'argent sur la table, on a peur : *« c'est original, mais peut-être trop »*, on revient à un classicisme parfois au dernier moment. Ensuite ce processus de peur du film trop particulier s'immisce sur le plateau, puis au montage. Le formatage a repris ses droits malheureusement. Mais au niveau scénaristique, il y a un vrai boulot. Je vois la manière dont ça se passe en France, ce sont rarement des gens qui savent lire un scénario qui lisent un scénario ; il y en a, attention, je ne dis pas qu'il n'y en pas, mais c'est vrai qu'on est plus laxiste je dirais, on est moins exigeant. Quand un scénario en est à une première, deuxième ou troisième version, il y a des gens qui sautent dessus en

disant : « *c'est formidable, on va le faire lire à tel ou tel acteur* » et ensuite on est dans un engrenage, c'est cuit. On ne va pas avoir le temps, je dirais d'aller au fond des choses, de peaufiner, d'améliorer, de vraiment travailler sur le scénario. J'ai l'impression qu'il y a un déséquilibre de ce côté-là entre la France et les Etats-Unis. Si je dois faire un parallèle.

Julien Marsa : Cette parenthèse américaine dure combien de temps ?

Frédéric Forestier : Suite à ce film, on me propose pas mal de films du même acabit. Là, je ferme la porte en me disant que si je m'enferme dans ce type de films, je n'en sortirai pas. Le film, *The Peacemaker*, il est ce qu'il est, avec le budget qu'il y avait, le temps que l'on a eu, le million de dollars en moins une semaine avant, etc. donc je regarde le film en me disant : « j'ai vraiment fait un film super moyen, il y a deux trois moments qui me plaisent, il y a peut-être entre cinq et dix pour cent du film qui me satisfont, donc j'aimerais augmenter ce pourcentage. » Je me dis que de toute façon, j'ai toute ma carrière pour arriver, non pas à cent pour cent, mais au moins faire un film que je puisse reconnaître, revendiquer.

Une élève : Tout à l'heure, vous avez dit que votre producteur américain ne vous a pas vu de tout le tournage ; mais qui vous supervisait ? Vous aviez un producteur exécutif ?

Frédéric Forestier : Oui, j'avais un exécutif canadien. Beaucoup de films américains se tournent en dehors des Etats-Unis pour des raisons budgétaires souvent. Hollywood s'est complètement étouffé, d'abord, il y a les Syndicats, et c'est vrai que les coûts de fabrication aux Etats-Unis sont élevés. C'est un peu comme chez nous, on va souvent tourner à l'étranger. Eux vont tourner au Mexique, en Tchécoslovaquie, en Europe de l'Est ou au Canada, parce que le change avec le dollar est intéressant. À Montréal notamment, il y a des actes solidaires, c'est un système de crédit d'impôt qui permet de récupérer une certaine partie du budget, à condition que ce soit dépensé sur place. Le film a été tourné, et la post-production a été faite à Montréal. Sous la supervision d'un producteur canadien. Lui, on lui confie le budget du film, il gère l'argent.

La même élève : Il gère l'argent, il gère le montage aussi ? Parce que légalement, vous n'avez pas le final cut.

Frédéric Forestier : Légalement, je n'ai pas le final cut. Oui, il gère le montage, mais cet homme, qui malheureusement est mort aujourd'hui, m'a fait confiance, j'ai eu de bons rapports avec lui. Après c'est toujours pareil, je pense que quand on avance des arguments qui sont recevables, il y a un dialogue possible. On travaille pour le film, pour que le film soit le meilleur possible. À

chaque fois que l'on présente des arguments qui sont vraiment faibles, on oppose ses arguments, on arrive à casser les leurs, on prend à parti les gens qui sont impliqués artistiquement en leur disant : « *mais franchement, vous trouvez que c'est mieux ?* » Il y a toujours des gens pour entendre, ce n'est pas si fermé que ça. Encore une fois, je précise que le film, c'était quand même quelque chose d'atypique, parce que je pense que ça peut être beaucoup plus drastique que ça en termes de contraintes. À la première, j'ai fait une présentation au producteur qui a trouvé le film très bien, il fallait aussi une approbation de Dolph qui avait un droit de regard sur le film. Il l'a vu. Il appelle, il n'était pas content de la fin, il avait l'impression qu'il n'en sortait pas de manière héroïque. Il y avait une petite scène à la fin qui était un peu en demi-teinte par rapport à son personnage que je trouvais intéressante. Lui n'a pas accroché, il appelle Los Angeles, ça prend tout de suite des proportions, les avocats, les gens, etc. Et tout simplement, j'ai arrêté tout ce bordel, j'ai appelé tout le monde, j'ai dit : « *Stop, Dolph, vient à Montréal, je monte ta fin et puis on la regarde ensemble* ». Donc, Dolph vient à Montréal. J'avais monté sa fin. Dans ces cas-là, il faut être de bonne foi quand même, il ne faut pas faire n'importe quoi, mais le mieux possible. C'était une mauvaise idée de toute façon. Je lui montre sa fin et je lui remontre la mienne. On regarde ça ensemble, ça a pris un quart d'heure, il m'a dit : « *Ok, non c'est vrai, tu as raison* », et il est reparti, ça a été le seul heurt par rapport au montage du film et finalement, j'ai eu le final cut, parce que le montage du film, c'était bien le mien.

Julie Halazy : Lors de cette expérience aux Etats-Unis, avez-vous trouvé que l'on faisait plus confiance aux jeunes cinéastes là-bas par rapport à la France ?

Frédéric Forestier : À l'époque oui, j'en suis vraiment sûr maintenant. C'est l'esprit un peu pionnier, il y a vraiment quelque chose de cet ordre là là-bas. Plus on est jeune et plus on a un potentiel. Pour eux, la jeunesse, c'est vraiment une valeur sûre. Plus on est jeune et plus on a des idées nouvelles, on remet en question des choses et eux sont super clients de choses nouvelles, de nouvelles approches, d'un regard nouveau. Il faut dire que moi, quand j'ai traversé l'Atlantique, c'était en 1995, j'avais l'impression qu'en France toutes les portes étaient fermées, alors que là-bas, j'étais quelqu'un. J'avais fait un court métrage. En France, je n'étais personne, là-bas, j'étais quelqu'un. Et après, il y a aussi le côté *français*, on est étranger, donc ça amène aussi un plus. Un mec qui vient de sortir du **CNA*** ou de la **USC***(University of South California), il a quelque chose de moins exotique.

**Je ne suis pas sûre de ces termes/sigles et ne les retrouve pas sur internet*

Suggestion (sans l'enregistrement) : « Qui vient de sortir de UCLA ou de la USC » (AW)

Julien Marsa : A ce propos, lorsque vous revenez en France, est-ce-que cette expérience américaine vous apporte une crédibilité supplémentaire ?

Frédéric Forestier : Et oui, du coup, le mouvement inverse est valable aussi, c'est-à-dire, comme je suis un peu lent à la détente, je ne m'en suis pas aperçu tout de suite non plus. J'étais arrivé à Los Angeles, ayant fait un premier film là-bas, je suis resté. Puis j'ai décidé, pour couper court aux propositions moyennes que l'on me faisait, d'écrire un scénario qui était assez au vitriol sur la société américaine, la xénophobie, etc. Comme j'avais passé pas mal de temps là-bas, et que j'avais un peu ma vision de la société Américaine, enfin, c'était mettre le doigt sur quelque chose. En plus, c'était fait avec vraiment beaucoup d'humour. C'était de l'humour très, très grinçant. C'était un film où on riait pas mal jaune et ça se passait dans une petite bourgade au Nouveau Mexique. Le Nouveau Mexique, c'est quand même un état qui a baigné dans Area 51, Roswell, il y a une culture UFO là-bas. J'avais créé l'histoire d'un petit village où il y a une suspicion qui règne. Le village se divise plus ou moins en deux. Il y a des gens qui considèrent que l'autre moitié du village sont peut-être des extraterrestres. Le seul moyen que l'on a de différencier l'extraterrestre du non extraterrestre, c'est de lui poser des questions de pop culture. Ça dégénère assez rapidement, si on ne sait pas qui est O.J. Simpson, on se fait buter. Ça partait en vrille, c'était très drôle, c'était un peu trash, mais ça plaisait. Donc le scénario a été acheté, et ensuite on a eu beaucoup de mal à le monter. Le film ne s'est jamais fait. Je ne désespère pas de le faire un jour. Il est toujours valable aujourd'hui. Ensuite, du coup, j'ai écrit un autre scénario. Puis un autre producteur m'a fait venir comme script doctor sur un autre scénario. Je suis resté de fil en aiguille trois ans et demi là-bas. Comme scénariste ou j'ai travaillé pour différents studios. J'ai rempli des fiches de lecture, j'ai fait un tas de choses, j'ai aussi écrit ou réécrit des scripts ou des dialogues, et puis à un moment donné, je me suis dit : « *Bon, en fait, je veux quand même réaliser des films, c'est pour ça que je fais ce métier.* » Donc je suis rentré en France. On m'a proposé un film tout de suite, parce que d'un coup, j'étais « l'Américain ». Je suis rentré en prépa sur un film qui ne s'est pas fait. Finalement, le projet s'est cassé la gueule. C'était un truc d'action. Entre temps, Thomas Langmann m'avait proposé de faire *Le Boulet*. Mais moi j'étais engagé sur cet autre film, donc j'ai refusé de faire *Le Boulet*. Il a engagé Alain Berbérian qui a donc préparé et commencé le film. Quand ils étaient à une semaine du tournage, moi, j'ai su que mon film n'allait pas se faire. Donc c'est arrivé aux oreilles Thomas Langmann. Il m'a appelé en me disant : « *Tu ne veux pas venir tourner des scènes d'action, parce qu'Alain Berbérian, il n'est pas très à l'aise avec l'action, ça pourrait amener une complémentarité.* » Je lui ai dit « *pourquoi pas* » puisque effectivement, j'étais disponible. Je suis allé sur *Le Boulet* tourner les scènes. On a commencé à tourner au Maroc, j'ai tourné les scènes de l'attaque du fort à la fin, c'était des ninjas qui attaquent le

fort, ce qui était un truc assez improbable. J'ai passé trois semaines à faire ça. Puis en suite, comme ils prenaient beaucoup de retard en première équipe, il y avait toujours des plans qui restaient à faire, pas forcément des plans avec des acteurs, mais des trucs qui restaient à faire. Donc j'étais un peu la voiture balai. Je devais faire des plans complémentaires, des choses qui manquaient et puis...

Julien Marsa : Donc, quand on entend « coréalisation », il n'y a pas eu une réelle collaboration entre vous et Alain Berbérien finalement ?

Frédéric Forestier : Non, il n'y a pas eu de coréalisation. Ensuite, il y a eu un clash, là-bas entre les acteurs, le producteur et Alain Berbérien. En fait, pour schématiser avec le recul, je pense que Thomas Langmann avait envie d'un film, les acteurs avaient envie d'un autre film. Ils n'ont pas lu le même film, ils avaient chacun une vision différente du scénario. Et puis Alain Berbérien s'est retrouvé au milieu à essayer de satisfaire les uns et les autres. Évidemment en cherchant à faire ça, on ne satisfait personne. La pression est montée et à un moment donné, elle a été trop forte. Il a craqué, il a quitté le film en me demandant de le terminer. Moi à ce moment-là, j'en étais à cinq semaines de tournage en deuxième équipe, lui, il en était à six semaines en première équipe et il restait neuf semaines de tournage en gros. Donc j'ai fait les neuf semaines. Évidemment, j'ai évalué ce qui n'allait pas dans ce qu'il avait tourné et j'ai fait la réécriture de ce qui ne fonctionnait pas. En disant : « *Le tournage du film est terminé, malheureusement, je pense maintenant qu'il faut des retakes pour que le film soit terminé correctement* ». Personne ne me croyait, le montage était en cours, tout le monde se voulait rassurant en disant : « *Non mais ça va aller, ça va aller* ». Moi j'ai pris le scénario et j'ai fait mon petit travail de réécriture, je l'ai gardé pour moi jusqu'à la première projection pour les investisseurs. On a tous regardé le film et cette projection, je m'en souviendrai longtemps parce que c'était catastrophique, on ne comprenait pas grand-chose du film. Dans les tiraillements qui avaient eu lieu pendant les six premières semaines d'Alain Berbérien, il y avait beaucoup de décisions qui ont été prises qui étaient incohérentes par rapport à la ligne narrative du film, tout simplement. Il y avait des choses à rafistoler et il y avait des choses qui ne fonctionnaient même pas par rapport aux personnages. Donc voilà, à la suite de cette projection, j'ai expliqué ce qu'il faudrait faire, j'ai pris mon scénario, j'ai énuméré les choses et tout le monde était d'accord, et on a retourné trois semaines. Donc sur le film, ça m'a fait cinq semaines plus neuf semaines plus trois semaines, ça fait dix-sept semaines.

CHANGEMENT CASSETTE

Frédéric Forestier (suite) : Donc il [Alain Berbérien] s'est mis en retrait et puis il a laissé le film se terminer sans lui mais il est revenu au montage et on a

toujours gardé de bons rapports en fait. C'est lui qui m'a dit personnellement : « *Ecoute, moi, je ne peux plus, je craque, voilà, donc s'il te plait, termine le film, je sais que tu feras bien ton boulot. J'ai vu les rushes de la deuxième équipe, après il faut que tu te débrouille effectivement avec les acteurs* ». Ils avaient plus besoin d'une vraie ligne directrice parce qu'en fait, comme il y avait cette dualité entre producteur et réalisateur, eux ils avaient besoin d'une ligne claire. Donc il y avait peu d'acteurs qui étaient satisfaits de la situation et en même temps, de savoir que le mec qui faisait les cascades en deuxième équipe allait reprendre le film pour eux, ce n'était pas une bonne nouvelle. Donc, tout ça s'est fait en vingt-quatre heures. J'ai vu indépendamment les acteurs principaux du film, j'ai vu Gérard Lanvin, Benoît Poelvoorde et José Garcia pour discuter en fait. Ils avaient tous peur que je ne les dirige pas et que je sois un mec qui pose la caméra, qui ne soit là que pour l'action et qui ne comprenne rien à la dramaturgie ou à la comédie. José Garcia m'a dit : « *T'inquiète, on s'autodirige !* », Gérard m'a dit « *De toute façon, on a l'instinct, t'inquiète.* » Ils avaient tous peur que je sois inquiet, moi je n'étais pas inquiet. J'avais lu le scénario et je trouvais qu'il y avait des choses à revoir. Je leur ai dit, qu'on allait voir ça « en live », sur le plateau, parce qu'on n'avait pas le choix et Benoît à ce moment là, sa première attaque, c'était de dire : « *Ecoute, moi j'ai signé un film avec Alain Berbérian, donc tu reprends le film, super, Berbérian s'en va, mais moi, si ça ne me convient pas je me casse.* » Bon, il y avait une petite pression, mais en fait, cette pression-là a duré une heure. Parce qu'en une heure le lendemain, sur mon premier jour de tournage en première équipe, tout était réglé. Ça s'est fait super vite. Ils ont tout de suite vu que je savais de quoi je parlais, que je savais ce que c'était qu'une situation, de diriger des comédiens, de se mettre dans l'esprit du film, et surtout, ce qu'ils attendaient, je pense aussi, c'était de savoir où j'allais, d'avoir un découpage précis pour la journée. Et de ne pas tergiverser sur où mettre la caméra, qu'est-ce que l'on fait avec cette séquence, comment elle fonctionne, où est le climax de la séquence, où mettre l'accent, quel est vraiment l'axe dramaturgique de cette séquence, comment on la développe et où est-ce que l'on se concentre pour la rythmique, pour un tas de choses comme ça. Là-dessus, ils ont tout de suite adhéré et tous ces acteurs, qui me disaient « *on s'autodirige* ». Au bout de deux heures, c'était « *Fred, qu'est-ce qu'on fait ?* » Ça s'est super bien passé et tout le tournage, le reste du tournage, pour moi ça a été un super souvenir en fait. Après on découvre les gens, avec Benoît, ça a été super, ça a été instantané. Avec tous les comédiens, on s'est bien marré.

Un élève : Mais Thomas Langmann, de l'extérieur, j'ai l'impression qu'il a tendance à s'instituer auteur, dans la façon dont il apparaît au générique, pour *Mesrine*, la façon dont son nom s'affiche sur *Astérix*... .

Frédéric Sojcher : Sur *Astérix* il est crédité comme coréalisateur.

Frédéric Forestier : Sur *Astérix*, c'est vraiment un cas particulier.

Julien Marsa : Il a participé à l'écriture.

Frédéric Forestier : Thomas, c'est quelqu'un qui a des envies en fait, on va faire un chapitre sur Thomas Langmann... Le Thomas que j'ai rencontré sur *Le Boulet*, c'est quelqu'un qui produisait son premier long métrage, qui avait de grandes ambitions de producteur. Mais bon, son papa s'appelle Claude Berri, c'est quelqu'un qui est acteur, réalisateur, scénariste, producteur, et qui a raté peu de films en fait, et qui a un ratio « films à succès » qui est assez impressionnant. C'est vrai que la barre est haute, même si on veut faire son chemin personnel et se démarquer du passé familial. Je pense, c'est malgré lui, qu'il vise quelque chose d'assez important. Je pense que sa grande obsession, c'est d'arriver à mettre son empreinte artistique dans un projet. Donc il se met co-scénariste, parce qu'il supervise l'écriture. Naturellement, il y a des scénaristes qui travaillent et lui dit : « *J'ai envie... j'ai envie... J'ai envie de ça* ». Ce n'est pas quelqu'un qui connaît vraiment les règles de l'écriture du scénario. C'est quelqu'un de très instinctif qui est avant tout spectateur de film et qui a envie de voir des choses. En tant que producteur, c'est quelqu'un qui n'hésite effectivement pas à prendre des risques, à essayer de faire des paris. C'est ce que l'on demande à un producteur, finalement, c'est plutôt pas mal. *Le Boulet*, c'est quand même assez couillu pour un film en tant que producteur. Remis dans le contexte encore une fois, c'est le fils de Claude Berri, il faut relativiser, sauf qu'il a monté *Le Boulet* sans son père. Et tous les autres films qu'il a faits derrière, il met un point d'honneur à les faire seul, à ne pas frapper à la porte de papa, il faut lui rendre ça. Mais il y a cette aura qui est omniprésente. Artistiquement, je dirais qu'il a envie d'influer sur les projets.

Frédéric Sojcher : A toutes les étapes ?

Frédéric Forestier : A toutes les étapes et je pense qu'il a le talent d'aller chercher des gens qui sont talentueux. Il n'a pas encore le talent de laisser ces gens-là s'exprimer. Alors, après c'est une question de confiance, aussi, bien sûr, et puis c'est aussi une question de coup de gueule, quand il est avec les gens qui sont vraiment têtus, qui lui ferment la porte, c'est un rapport de forces de toute façon. A un moment donné, sur *Le Boulet*, il a vraiment commencé à vouloir s'impliquer, à demander ou suggérer des choses qui n'étaient pas cohérentes avec le film. Et là le ton a un peu monté. Je lui ai dit : « *Ecoute, c'est simple. Il n'y aura pas de troisième réalisateur sur ce film et je pense que tu seras d'accord avec moi, parce que s'il y a un troisième réalisateur, ça veut dire que le problème vient d'ailleurs.* » Là-dessus, ça s'est calmé. S'il y a cinq réalisateurs sur un film, ça veut dire qu'il y a quelqu'un qui n'arrive pas à

obtenir ce qu'il veut. Si c'est le producteur en tout cas, ça veut dire peut-être qu'il n'arrive pas à l'énoncer. Mais le souci n'est pas le réalisateur. Bon voilà, après je pense qu'il a et qu'il développera son talent de producteur en arrivant à canaliser le talent des autres. Au lieu de canaliser le talent des autres, il a tendance un peu à le mettre sur la touche pour pouvoir, lui, amener ses ambitions et ses prétentions artistiques. C'est souvent un frein.

Frédéric Sojcher : Est-ce qu'il y a une part de création chez un bon producteur ? Est-ce qu'il y a des limites aussi ? Si on compare les systèmes américain et français, on a l'impression qu'il a un peu une dynamique de producteur américain justement.

Frédéric Forestier : Bien sûr, complètement. Il s'inspire énormément du système américain. C'est ce qui l'a amené à avoir cette position de co-réalisateur sur *Astérix aux Jeux olympiques*. Le producteur américain a le final cut. En France, c'est le réalisateur qui a le final cut. C'est comme ça, c'est une protection artistique et juridique qui nous est chère et qui est une bonne chose. Ça peut être une mauvaise chose aussi, mais laisser le final cut au réalisateur, c'est quelque chose de rare dans cet industrie. Comme il revendiquait une paternité par rapport au choix de l'album d'Astérix, à l'écriture, parce qu'il a dirigé les scénaristes dans une direction assez précise ; il voulait absolument avoir le final cut sur *Astérix*... il ne voulait pas se voir fermer la porte au nez comme cela lui était arrivé à plusieurs reprises. Il a donc cosigné le film et cela lui a donné juridiquement la possibilité d'avoir le final cut, en tant que réalisateur.

Un élève : Comment se passaient ses interventions ? Il était présent sur le tournage ?

Frédéric Forestier : Il était omniprésent sur le tournage !

Frédéric Sojcher : Tous les jours donc ?

Frédéric Forestier : Non.

Un élève : Ça se passait comment ?

Frédéric Sojcher : Je fais une petite parenthèse, nous organisons des débats à partir de Décembre, les Caméras Subjectives, dont le thème sera « *réalisateur-producteur, un duo infernal ?* »

Frédéric Forestier : Oui bien sûr. Un duo infernal mais en même temps, je dirais qu'un producteur c'est quelqu'un qui va soutenir le réalisateur, qui va, quand il le faut, le questionner, le motiver, ou le remotiver quand il faut, ou

même le challenger. Un producteur, c'est quelqu'un qui a un certain recul. C'est quelqu'un qui a parfaitement bien compris le scénario, qui a parfaitement compris ce que le réalisateur veut faire et quand le réalisateur s'éloigne, dans le bordel du tournage, de son ambition, des bonnes paroles qu'il a eues pendant la préparation, de ce qu'il voulait faire, c'est bel et bien au producteur de le ramener à la marque, de lui dire : « *On avait envie de faire ça et ça et là je vois les rushes et je pense qu'on se plante, il faut corriger le tir* ».

Julie Halazy : De là à coréaliser ?

Frédéric Forestier : Mais pour moi c'était plus une production à l'américaine qu'une coréalisation. C'était un producteur qui effectivement avait envie de mettre l'accent sur telle ou telle séquence et qui disait : « *On va mettre trois jours de plus sur cette séquence et puis on va en couper tant là parce que j'ai envie d'approfondir telle ou telle chose* ». C'est un producteur qui a fait quasiment tous les choix de casting du film ; à qui, quand on doit faire rentrer le film dans un budget, on présente les choix possibles. On lui dit : « *Soit on coupe cette séquence-là ou celle-là ou celle-là. Celle-là coûte très cher, elle ne dure pas très longtemps et narrativement, elle n'a pas vraiment de sens... Est-ce qu'on en a vraiment besoin ?* » S'il dit « *oui* » en tant que producteur, on va la tourner, même si on pense que quelque part elle n'est pas vraiment utile. Après, il prend ses responsabilités dans le sens où on lui dit toujours ce qu'on pense. Moi quand j'ai reçu le scénario d'*Astérix...*, je lui ai dit ce que j'en pensais. On avait six mois avant de commencer la préparation du film, on avait six mois pour réécrire le scénario, mais il a insisté pour maintenir des choses qui n'étaient pas super excitantes, c'était des choses qu'on pouvait améliorer énormément. Après c'était des choses structurelles, le scénariste et moi-même le savions, il y avait des aberrations de narrations. C'était un patchwork de choses que Thomas avait envie de voir dans un film d'*Astérix*, mais en aucun cas quelque chose de construit sur le plan dramatique.

Une élève : Un producteur qui dirige un pôle de scénaristes, ça arrive plutôt à la télévision, non ?

Frédéric Sojcher : En France oui, mais pas aux Etats-Unis.

Frédéric Forestier : En France, non. On vient d'un système où souvent, les auteurs écrivaient leurs films, les proposaient aux producteurs et les films se faisaient ou pas. A côté de ça, il y avait beaucoup de réalisateurs qui avaient envie d'adapter tel ou tel livre au cinéma. Mais il y avait relativement peu de producteurs qui prenaient l'initiative de lancer l'écriture d'un film. Il y avait ceux qui prenaient l'initiative d'acheter les droits d'un livre et qui engageaient un réalisateur pour l'adapter. Mais il y avait peu de producteurs qui lançaient une

écriture sur une envie personnelle. Maintenant, le système ayant entre guillemets évolué, on a de plus en plus de producteurs qui agissent un peu à l'américaine et qui se disent : « *Tiens, j'ai envie de faire une comédie musicale, ça fait longtemps que ça ne s'est pas fait.* », « *Tiens je vais faire un polar, qu'est-ce que tu en penses, si on adaptait tel bouquin ?* ». Il y a donc de plus en plus de producteurs qui prennent des initiatives et qui vont mettre leur empreinte artistique en faisant un casting de scénaristes, en choisissant le scénariste qui va leur écrire l'histoire qu'ils ont envie de développer et en choisissant le réalisateur qui leur convient, en créant le projet et en cherchant les personnes les plus à même de le faire. C'est de plus en plus le cas en France. Le revers de la médaille, c'est que les films deviennent des choses formatées parce que ce sont des producteurs qui n'ont pas forcément le background d'un auteur ou de quelqu'un qui a une idée originale.

Une élève : Ce n'est pas justement leur métier que de faire confiance ?

Frédéric Forestier : Je pense que les producteurs aujourd'hui, reçoivent énormément de scénarios. Des scénarios qui arrivent de toutes parts, de gens qui ne sont pas forcément scénaristes aussi d'ailleurs. Les scénaristes de métier prennent peu finalement aujourd'hui l'initiative de passer six mois ou un an sur un script sans savoir s'il va être acheté par quelqu'un. Donc les scénarios qui arrivent dans les sociétés de productions, ce sont le plus souvent des scénarios qui ne sont pas écrits par des professionnels. Donc, c'est vrai qu'il y a des gens qui lisent des scripts, mais cela attirent rarement leur attention.

La même élève : Mais dans le cas d'*Astérix*... et de ses scénaristes vous disiez qu'il y avait des choses qui ne fonctionnaient pas bien...

Frédéric Forestier : Mais les scénaristes étaient d'accord avec moi. Mais la position adoptée par Thomas était la suivante : « *Non, non, je sais, faites-moi confiance, j'ai un bon instinct* ».

Une élève : Mais honnêtement, ce n'est pas aussi parce qu'il a pré-vendu le film ? Quelque part, il sait très bien qu'il lui faut, par exemple, un Italien à tel endroit etc... et qu'il doit orienter le film dans telle ou telle direction ? Ce n'est pas plutôt à cause de ça ?

Frédéric Forestier : Oui... C'est un tout. Moi je peux vous dire que ce qui est évident, c'est qu'on peut résoudre les problèmes de script et avoir un acteur italien, allemand ou espagnol... Malheureusement, les choses ne se font pas forcément dans le bon ordre. Le scénario est écrit, on essaye de modifier pour que les choses aillent dans le bon sens, c'est-à-dire qu'il y ait de vrais enjeux dans cette histoire, qu'il n'y ait pas trop de personnages qui soient rajoutés par

rapport à la bande dessinée, qu'Astérix et Obélix soient drôles, que ce soient eux les moteurs de cette histoire et pas trop des personnages satellites parce que c'est quand même Astérix et Obélix. La princesse, par exemple, super, mais c'est un morceau de jambon qu'on gagne à la fin du concours, elle ne s'implique dans rien, on ne sait pas qui c'est. Finalement l'histoire d'amour est inexistante alors que c'est censé être le moteur du film. Il y a plein de choses sur lesquelles on dit : « *Il faut intervenir !* » Mais quand on parle de généralités, de règles qui vont faire que les gens vont être pris dans une histoire, ce sont des choses qui n'ont pas vraiment résonné dans l'esprit de Thomas. Lui avait plus des idées de séquences, des envies de voir Depardieu parodier Cyrano, de voir une course de char avec Schumacher, ce genre de chose. Mais il faut qu'il y ait une histoire, il faut qu'à un moment donné, on se pose des questions, qu'il y ait des tensions, une résolution, il faut qu'il y ait des sous-intrigues, il faut que quelque chose se construise, qu'on ait trois actes, qu'on essaye au moins d'avoir quelque chose avec un climax etc... En fait on a quelque chose d'assez linéaire finalement, des séquences de comédie qui n'ont pas de résolution. On construit quelque chose qui finalement n'est pas drôle. Bon il avait ses envies, à un moment donné on n'a pas pu aller plus loin. Ca devenait immédiatement conflictuel. On avait de la latitude dans la mesure où il n'était pas toujours sur le plateau. Quand il venait, ce n'est pas un mec qui se lève tôt, donc il arrivait plutôt l'après-midi. Donc on avait quand même la latitude pour agir, quand on avait le temps malheureusement. Parce que même si le film coûtait très cher et qu'on avait vingt-trois semaines pour le faire, c'était speed parce que tout était compliqué, il y a très peu de plans de ce film qui ne soient pas compliqués à fabriquer parce qu'il y avait des effets spéciaux tout le temps, dans tous les sens, il y avait des fonds bleu partout. Il y avait 1500 plans composés sur les 3000 à peu près du film. Du coup la latitude pour rebondir, pour improviser, pour proposer des alternatives, malheureusement, il fallait que ce soit en plus de « tourner le script » tel qu'il était écrit. C'est arrivé de temps en temps qu'on se dise : « *Bon de toute façon, cette idée ne fonctionnera pas, on essaye tout de suite autre chose* ». On l'a fait de temps en temps, mais malgré tout on est resté fidèle au scénario.

Un élève : Je reviens un petit peu en arrière, vous avez effectivement évoqué la question de la figure du père qui doit certainement peser sur Thomas Langmann, mais surtout, que ce soit pour *Le Boulet* ou *Astérix...*, ce que vous soulignez à chaque fois, ce sont des problèmes de scénario. Vous devez à chaque fois passer par la réécriture pour résoudre ces problèmes et c'est à chaque fois avec le même producteur. Est-ce qu'il n'y a pas là une problématique de trop grande emprise de la production sur la scénarisation, la réalisation, mais pas un véritable travail de producteur, c'est-à-dire aider un réalisateur à faire aboutir un projet ?

Frédéric Forestier : On ne peut pas généraliser, pour les producteurs en général, mais pour Thomas Langmann aussi. Il est capable de donner vie à des projets où les choses se passent différemment, comme *Mesrine*, par exemple, où Thomas ne s’immisce pas dans le travail du scénariste, qui est un mec très doué d’ailleurs, et du réalisateur. D’abord, il y a une histoire liée à Mesrine même, on ne peut pas réécrire cette histoire là. Il y a évidemment moins de paramètres sur lesquels on peut jouer. Et puis c’est aussi une question de regard, il est sûrement intervenu pour des questions générales, mais pas pour le scénario qui dès le départ a été formaté par le scénariste et le réalisateur qui s’en sont tenus à ça. Et les films sont réussis. J’espère qu’il a pu tirer des leçons de ça, certainement, quand il fait confiance et que les gens sont doués, ça donne du résultat.

Un élève : C’est vous qui avez eu l’idée de la scène où Thomas Langmann [Le frère du Turc] se fait tuer dans la première scène du *Boulet* ?

Frédéric Forestier : Non, ce n’est pas moi qui ai tourné cette scène, c’est Berbérien. D’ailleurs c’est après cette scène qu’il est parti.

Frédéric Sojcher : C’est symbolique.

Frédéric Forestier : Oui après avoir tué Thomas, Alain est parti... En fait, Thomas cherchait à exister dans le film, en tant que comédien, il était comédien. Il avait envie de faire une apparition. Je ne pense pas qu’il y avait de lien particulier avec son départ [d’Alain Berbérien]. Moi je n’ai pas fait partie de ces débats-là car je n’étais pas encore officiellement réalisateur de ce film. Quand j’ai vu cette séquence montée, je trouvais qu’on ne voyait pas du tout les flics écouter. La scène était super plate, il n’y avait absolument aucune tension. D’abord, on ne savait pas ce qui allait se passer, ça peut marcher à la limite, sauf que la séquence reposait trop longtemps sur un truc dont on ne savait pas si cela avait une raison d’être ou pas, on rentrait dans le film. Donc j’ai tourné des plans à l’extérieur, j’en ai profité pour rajouter des éléments dans la voix-off de Lanvin qui parle dans l’écouteur pour qu’on comprenne mieux, parce que la scène était incompréhensible, pour mieux comprendre la dynamique entre Lanvin et Garcia et du coup la scène s’est mise à fonctionner parce que nous on sait que les flics écoutent, on ne sait pas où est le micro, mais c’était une meilleure manière, je trouve, de rentrer dans le film.

Une élève : Dans un cas comme ça, j’aimerais bien savoir comment on fait pour garder cette part de créativité du réalisateur...

Frédéric Forestier : C’est difficile ! C’est sûr que c’est difficile. Quand on prend une séquence écrite par quelqu’un d’autre, ou un scénario, on le dissèque, on essaye de comprendre les personnages, les situations, les enjeux, et souvent

on fait des suggestions : « *Cet enjeu-là ou ce personnage serait mieux servi si on mettait cette séquence-là à cet endroit-là, ou si à ce moment-là le personnage faisait autre chose, si ça on le disait beaucoup plus tôt et inversement* ». On essaye de mettre de l'ordre dans notre perception de la manière dont l'histoire sera racontée. Après quand les choses sont vraiment figées et que l'on a peu de marge de manœuvre sur le scénario, il nous reste une chance sur le plateau. On a une séquence qui ne fonctionne pas forcément bien sur le papier, il faut trouver la mise en scène qui va la faire fonctionner. Il y a plein d'exemples sur *Le Boulet* : on pouvait lire la séquence et ensuite la répéter avec les comédiens en temps réel et en la regardant, on était absolument certain que ça ne marchait pas. Il y a une manière de montrer ce qui est important dans une scène.

Frédéric Sojcher : Tu prends du plaisir dans les enjeux de la mise en scène.

Frédéric Forestier : Du coup c'est comme un casse-tête chinois, là on est vraiment face à un challenge, on se dit : « *Ca ne marche pas... faut que ça marche... et je n'ai plus que la mise en scène comme levier.* » C'est horrible, mais on trouve des solutions malgré tout. Bien sûr, après il y a le montage. Il y a des séquences qui partent au panier, parce qu'on ne les a pas réussies finalement, malheureusement ; mais en tout cas ce qui est évident, c'est que c'est un casse-tête chinois, vraiment.

Une élève : Mais est-ce que la solution finalement, ça ne serait pas d'être son propre producteur ?

Frédéric Forestier : Bien sûr, mais je crois sincèrement à la synergie réalisateur-producteur. Je crois franchement que même si un réalisateur produit son propre film, on pourra dire que cela assure une certaine liberté artistique, mais il y a toujours le budget, il y a un tas des questions qui vont se poser, il y a les financiers, on n'est jamais complètement libre. Mais admettons, je produis mon film et je le réalise, à un moment ou un autre, on a besoin de quelqu'un qui a du recul. Ça peut être l'assistant réalisateur, ça peut être la scripte, ça peut être un acteur, ça peut être même un pote que l'on fait venir ou à qui on montre des rushes. Mais de toute façon on a besoin de quelqu'un qui partage notre vision, avec lequel on a des affinités pour avancer parce qu'on est vite fragile, en permanence, sur un plateau, on peut rapidement perdre l'essence du film. Moi je crois en ça, je crois en quelqu'un qui à un moment donné dit ce qu'il faut. Mais il n'y a pas que de mauvais exemples avec Thomas Langmann. Il y a eu des moments où Thomas a insisté pour des choses qui finalement ont fonctionné mais il a aussi insisté pour des choses qui n'ont pas fonctionné du tout, voilà. Mais je crois en ce binôme. Et je pense que si demain j'ouvre une société de production pour produire mes films, j'aurai quelqu'un qui sera mon producteur. On ne peut pas tout faire.

Frédéric Sojcher : On parlait des acteurs qui étaient choisis par la production, des têtes d'affiche imposées par Thomas Langmann, mais pour l'équipe, est-ce qu'il y a des techniciens avec qui tu travailles en particulier, est-ce qu'ils peuvent être des alliés ?

Frédéric Forestier : Bien sûr. L'équipe, pendant le temps du tournage, doit faire confiance au film mais aussi au réalisateur, au producteur, d'une certaine manière, mais aussi énormément au réalisateur. Et cette confiance-là, elle se gagne. Alors il y a des gens effectivement avec qui ça se passe bien et qu'on reprend de film en film. Ça, ça a vraiment une énorme signification, quand on reprend un technicien une fois, deux fois, trois fois, on sait que la confiance est là. Mais au delà de ça, il vous donne cette confiance-là quand vous la donnez aussi. Ce sont des gens qui sont bons, on essaye de prendre des gens qui ont un talent dans leur domaine et il faut être à l'écoute tout simplement. Alors évidemment, c'est un jeu, pendant la préparation ou en tournage on doit répondre à mille questions par jour, donc on fait des choix, mais mille fois des gens proposent des choses avec leur propre vision du scénario, leur propre vision du film. C'est généralement mille versions différentes, si on dit oui à tout le monde, on sait qu'on n'aura pas de cohérence. Il faut bien expliquer les choses quand on a dit non, il faut que les gens sachent pourquoi, c'est toujours mieux. D'abord parce que ça permet de recadrer les choses, ça permet aux autres de mieux cerner la manière dont nous on voit le film. Ces échanges-là font que sur tous les films que j'ai faits j'ai eu cette chance d'avoir une équipe qui a toujours fait bloc avec moi, qui a toujours été solidaire de toutes mes initiatives. Ça, ça n'a pas de prix. C'est super d'être avec des gens qui sont dévoués. On peut toujours dire que la plupart des techniciens « cachetonnent » parce qu'il faut bien bosser, mais ce sont des gens qu'on arrive à motiver, à passionner pour un projet. Ça fait partie de notre travail. C'est une question de personnalité aussi. Il y a des réalisateurs qui considèrent qu'il faut maltraiter leur équipe ou travailler un peu « à la schlague », tout le monde est au garde-à-vous et c'est comme ça. Des fois ça marche comme ça, mais le plus important, c'est le niveau d'exigence, ce n'est pas tellement la manière dont on demande les choses ou dont on va rejeter une proposition, c'est mettre la barre suffisamment haut en terme d'exigences artistiques et de travail. Les gens se disent : « *Si je présente ça, je vais me faire jeter* ». Je vais vous raconter une anecdote. L'assistant que j'avais sur *Astérix...* avait été l'assistant de Pialat sur *Van Gogh*. Tout le monde était en préparation et il demande à l'accessoiriste de trouver la pipe de Van Gogh. Comme tout bon accessoiriste, il va voir l'assistant avant d'aller voir Pialat, il ouvre une valise et lui montre cinquante pipes différentes (modèle, couleur, etc...) qui aurait pu être des pipes d'époque. Il demande s'il doit les montrer à Pialat. L'assistant lui dit « *je pense qu'il n'a pas trop le temps, là c'est trop, il faut vraiment que tu choisisses* ». Le lendemain l'accessoiriste arrive

avec trois pipes. Il se présente devant Maurice Pialat. C'est en général ce qui se passe, pour le moindre détail du film on nous demande quelque chose parce qu'on a nos raisons à nous, même si on ne va pas dissenter sur la pipe de Van Gogh, il n'empêche que c'est tout de même la pipe qu'il va avoir pendant tout le film. Donc il arrive et lui présente trois pipes et Pialat lui dit : « *Qu'est-ce que c'est que ça ?* ». L'autre lui répond : « *Ben c'est la pipe de Van Gogh* ». Pialat lui dit : « *Mais il y a trois pipes, là, mais je t'ai demandé LA pipe de Van Gogh ! Alors tu dégages !* » Le mec est parti. Pialat a viré le type parce qu'il n'avait pas présenté LA pipe de Van Gogh. C'était excessif, certainement, mais il demande beaucoup plus à ses techniciens, il leur demande d'aller au bout d'une démarche à la fois de recherche sur les personnages et sur la vision des personnages et sur la compréhension de ce que veut le réalisateur. Après s'il ne donne pas assez d'informations, c'est sûr que c'est frustrant. Mais il aime bien les gens qui prennent de l'initiative, qui vont faire des choses un peu « couillues », qui disent : « *C'est ça la pipe de Van Gogh* ». Il se fera jeter ou pas mais... ce sont toujours des rapports de forces encore une fois. C'est comme la costumière qui avait commencé à faire des costumes d'époque, à qui il a dit devant tout le monde : « *Mais Van Gogh, mais... mais c'est rien ce qu'il porte, c'est un clodo !* » Ils ont fini par acheté un jean au Monop' noir. Si vous regardez bien, ce n'est pas du tout un pantalon d'époque, mais pour lui c'était une transposition de l'idée du vêtement « cheap » que pouvait porter Van Gogh. Il jetait des trucs comme ça à la gueule des gens. Si on résistait, ça veut dire qu'on était là, qu'on était passionné pour son film. Bon, c'est un peu... c'est un système un peu pervers. Moi je ne fonctionne pas comme ça, ce sont des gens qui finissent par se faire détester de leurs équipes techniques.

Frédéric Sojcher : Des acteurs aussi...

Frédéric Forestier : Des acteurs aussi, oui il y a des acteurs qui « en chient ». Il a besoin d'opérer comme ça, peut-être obtient-il des choses, qu'un mec sympa, comme moi, n'obtiendra pas... Chacun sa méthode.

Julien Marsa : Et vous justement, quelle est votre méthode pour la direction d'acteurs ? Par exemple, sur un projet comme *Astérix*... qui est très calibré, avec des têtes d'affiches, comment fonctionniez-vous ?

Frédéric Forestier : Justement, c'était plus compliqué sur *Astérix*... que sur d'autres films. Il fallait parfois faire le grand écart, des pirouettes, pour faire fonctionner certaines séquences. On s'est posé beaucoup de questions avec les acteurs sur le plateau. Mais c'était très compliqué de réunir les acteurs du casting avant pour faire les lectures, ce qui aurait été très utile. On a vu les acteurs séparément une demi-journée par-ci par-là, pour l'essayage des costumes. Je pense que des choses auraient émergé pendant ces lectures,

malheureusement, on n'a pas pu le faire. J'ai beaucoup insisté pour que ça soit organisé, mais plus on a de stars, plus on a des plannings qui ne sont pas compatibles. Réunir ces gens-là, ce n'était pas possible. La direction d'acteurs a beaucoup consisté en l'interrogation « *Comment on fait pour que ça marche ?* » Il aurait peut-être fallu mettre un peu moins d'argent dans les décors, dans les effets spéciaux... et se donner un peu plus de temps de tournage pour pallier les problèmes de fonctionnement des séquences, se permettre des improvisations, pour donner un petit coup de « booste » au scénario, à la comédie... Toutes les initiatives de comédie qu'on a prises au tournage du film sont dans le film. Donc ça laisse une idée de ce que ça aurait pu donner si on avait poursuivi dans cette voie.

Frédéric Sojcher : Cela nous renvoie à ce que tu avais dit, lorsque tu étais venu à une caméra subjective avec Benoît l'année dernière, sur le formatage, qui existe à plusieurs niveaux.

Frédéric Forestier : Mais là, ce n'était pas vraiment du formatage, si ça en avait été, ça aurait peut-être été mieux. Non, là, il n'y avait pas de règle, vraiment, on ne peut pas parler de formatage sur *Astérix*... . On a essayé de mettre en images ce que demandait Thomas.

Frédéric Sojcher : On va devoir bientôt conclure car nous arrivons au bout des deux heures de cette rencontre, j'aimerais qu'on aborde ton point de vue sur le rapport réalisation-production, mais en ayant un regard vers l'avenir. Quelle dynamique serait positive pour tes projets futurs, pour le cinéma, pour éviter le formatage, pour faire des projets qui répondent en même temps à des contraintes ?

Frédéric Forestier : Pour moi, idéalement, à l'avenir, je n'ai plus envie de faire des films de commandes. C'est entre guillemets ce que je fais depuis le départ, c'est-à-dire prendre des scénarios, et les filmer le mieux possible, mettre son savoir-faire au service de projets qui ont été initiés par d'autres personnes. Actuellement je suis en train d'écrire un scénario que j'ai envie de faire, que j'ai écrit par bribes depuis six ou sept ans et que je voudrais voir aboutir maintenant parce que j'aspire plutôt à initier les projets. Je vais rentrer dans un autre schéma qui est celui d'amener un scénario ou un traitement à un producteur. La formule idéale pour moi, c'est d'arriver avec un sujet, qui tient en cinq pages ou en dix pages et de dire que j'ai envie de raconter cette histoire là et le producteur va financer l'écriture de ce scénario avec un scénariste, ou avec moi, ou avec les deux. On écrit le film, on est accord, les discussions sont ouvertes entre scénariste, producteur et réalisateur. Il y a une synergie qui se passe parce qu'on est tous passionnés par ce sujet-là, on a tous envie que le film existe et on va dans le même sens. Le script se développe, en accord avec le producteur,

personne ne crève la dalle parce qu'il met de l'argent pour financer l'écriture. Même si ce n'est pas des sommes formidables, mais ce qu'il faut savoir, c'est qu'écrire un scénario, ça dépend s'il y a des recherches à faire, s'il faut s'immerger dans un milieu, mais on ne peut pas écrire comme ça à la volée sur un sujet qu'on ne connaît pas. Même si on a envie d'écrire sur tel sujet, il y a une phase de documentation, de recherche, il faut écrire le scénario, le mûrir, se nourrir de plein de choses, affiner les versions, les dialogues, parfois en pensant à des acteurs. On va les contacter vers la fin, leur parler du sujet alors on se dit « *si c'est lui du coup on va réécrire les choses comme ça* ». C'est donc un processus qui peut prendre un an, deux ans, trois ans, même si on fait d'autres choses entre-temps, c'est un processus qui est long. Si pendant tout ce temps-là, on ne gagne pas d'argent, on peut être rapidement coincé. Pour moi le système idéal, c'est un système où on peut faire ça. Moi je pense avoir acquis suffisamment de crédibilité pour arriver avec un sujet. Là pour le sujet que je développe, j'ai procédé ainsi, je suis allé voir une productrice avec une dizaine de pages, elle a trouvé l'idée super. On a développé le scénario, on est encore en écriture actuellement, j'essaye vraiment d'accélérer pour finir ça assez rapidement, j'aimerais bien que ce soit mon prochain film. J'ai conscience aussi qu'il est probable, comme c'est un film qui coûte assez cher, que ça ne soit pas le cas. Là, j'ai des projets potentiels aux Etats-Unis, un film de commande en tout cas, mais un scénario super bien écrit pour le coup. Je suis encore dans la position de faire des choix qui m'intéressent. Mais je pense que c'est la meilleure solution. Pour ce qui est de démarrer une carrière, je pense qu'il y a aujourd'hui plus de possibilité de s'exprimer par des images, par le montage, avec une caméra DV, un ordinateur sur lequel on peut monter, mixer... On peut faire un film pour relativement peu d'argent. Et le fait qu'on n'ait pas beaucoup d'argent pour monter un film, il s'agit surtout de mettre en avant ses capacités artistiques, sa façon de traiter un sujet, d'adapter l'ambition de ce que l'on veut raconter aux moyens que l'on a. Quand on n'a pas d'argent, on compense avec beaucoup d'idée, donc c'est généralement assez riche, en plus on a une certaine liberté. Quand on arrive à ça, il est quand même possible d'atteindre un producteur, de « mettre le pied dans la porte », beaucoup plus facilement qu'avant. Quand je vois le parcours que j'ai fait avec mon cours métrage pendant trois ans, couverts de dettes... C'est quand même plus facile aujourd'hui de faire des images. Après il y a beaucoup plus de monde sur le terrain, c'est comme la musique avec le home studio, il y a beaucoup plus de petits films qui circulent. La concurrence est plus importante. Mais les producteurs vont plus facilement regardé un petit film de cinq minutes que lire un scénario, malheureusement.

Frédéric Sojcher : Il ne nous reste que quelques minutes, on va peut-être donner la parole aux étudiants.

Une élève : Vous nous avez dit que depuis votre court-métrage, vous avez repris des scénarios, vous avez fait des films de commande et là ce dont vous rêvez, c'est de pouvoir faire du cinéma, d'être vraiment le créateur du scénario et de pouvoir faire le film dont vous rêvez. Jusqu'à présent, ce n'était pas vraiment le cas.

Frédéric Forestier : Les films que j'ai faits jusqu'à présent sont des films sur lesquels j'ai exercé le mieux que j'ai pu mes capacités de réalisateur, sur lesquels je me suis impliqué à 150%. Mais c'est sans comparaison avec l'investissement que j'aurais sur un projet que j'aurais écrit moi-même avec un propos que j'ai envie de tenir sur un sujet.

La même élève : Faire un film d'auteur ?

Frédéric Forestier : Faire un film d'auteur entre guillemets, parce qu'il y a des films d'auteurs qui coûtent cher, d'autres peu cher, il faut faire attention à ce que ça véhicule comme cliché. Mais oui, un film qui traite d'un sujet d'actualité et qui parle de quelque chose dont j'ai envie de parler et avec les personnages que j'ai envie de développer, le tout raconté à ma manière... ça c'est ce que j'ai envie de faire maintenant, complètement.

La même élève : Mais vous vous sentez un peu déçu, frustré ?

Frédéric Forestier : Non, mais je me dis maintenant, il faut que j'arrive à faire les films que j'aurais été voir au cinéma. C'est paradoxal, mais il y a des films que j'ai faits que je ne serais pas allé voir au cinéma. Et là maintenant, je sens qu'il faut que j'arrête ça. C'est idiot, il faut que je fasse des films où je puisse me dire que si je n'étais pas réalisateur et que si je voyais leurs affiches, j'aurais envie d'aller les voir.

La même élève : Mais quelque part un film d'auteur, c'est très dur...

Frédéric Forestier : Je ne sais pas si c'est plus dur. C'est certainement plus compliqué à entreprendre, mais je pense que c'est plus facile à fabriquer.

Frédéric Sojcher : Le plus compliqué, c'est sans doute de réunir les deux, c'est tout le bien qu'on te souhaite ! De pouvoir faire un projet qui te soit propre.

La même élève : Mais financièrement, c'est beaucoup plus compliqué.

Frédéric Forestier. Ça dépend, si ça intéresse un producteur, ça peut être aussi simple qu'un film de commande.

Frédéric Sojcher : Voilà, on va terminer sur ce désir de cinéma qui j'espère vous anime tous et on va remercier Frédéric Forestier d'être venu à cette rencontre.