

# Philippe Reynaert

(30 septembre 2011)

**Frédéric Sojcher :** Je suis très heureux d'accueillir Philippe Reynaert, qui est avec nous aujourd'hui, alors que Wallimage fêtait ses dix ans hier soir. On va revenir sur Wallimage, sur ce qui s'est passé pendant ces dix dernières années, et plus généralement sur ce qu'est un fonds régional et la nature de ses démarches.

Philippe Reynaert, je suis très heureux et intimidé de te recevoir aujourd'hui, parce qu'il y a derrière ton nom toute une série d'histoires de cinéma. Bien sûr en tant que directeur du fonds régional Wallimage, mais aussi en tant qu'homme de cinéma bien avant la création de Wallimage en 2001. Je propose donc qu'on commence par ce premier temps, car ton engagement dans le cinéma, avant Wallimage, est multiple. En effet, Philippe Reynaert a été critique de cinéma, mais aussi directeur d'une revue de cinéma, ce qui permet évidemment de poser un grand nombre de questions sur le cinéma : Comment est-ce que l'on pose une ligne éditoriale ? Pour quelles raisons est-ce que l'on crée une revue de cinéma ? Et ces questions induisent aussi des questions économiques. Dans ce cours d'économie et de droits du cinéma, c'est un angle d'attaque peu développé et néanmoins très intéressant, très important : Comment est-ce qu'on fait vivre une revue de cinéma ? Quels en sont les enjeux financiers ? À quels types de lecteurs on s'adresse ? Et ce sont justement ces questions économiques qui font que certaines revues de cinéma ont réussi à perdurer dans le temps - quels que soient leurs qualités ou leurs défauts -, et que d'autres se sont arrêtées à un moment donné. Donc je pense que c'est très important de revenir dans un premier temps, si tu es d'accord, aux enjeux de la critique de cinéma et à ceux d'une revue de cinéma.

**Philippe Reynaert :** Avec plaisir !

**Frédéric Sojcher :** Philippe Reynaert est aussi journaliste et critique à la télévision en Belgique, ce qui est toujours le cas aujourd'hui avec une émission bimensuelle de cinéma sur la RTBF (l'équivalent de France Télévision en Belgique) et il a animé de très nombreuses émissions de cinéma. C'est la raison pour laquelle je suis très intimidé, parce qu'il reçoit très brillamment ses invités et je ne crois pas être à la hauteur de ses entretiens.

On peut aussi ajouter que Philippe Reynaert a une vie dans le monde de la publicité, c'est-à-dire dans la question de la communication, qui permet de poser sous un autre angle la question suivante : Comment faire vivre les films ? Car en ce qui concerne la question de la communication, de la publicité et de la promotion d'un film, Philippe Reynaert a acquis toute une expérience, qui peut, à mon avis, être aussi très importante pour comprendre comment on peut faire vivre une production cinématographique aujourd'hui. En effet, il ne s'agit pas seulement de trouver des fonds et de réaliser un film. Ensuite, il faut aussi que le film puisse trouver son public, sa diffusion, et donc se posent évidemment aussi des questions de communication. Je pense que les réalisateurs responsables et les producteurs de qualité se posent de plus en plus ces questions en amont, c'est-à-dire pas seulement une fois que le film a été tourné, mais dès la conception du projet : Comment est-ce qu'on va pouvoir faire vivre un film ? Donc, il y a beaucoup de questions, et encore nous n'avons pas encore parlé de Wallimage, dont on parlera évidemment.

Mais peut-être qu'on peut commencer par Philippe Reynaert, étudiant à l'Université, en faisant un flashback. Comment en es-tu arrivé au cinéma ?

**Philippe Reynaert :** Bon ! Merci beaucoup, Frédéric, de cette belle introduction ! À un moment, j'avais l'impression que j'étais mort ! Ça fait un peu rétrospective comme ça. D'ailleurs, si tu es libre le jour de mon enterrement, je pense que j'ai trouvé l'orateur !

D'abord, merci de l'invitation, merci d'être là si nombreux ! Si tous les films qu'on coproduit avaient autant de public à Paris, on serait riches ! Comme dit Frédéric, on va peut-être commencer par le commencement. Simplement, je voudrais m'excuser un peu pour la voix parce que j'ai été critique de mon état, mais comme hier soir on a fêté le dixième anniversaire du fonds que je dirige (nlrd : Wallimage), je suis dans un état critique, maintenant ! Donc, merci de votre compréhension !

En fait, j'ai un parcours dont j'espère qu'il peut vous apporter certains enseignements, sachant que chaque trajectoire est aussi faite d'accidents et de données très personnelles. Donc, moi, mon déclic c'est que je suis né dans une famille protestante, assez rigoriste, dans laquelle on n'allait pas au cinéma, point final. Jusqu'à l'âge de 16 ans, j'avais vu un seul film, c'était *Les Dix commandements*, parce que les parents avaient trouvé que c'était édifiant qu'on voit ce film, et je ne l'avais même pas vu jusqu'au bout parce que j'avais 6 ans, et qu'au moment où Charlton Heston descend du mont Sinaï avec les tables de la loi qu'il casse parce que le peuple juif est indiscipliné, je m'étais mis à hurler, et on avait dû quitter la salle de cinéma ! Enfin, depuis, j'ai vu la fin du film, je sais que ça se termine bien ! Donc, voilà, mon seul souvenir de cinéma, c'est ce film, qui est quand même assez impressionnant. Et ce n'est qu'à l'âge de 16-17 ans, qu'un copain m'a emmené au « vrai » cinéma, pour aller voir mon « vrai » premier film, qui n'était autre que *Huit et demi* de Federico Fellini ! Inutile de vous dire que le choc a été énorme ! Dans mon esprit, le cinéma était un truc pour les gens un peu faibles d'esprit, enfin pour les après-midi pluvieuses. J'avais une approche très fautive, je pense, en tout cas qui a été remise en question vraiment un jour précis, en sortant de cette salle. Je n'avais rien compris au film, par exemple la narration m'avait vraiment échappée, un problème d'habitude du langage, mais j'avais acquis la certitude instantanée que le cinéma était quelque chose d'important, qui pouvait transmettre et transporter des concepts, dans le cas de *Huit et demi* quasiment philosophiques, et des questions qui pour moi allaient devenir, du jour au lendemain, presque des questions de vie ou de mort.

Donc, j'ai démarré ma relation au cinéma avec un énorme complexe, l'impression d'avoir perdu seize ans de ma vie. Donc la semaine qui a suivi l'éblouissement de *Huit et demi*, je suis devenu une espèce de rat de cinémathèque, avec l'idée qu'il fallait rattraper le temps perdu, que je n'avais rien vu, etc... Ce n'est pas forcément la partie la plus édifiante de ce que j'ai à vous dire, parce qu'il ne faut pas faire ça ! Enfin, je veux dire, vous n'aurez jamais tout vu, je suis toujours sur mon complexe de ne pas avoir tout vu, donc ça ne se rattrape jamais. Mais disons que ça a influencé énormément la suite des choses étant donné qu'après le secondaire, je voulais faire des études universitaires qui aient rapport au cinéma. Problème, aujourd'hui ça peut vous paraître évident, mais à l'époque, il n'y en avait pas, excepté une fac en France, à Nanterre, qui démarrait un cours de sémiologie du cinéma. Donc je me suis inscrit depuis ma lointaine Belgique. Quand je parlais des accidents de la vie, mon père a eu des gros problèmes de santé, qui font que je ne suis jamais parti pour Nanterre. Je suis resté à Bruxelles et j'ai fait des études de « Philosophie et Lettres », en me disant que je restais proche de la narration. C'était un peu une illusion, parce que je ne sais pas comment c'est chez vous mais chez nous, c'était, pendant quatre ans, étudier l'évolution du subjonctif imparfait dans les différentes langues romanes... J'ai eu un coup de bol, parce que justement, il y avait toute une agitation pour savoir si, un jour ou l'autre, le cinéma ne devait pas entrer dans les matières universitaires en Belgique, et il y avait un chercheur, qui était jeune à l'époque, qui voulait passer un doctorat sur une sémiologie de Chaplin, et tout le monde lui disait : « Va faire ça en France ! » et le gars s'est entêté à dire : « Non je veux passer ce

doctorat à l'Université de Bruxelles ». Et il y avait une sorte de va-et-vient comme ça, car les gens de « Philo et Lettres » lui disaient : « Non mais attends, si c'est pour parler de Charlot, va en journalisme ».

**Frédéric Sojcher :** Il y avait toujours ce mépris ente guillemets du cinéma qui n'était pas considéré comme un art noble ?

**Philippe Reynaert :** Ah non mais c'était énorme de dire une chose pareille ! Et de l'autre côté, à la Faculté de Sciences Humaines, dans laquelle était traité le journalisme, on disait « c'est de la sémiologie, va en Philo et Lettres ! », enfin bon ! Et donc, comme on était très réactifs à l'époque, il y a eu une grève des étudiants de « Philo et Lettres » pour que ce type puisse présenter son doctorat. C'était extraordinaire, il y avait même une bagarre des Anciens et des Modernes à l'intérieur du corps professoral : des gens qui étaient pour, d'autres qui étaient contre. Avec le recul, c'est étonnant : dans les années 70, on faisait les barricades pour qu'un type puisse passer son doctorat ! Bon, il l'a fait, il a passé son doctorat, il l'a réussi brillamment et l'un des enseignants, qui avait soutenu ce doctorat, était également mon directeur de thèse de fin d'études universitaires et je faisais ma thèse en Littérature sur *La triangulation du couple dans les romans de Julien Gracq*. Et ce prof qui était très bien, et qui était lui même un sémiologue, m'a complètement piégé car il m'a dit : « Philippe, c'est quand même formidable que le doctorat sur Chaplin ait pu avoir lieu dans la faculté, il faudrait que cette année, il y ait un ou deux étudiants qui fassent leur thèse sur le Cinéma parce que la porte est entrouverte mais il faut mettre le pied dedans, il faut empêcher qu'elle se referme. » et comme j'étais très militant pour la chose, j'ai dit : « Oui, il faudrait absolument qu'un étudiant fasse sa thèse cette année... », il a poursuivi : « Bon, ben vous... ». J'ai répondu : « Ah non pas moi, j'ai terminé ma thèse ! », car j'en étais vraiment à la conclusion de mon boulot, j'étais un bon élève ! Et il me dit : « Oui, mais vous savez quand même qu'il y a une nouvelle de Julien Gracq qui a été adapté par André Delvaux au cinéma, c'est un film qui s'appelle *Rendez-vous à Bray* », ce que je ne savais absolument pas, enfin c'est quelque chose qui m'avait échappé, ce n'était pas dans mon corpus et donc, ce prof, Dieu ait son âme aujourd'hui, m'a organisé une projection du film de Delvaux, qui a été ma deuxième claqué esthétique, d'abord parce que le film est difficilement visible aujourd'hui, enfin il existe en DVD...

**Frédéric Sojcher :** Je fais une petite parenthèse, je vous recommande l'édition DVD avec des bonus, puisque c'est Philippe Reynaert qui analyse le film sous différents aspects et c'est passionnant, donc si vous pouvez noter *Rendez-vous à Bray* d'André Delvaux.

**Philippe Reynaert :** Effectivement, j'ai aidé à la réédition en DVD de ce film, puisque ce film a changé ma vie, je lui devais bien ça ! Je sais qu'il est en vente à Paris chez Potemkine, qui est une très belle boutique près du canal Saint-Martin, où il y a des DVD incroyables. Ce qui s'est passé, c'est que j'étais arrivé à un stade de connaissance et de maîtrise de l'auteur, de l'écrivain, et puis j'avais lu cette nouvelle. J'avais tout d'un coup un film devant moi et c'était vraiment comme si vous êtes amoureux d'une fille et puis vous découvrez qu'elle a une sœur jumelle, un truc qui est un peu perturbant là, et j'ai entrepris de découvrir la jumelle un peu plus, et effectivement j'ai fait ma thèse, intitulée *De Gracq à Delvaux, d'un langage à l'autre*, sur les importantes transformations entre la nouvelle et le film, parce que je me suis aperçu que ce n'était pas juste une technique de transposition, qu'il y avait vraiment un travail d'auteur et qu'en fait Delvaux ne racontait pas la même histoire que Gracq, tout en ayant la même narration. J'espère que je suis clair, il faudrait voir le film pour comprendre, mais je ne vais pas aller plus loin, parce que ce serait un peu abstrait.

**Frédéric Sojcher :** Finalement, dans le travail que tu as fait sur Delvaux, tu as découvert le passage de la littérature au cinéma, ce qui est aussi ton propre parcours.

**Philippe Reynaert :** Ah oui, complètement ! J'ai eu une chance folle, car en fait à cette époque, André Delvaux était le grand cinéaste en Belgique (c'est un peu le cinéaste fondateur qui a démarré sa carrière dans les années 60, fin des années 60 et qui a vraiment, non seulement initié le cinéma belge, mais créé la première école de cinéma en Belgique. Enfin c'est vraiment un personnage clé !). Il était encore vivant à l'époque de ma thèse et rien n'avait été écrit. Il n'y avait pas eu de travail de recherche sur son travail, sur son œuvre, donc lui-même était, j'allais dire, très ouvert à une collaboration avec moi, ce qui n'est pas tout à fait vrai, mais ça a été extraordinaire ! Je l'ai rencontré, à l'instigation de mon professeur, et je lui ai dit : « J'ai mille questions à vous poser », ce à quoi il m'a répondu « Oui, très bien, écrivez-moi ». Notre premier entretien s'est limité à ça, j'ai rajouté : « Je crois que ce serait plus simple de vous enregistrer », il a dit : « Oui, ce serait plus simple mais ça serait moins bien. Écrivez-moi, je vous réponds ». Effectivement, s'est liée comme ça une correspondance. C'était assez impressionnant, je lui faisais des listes de questions, je lui envoyais par la poste, vous allez rire mais internet n'existait pas, et le surlendemain j'avais une grosse enveloppe qui arrivait avec des pages et des pages de réponses, c'était extrêmement stimulant ! Et il avait tout à fait raison, enfin c'est un tuyau que je vous donne, mais quand on arrive à obliger un créateur à répondre par écrit (et là, c'est pas moi qui l'avait obligé), sa pensée est forcément beaucoup mieux formulée. La personne qui aura à décrypter mon interview s'apercevra que je ne termine pas une phrase sur deux, que c'est, enfin voilà, c'est pas très littéraire quand on parle ! Mais donc échange avec Delvaux, échange de correspondance...

**Frédéric Sojcher :** Cela dit, excuse-moi d'insister là-dessus, parce que ça fait deux éléments qui sont intéressants pour les étudiants qui veulent faire des travaux de recherche. D'une part, je pense qu'il faut être habité par son sujet et d'autre part, cela permet de se découvrir soi-même. On écrit pour les autres, mais on écrit aussi pour soi-même, je pense, c'est pas du tout égoïste de dire ça, au contraire. C'est un travail de recherche, de découverte que tu as fait pour Delvaux, et donc c'est valable pour tous les travaux de recherche. C'est toujours plus intéressant quand on a aussi des choses à découvrir soi-même dans ce qu'on est en train de faire.

**Philippe Reynaert :** Et puis, il faut aimer le sujet que l'on aborde, car on passe quand même des mois avec ce sujet. C'est pour ça que je disais que j'étais tombé amoureux de la sœur jumelle, car c'est ce genre de rapport qu'il faut avoir, sinon on meurt. On avait aucun bagage d'analyse cinématographique, à l'époque, à part aller voir des films, on n'avait pas de bagage théorique. La cinémathèque de Belgique a mis à ma disposition une copie du film. Vous allez encore rire, mais le DVD n'existait pas et les K7 VHS coûtaient un pont. En fait, j'allais travailler à la table de montage, j'avais accès à une copie 35. On m'avait expliqué comment on faisait avancer, reculer... Le film était construit de nombreux flash-back, il était compliqué à analyser, donc j'ai inventé ma propre méthode, mais cela a été très laborieux parce que je me suis trompé dix fois avant de trouver ce qu'il fallait faire. Finalement, j'ai fait une sorte de post-découpage du film, c'est-à-dire que j'ai isolé les blocs temporels dans le film et puis j'ai fait un tableau en disant, cela se passe à ce moment là dans la séquence du film mais en réalité ça se passe beaucoup plus tard que la séquence suivante. Donc j'ai fait des graphiques, j'ai tâtonné jusqu'à comprendre tout à coup ce que Delvaux avait fait, à partir de ce texte qui lui n'est pas du tout en flash-back. Bref, il n'y a que la première phrase du texte qui dit : « C'était à l'époque où... », mais après ça on est dans le désordre. Je m'égare parce que je vous avais

dit qu'il ne fallait pas analyser le film puisque vous ne l'avez pas vu, mais c'est pour vous dire que c'était à la fois un travail très exaltant, qui m'a pris complètement la tête parce que je n'avais plus le temps de faire rien d'autre, et puis finalement j'ai déposé ma thèse. La faculté s'est complètement défilée, la thèse a été jugée par un prof d'espagnol et un prof d'italien qui m'ont dit : « Ça a l'air bien, on connaît pas bien le cinéma mais c'est chouette ». Voilà, j'ai eu une mention Très Bien, mais en fait j'étais très furieux parce que je n'ai pas eu d'interlocuteur à part mon directeur de thèse. Et puis surtout, c'est la suite qui a été un peu bizarre parce que j'étais vraiment habité par ce sujet, je me disais : « Je suis maintenant le plus grand critique de cinéma de Belgique et je vais offrir mon talent à la presse quotidienne ou, enfin je sais pas, à qui le voudra », et donc je fais le tour des journaux avec ma thèse, très fier, et personne n'a voulu de moi, parce que, évidemment, personne n'en a rien à faire d'une thèse sur le passage de Gracq et Delvaux. Finalement, après ces épisodes pénibles, j'ai décidé de créer une revue de cinéma puisque personne ne voulait me laisser écrire. J'avais l'impression que je n'en n'avais pas fini avec le cinéma, je voulais prendre le sujet à bras le corps. Je n'avais un physique de comédien, j'étais horriblement complexé à l'idée de réaliser, parce que j'avais un panthéon avec Fellini, Delvaux, Bergman, je me disais : « Qui attend Reynaert pour faire un film ? », j'étais très modeste là-dessus et donc je ne voyais pas d'autres choses à faire. Enfin mon fantasme était de devenir spectateur professionnel, d'être payé pour aller voir des films et en fait, il n'y a que les critiques de cinéma à qui ça arrive. C'est pour ça que je me suis dit que c'était finalement un bon métier pour moi.

**Frédéric Sojcher** : Directeur de festival aussi.

**Philippe Reynaert** : Directeur de festival mais à l'époque, je n'avais pas repéré le truc, encore. Après quelques péripéties, j'ai réussi à me faufiler au sein d'une revue qui existait, mais j'ai mis des mois avant de savoir qu'elle existait, c'est vous dire qu'elle n'était pas très populaire. C'était une revue catholique. Rien que le nom, ça s'appelait *Les amis du film et de la télévision*. Je ne la mets plus dans mon CV celle-la, parce que ça fait un peu rire quand même, et donc j'ai fait mes grands débuts aux *Amis du film et de la télévision* qui était une revue qui publiait ce qu'on appelle les cotes morales, qui disait : « Ce film est recommandé pour les adolescents et les grands adolescents. ».

**Frédéric Sojcher** : Mais il y a une tradition qui n'existait pas seulement en Belgique, en France aussi !

**Philippe Reynaert** : Il y a *Les Fiches du cinéma* en France, qui existe toujours je crois. L'Église était intéressée de guider la jeunesse vers les films moralement responsables. Inutile de dire que j'étais moyennement à l'aise dans cet univers ! Après quelques mois passés à essayer de modifier ce magazine, je me suis aperçu que c'était comme tenter de réanimer un mort, on n'y arriverait pas ! Et donc je suis parti avec le fichier des abonnés. Je ne l'ai pas volé, hein, j'ai fait une proposition de créer un nouveau magazine, qui serait envoyé gratuitement aux abonnés des « Amis du film et de la télévision ». Pour ne pas effrayer les éditeurs catholiques, on appelé le magazine *Vision* parce que « Vision »... (Rires de la salle) on pouvait penser que c'était quand même un peu chrétien aussi ! Et on a démarré un journal en papier journal, alors que c'était un mensuel. Et vous savez qu'aujourd'hui les mensuels sont forcément des magazines, en papier glacé et en couleur. Le notre était en noir et blanc, même très noir et blanc, il faut que je vous raconte ça, c'est extraordinaire ! On trouve un petit imprimeur, parce qu'il n'y avait pas d'argent donc je trouve un petit imprimeur dans la province belge qui accepte de nous imprimer le journal pendant trois mois gratuitement, en se disant, ben si ça démarre... Donc je signe un contrat comme quoi je ne le quitterai jamais, si

ça marche je reste chez lui, mais le type nous offre trois mois d'impression. Ce n'était pas un gros cadeau, c'était du papier journal de mauvaise qualité, ça faisait tourner ses machines... Et on fait le premier numéro, on fait la couverture avec *Hammett*, le film que Wim Wenders avait fait aux Etats-Unis.

**Frédéric Sojcher :** Il était venu le présenter au festival de Bruxelles.

**Philippe Reynaert :** Oui, absolument, on avait publié une longue interview avec Wenders et un dossier sur le rapport du cinéma avec le roman noir américain et de très belles photos du film de Wenders, mais des photos très contrastées. C'était bien comme on était en noir et blanc, c'était un gros aplat noir et on distinguait un peu le comédien. Et quand on lance un nouveau titre, il faut faire la communication, donc on organise une réception à laquelle on invite tout le gratin du cinéma belge, les journalistes, etc... Et à l'entrée de la réception, on distribue le journal qui sortait des presses et je découvre avec horreur que notre imprimeur, qui n'est pas un très bon imprimeur, n'a pas séché le journal. Et donc les gens l'ouvrent, le découvrent, se mettent de l'encre noire partout sur les mains... Jusque là, ça va encore, mais comme il fait un peu chaud dans le local de réception (Rires de la salle), ils se mettent de l'encre sur le front, etc...! Il n'y a malheureusement pas de photos de l'événement, mais ça a très mal tourné parce que les gens en avaient plein sur les vêtements, enfin c'était une vraie crasse ! On n'avait pas attendu le séchage du journal pour le lancer. Ce sont des anecdotes, mais ce sont des choses qui marquent la vie d'un homme quand même, parce qu'on est là, on est tout fier et puis au fur et à mesure, on se dit : « Oh bon sang, ils vont nous tuer ». On était très jeunes, j'avais vingt-trois, vingt-quatre ans, je crois.

**Frédéric Sojcher :** Revenons quand même sur la question financière, même s'il y a la gratuité pendant trois mois, il y a quand même un coût. Comment est-ce qu'on peut vivre comme journaliste critique de cinéma ? Est-ce que tout le monde travaille bénévolement dans le journal au départ ? Et comment petit à petit *Vision* est devenu, parce que là tu parles des débuts, mais c'est devenu un magazine sur papier glacé, c'est devenu presque un concurrent aux revues françaises, donc il y eu toute une histoire de *Vision* aussi. D'un point de vue financier, comment ça s'est passé ?

**Philippe Reynaert :** Du point de vue financier, puisqu'on est en économie du cinéma, on commence par une prise de risque évidemment. Effectivement comme tu dis, au démarrage, on a lancé le journal, on était trois copains, un graphiste et un autre journaliste et on ne se payait pas. On avait chacun d'autres sources de revenus modestes, mais enfin on pouvait payer notre loyer et la prise de risque a été récompensée, disons ça comme ça. Ça s'appelait *Vision* et il y a eu un miracle, puisqu'on a trouvé un lectorat assez rapidement ! On était en librairie, les chiffres ne vont pas vous dire grand-chose mais dès le premier numéro on a vendu quelque chose comme 12.000 exemplaires. Il faut vous imaginer la Belgique, tout petit pays, vous coupez encore en deux parce qu'il n'y a que la moitié qui parle français, et puis à l'intérieur de ce petit bloc, il y a encore tous les gens qui n'aiment pas le cinéma, il y a les aveugles, il y a les gens qui ne savent pas lire... Donc vendre 12.000 exemplaires, c'est un gros succès en fait ! D'ailleurs on était tout surpris nous-mêmes.

**Frédéric Sojcher :** Vous avez fait un tirage de combien ?

**Philippe Reynaert :** En fait, pour le premier numéro, on a fait un tirage de 15.000 exemplaires, on en a vendu 12.000, c'était gigantesque ! Il y avait même des librairies qui en redemandaient. Avec une couverture sur Wim Wenders, je continue de penser qu'il y avait

une sorte de miracle autour de ce film. Ceci étant, la politique de couverture était déjà l'amorce de ce que moi, je continue de penser aujourd'hui. On a commencé avec Wenders parce qu'on avait la tête de Wenders, puis on a fait le numéro 2 avec Rohmer, et on a fait le numéro 3 avec Spielberg ! Donc, il n'y avait pas dans notre esprit le bon cinéma auteuriste et le mauvais cinéma commercial. Il y avait le bon cinéma et le mauvais cinéma. Donc on considérait, et je considère toujours d'ailleurs, que le Spielberg d'*ET* était un grand cinéaste qui s'inscrivait dans une tradition d'allure plus européenne qu'américaine. Mais effectivement, cet éclectisme a fait aussi qu'on a touché un public relativement large rapidement, et donc après deux mois, on a commencé à engranger des recettes. C'était presque une surprise ! Donc, on a pu commencer à se payer très modestement, mais voilà ! Et l'histoire de *Vision* que je vais un peu raccourcir, sinon on n'arrivera jamais à Wallimage, ce pourquoi je suis là, a toujours été une histoire en escalier. À un moment, on s'est dit qu'une autre source de revenus, parce qu'on était quand même très juste financièrement, pourrait être d'avoir de la publicité, de démarcher quelques marques de cigarettes, il faut dire qu'à l'époque ils avaient beaucoup d'argent, ils pouvaient faire la publicité. Et ils m'ont tous dit : « Oui, oui, mais enfin en noir et blanc, nous, on n'a jamais fait de la pub en noir an blanc, vous devez passer à la couleur ! ». Donc, on est passé à la couleur et on a eu effectivement deux ou trois annonceurs publicitaires, même si le prix de la couleur correspondait à l'apport des publicitaires. C'est pour ça que je parle d'une évolution en escalier, parce qu'il y avait un progrès mais financièrement on restait très tendu, vraiment sur un fil, et puis on s'est dit : « Tiens, c'est marrant qu'on ait pas plus que de deux annonceurs parce qu'on a un vrai lectorat qui est bien ciblé donc on devrait avoir d'autres annonceurs », donc j'ai été refaire un tour des agences de publicité, en leur demandant : « Pourquoi ne nous soutenez-vous pas ? ». Et ils m'ont dit : « Ben, c'est un drôle de format votre truc, sur du papier journal... Il faudrait que vous soyez en format magazine ! ». Donc on est passé au format magazine et hop, on a entraîné de nouveaux annonceurs, mais le fait de passer au format magazine, ça voulait dire qu'il fallait agraffer, enfin, je ne vais pas entrer dans les détails techniques mais chaque progrès qu'on faisait en gain financier était concurrencé par les dépenses supérieures à faire. Et la fin de l'histoire, parce qu'il y a eu une fin, c'est une erreur de mégalomanie de ma part, c'est-à-dire qu'à un moment, on était devenu un beau magazine papier glacé, couleur et on était quand même toujours en train de scruter la fin de mois pour savoir si on allait payer le loyer, les collaborateurs... Donc on commençait à fatiguer un peu, parce qu'il y avait cinq ou six ans qui s'étaient passés, et je me suis dit : « Dans le fond, si on arrive à faire ce magazine en Belgique, pourquoi on ne le vendrait pas en France ? ». On avait stabilisé un marché de 16.000 lecteurs, donc on s'est dit : « Si on va France, mathématiquement on va multiplier par dix. ». C'était une erreur stratégique grave parce que je ne maîtrisais pas du tout, je m'étais formé sur le tas, j'avais découvert tout de suite un imprimeur, ce que c'était que payer des factures, en faisant le truc quoi ! Les gens des Messageries de la presse, par exemple, nous aimaient bien parce qu'on était un titre original. Il faut dire qu'à l'époque, en guise de revues de cinéma, il y avait *Les Cahiers du Cinéma* et *Positif*, bien sûr mais qui faisaient des ventes anecdotiques en Belgique, ce qui est toujours le cas. Et comme magazine de cinéma, il y avait juste *Première*, qui ne perçait pas en Belgique, car il était question des sorties en France qui n'étaient pas forcément les mêmes sorties cinéma qu'en Belgique, ce qui ne prenait pas. Donc nous, on était leader du marché, mais il arrivait souvent que le type des Messageries de la presse m'appelle en me disant : « Philippe, vous avez un petit problème sur Namur, les ventes sont en train de chuter. Namur, c'est à quarante kilomètres de Bruxelles, donc je prenais un train, j'allais faire le tour des quatre librairies importantes, je serrais la main du libraire, je lui remettais les journaux sur le comptoir, et hop c'était reparti ! Les campagnes promo, c'était ça ! Quand je me suis retrouvé sur la place de Paris avec le magazine *Vision Internationale*, puisqu'on avait changé de nom pour l'occasion et que les Messageries de la presse m'appelaient en me disant : « M. Reynaert,

vous avez un gros problème sur Marseille », qu'est-ce que je fais ? Je ne saute pas dans le train pour aller voir tous les libraires marseillais. Là, il fallait passer par les Messageries de la presse pour faire des petits affichages, mettre en place de la promo point de vente, et ça coutait à mes yeux le prix d'un avion, c'était gigantesque ! Et donc, on s'est fait très peur parce qu'une fois que la machine est lancée, le modèle économique d'un magazine, c'est : on vend, les recettes arrivent deux mois plus tard, mais entre temps il a fallu sortir le numéro suivant. Et de toute façon, si on ne sort pas le numéro suivant, on n'a pas la publicité qui elle est une recette immédiate qui permet de financer le suivant. Enfin donc, il y a un aspect boule de neige où une fois que c'est lancé, il faut y aller, sinon, on n'est pas payé. L'aventure a duré cinq mois, et pendant ces cinq mois on a creusé un trou financier phénoménal. Je pensais que j'allais aller en prison, je ne dormais plus la nuit, c'était vraiment horrible ! Et avec un sentiment d'impuissance, avec mes associés, on se disait : « Bon, il faut arrêter là, on ne réussira jamais à rembourser ces sommes là ! Mais, en même temps, si on arrête, on ne peut pas rembourser tout de suite ce qu'on doit payer... ».

**Frédéric Sojcher** : Qui étaient les financiers d'ailleurs ? Comment cela marchait ?

**Philippe Reynaert** : Alors, pour le lancement en France, on s'était associés avec un ancien éditeur d'extrême gauche, Belge, qui avait fait fortune en renonçant à l'extrême gauche pour faire un magazine de sport. J'avais été trouver le type que je connaissais de mes années universitaires, en le culpabilisant. En lui disant : « c'est pas possible ce que tu fais, faire des rêves pour des crétins de sportifs, toi qui avais été là pour conscientiser les masses. Qu'est-ce que tu nous fais ? ». Je l'avais donc culpabiliser au point qu'il avait mis de l'argent dans l'édition internationale de *Vision*. Evidemment, le type était furieux parce que son argent avait disparu en un mois et demi. Mais c'est quand même lui qui l'a beaucoup aidé car c'était un type qui avait beaucoup de sang froid, un vrai homme d'affaires. Moi j'étais apprenti homme d'affaire et donc je suis allé le trouver au moment où l'on ne savait vraiment plus quoi faire, on paniquait vraiment. Il m'a dit : « 1 : pas paniquer. 2 : faire savoir partout que tout va bien, parce que l'on dérange. »

Et effectivement, il s'est passé quelque chose d'étonnant. Quand on a lancé *Vision Internationale* en France, on a déclenché la naissance du magazine *Studio*. C'est un peu curieux à dire mais l'équipe de *Première* était dirigée par Marc Esposito à l'époque, et, en tant que rédacteur en chef, il en avait un peu marre, il avait l'impression de ne plus être connecté avec son jeune public. Il avait fait plusieurs fois la proposition à son patron, Philippe Acquis, d'éditer un magazine plus « adulte », qui aurait été *Studio*. Philippe Acquis n'a jamais vraiment trop accepté. Et puis, nous, on débarque avec le créneau que Marc Esposito voulait utiliser pour *Studio*. A l'époque, on n'était pas du tout au courant. On arrive donc, à l'esbroufe, sans rien, et Esposito est certain qu'ils ont été espionnés, que leur idée avait été volée. Il décide alors de sortir *Studio* en quatrième vitesse pour ne pas nous laisser nous développer sur le marché français. Et, petit détail, il décide de faire ça sans demander l'autorisation à Philippe Acquis, qui est son patron, et Philippe Acquis le prend très mal, et, se sentant comme trahi, il vire alors toute l'équipe. Les gens de *Studio* se trouvent donc à la rue avec leur premier numéro à sortir. Mais il existe une solidarité dans le milieu français du cinéma. C'est-à-dire que les premiers tirages de *Studio* ont été financés par Michel Denisot, Gérard Depardieu et Séguéla qui a offert une campagne de lancement cinéma somptueuse.

Tout ça pour dire qu'on fait un premier numéro de *Vision* en étant pratiquement seuls sur le marché et, bingo, on vend 60 000 exemplaires au premier numéro. Ce n'était pas Byzance mais pour nous c'était fabuleux, on avait tout à coup de l'argent. Puisque c'étaient les exemplaires que l'on vendait à 15 000 en Belgique et qui se vendaient à 75 000 en France. Quinze jours après, *Studio* sort avec une campagne de pub monumentale. On se prend alors



une gamelle sur le deuxième numéro. Le combat était très inégal, mais on a quand même remarqué que notre sortie avait quand même fait du bruit. Alors mon homme d'affaire d'extrême gauche me dit « il faut bluffer, ils ont peur de nous ». Donc on joue le jeu et on fait une conférence de presse expliquant qu'à la rentrée, les tirages seront triplés, ce qui est n'importe quoi, et ça marche. Il y a d'ailleurs une presse qui a marché à fond dans notre jeu et qui a fait paraître un article d'enquête pour savoir qui on était vraiment. Et ils avaient trouvé qu'en fait on était un sous-marin d'un grand groupe de presse Allemand, le groupe *Springer*, et qu'on était riches. Je ne sais pas où ils avaient été chercher car ce n'est jamais moi qui l'ai dit, mais voilà, notre attitude avait permis d'y croire, vu notre conférence au Georges V, on avait fait ça comme des cadors.

Et puis on a fait pire, on est allé au festival de Cannes, et mon associé me demande ce qui ne s'est jamais fait à Cannes. Comme je faisais de la télévision en Belgique, je savais qu'il n'y avait jamais eu d'émission quotidienne sur le cinéma. Donc ce serait formidable de faire une émission quotidienne en télé mais sur une chaîne française. Il me répond « pas de problème, faisons-le ». On est allé présenter l'idée à France2 et France3 et curieusement ils étaient emballés pas l'idée. J'ai donc co-présenté cette émission avec Henri Chapier en direct de Cannes tous les soirs qui s'appelaient *Stars Vision*. Après trois jours de quotidienne à Cannes, on a été appelé par le groupe Philippe Acquis qui voulait nous rencontrer. Nous sommes allés voir Roger Théron, qui était l'ancien directeur de *Paris Match*, et il nous a expliqué que ce serait mieux si nous faisons partie du groupe, pour faire une synergie avec *Première* et ça pourrait alors tuer *Studio*. Je lui ai rétorqué que nous n'étions pas à vendre mais, tenant compte de la proposition, je suis allé voir *Studio* en lui demandant s'il n'avait pas une meilleure offre à faire, car je préférais être avec des cinéphiles. *Studio* nous a donc racheté. Le titre fut acheté pour 99 ans : plus que 79 ans et je pourrais remonter mon magazine (rires). Ils ne l'ont jamais su mais ils ont en fait racheté le prix de nos dettes. Cet achat fut quelque peu brutal, puisque *Studio* avait acheté *Vision* pour le stopper et non pour le faire vivre.

Comme je n'avais plus de travail, je me suis vendu avec et j'ai travaillé pour *Studio* sur une édition belge. (La même qu'en France mais avec 16 pages supplémentaires sur toute l'actualité des sorties en Belgique). C'est six mois de ma vie où je suis en grande forme car tout à coup je n'ai plus de dette. Tout est très confortable mais, résultat de courses, je m'emmerde comme un rat mort. De plus il fallait tout soumettre à la presse parisienne alors vous comprendrez qu'en tant que Belge indépendantiste j'avais un peu de mal avec ça. Une partie de mon travail consistait à trouver la publicité dans ce supplément belge de *Studio*. Le contrat était que, sur les 16 pages, il devait y avoir six pages de publicité. Je faisais donc le tour des agences pour vendre *Studio* à ce moment là. C'est alors que ma vie a obliqué dans une agence du groupe Avas.

**Frédéric Sojcher** : J'appuie sur la touche pause : avant de quitter *Vision*, j'ai juste deux questions qui me semblent importantes.

La première est : Quel est l'impact d'un magazine de critique de cinéma sur les spectateurs ? Puisque le rôle de la critique est une question d'économie et une question artistique.

La deuxième question est plus anecdotique : Combien y a-t-il de critiques qui sont passés par le revue de cinéma et qui ensuite sont devenus réalisateurs, producteurs mais aussi scénaristes ?

**Philippe Reynaert** : Je pense très profondément que dans l'histoire du cinéma, il y a des mouvements créatifs importants. Il faut chercher souvent un organe critique qui précède ou qui accompagne le mouvement. Par exemple en Italie, il y avait *Bianco Ereno*, la revue d'une chaîne expérimentale qui a accompagné le mouvement du néo-réalisme italien, ensuite il y a *les Cahiers du Cinéma* qui accouche de la Nouvelle Vague : c'est devenu un mythe. Je pense

qu'on a joué un rôle dans ce qui se passe aujourd'hui avec ce cinéma belge qui est actuellement en pleine effervescence.

**Frédéric Sojcher** : Dans *Vision* et dans le supplément *Studio* belge, il y avait systématiquement des articles sur le cinéma belge.

**Philippe Reynaert** : Oui, en fait on voulait changer le monde, donc on voulait qu'il y ait un cinéma de qualité en Belgique et l'on avait le sentiment que, passée l'initiation faite par André Delvaux, la génération suivante du cinéma Belge était partie un peu dans un « cul de sac » dans son rapport avec le public. C'était la génération de Chantal Akerman de Jean-Jaques Adrien, qui étaient des chercheurs cinématographiques importants qui ont marqué une étape mais qui avaient très peu d'approche avec le public. Hors, pour moi, le cinéma, vue la lourdeur de ses moyens de production, doit intégrer dans ses paramètres la recherche d'un public et faire coïncider les moyens investis avec le public ciblé.

Attention, je ne dis pas qu'il faut arrêter le cinéma de recherche sinon le cinéma va mourir. Mais il faut savoir que le cinéma de recherche ne fait pas les mêmes chiffres d'entrées en salle que les comédies.

**Frédéric Sojcher** : Quel est le rôle de la critique par rapport à cette question de production et de diffusion des films?

**Philippe Reynaert** : Je pense que, si on a pu apporter quelque chose, nous, c'est vraiment cette réflexion sur le fait de briser la dichotomie entre le cinéma d'auteur et le cinéma commercial. J'ai une théorie là-dessus, j'ai renoncé depuis longtemps à parler de cinéma grand public ou de cinéma de recherche car je pense qu'il y a deux potentiomètres dans n'importe quel travail cinématographique : l'expression et l'adhésion. Le sommet du cinéma d'expression est le cinéma de Jean Eustache, qui exprime son intériorité dans ses films comme une bouteille à la mer. En face, dans le cinéma américain, il y a les films qui provoquent une adhésion immédiate. Ma théorie est de dire qu'entre l'expression et l'adhésion, il n'y a pas un système de vase communicant. Je dis qu'il faut pousser le potentiomètre des deux, ensemble. Ça a été vraiment la démarche de *Vision*. Je suis pour cette voie cinématographique : un cinéma d'auteur avec du public dans la salle. Je pense que c'est comme ça que le cinéma peut continuer à intéresser les gens mais aussi parce que sinon il n'y a pas de modèle économique.

Donc plus que jamais, votre génération, il va falloir penser à trouver des ressources commerciales quelque soit le type de film que vous faites en cette brise noire qui s'annonce. Il faut créer une adéquation entre ce que vous voulez dire, le public à qui vous vous adressez et les moyens financiers que vous allez collecter. Il faut faire circuler cette idée, s'exprimer mais faire adhérer.

**Frédéric Sojcher** : Effectivement, c'est aussi la philosophie de *Wallimage*.

Mais pouvez-vous nous expliquer la complémentarité qu'il peut y avoir entre des financements publics à objectifs économiques et à objectifs culturels ?

Comment peut-on associer ces deux logiques ?

**Philippe Reynaert** : Effectivement, avec ces idées forces que j'avais en tête, j'ai arrêté de faire des revues de cinéma dans les circonstances que je vous ai expliqué précédemment et je suis entré en agence de publicité comme rédacteur-concepteur. Je ne voyais ce travail seulement comme un passage pour me remettre en forme et finalement je suis resté à ce poste

durant douze ans. J'allais d'agence en agence, mon salaire augmentait mais je ne faisais plus rien de très intéressant.

A un moment, dans les années 90, j'assistais en spectateur à l'émergence de nouveaux talents. Je connaissais donc bien les mécanismes de financement de notre « CNC » Belge et j'y avais participé. Mais tout à coup, on voit arriver dans le paysage cinématographique belge des gens complètement extra-terrestres, tels que Benoit Poelvoorde et ses trois amis qui font le film *C'est arrivé près de chez vous*. Un ovni, très drôle, fait avec très peu de moyens. On voit aussi les frères Dardenne qui commencent à émerger à la Quinzaine des réalisateurs avec *La Promesse*. On voit une sorte de troisième génération spontanée qui pratique ce cinéma belge. Mon rêve devient réalité.

Ces gens-là ont beaucoup de mal à trouver du financement auprès du CNC, via les critères culturels. Il y a donc une revendication de tous ces gens venant de la partie sud de la Belgique, la Wallonie, la partie pauvre du pays, qui veut qu'on l'aide d'une manière ou d'une autre, sinon la seule solution était de partir à Paris. Ce qu'ont fait pas mal de comédiens d'ailleurs, tel que Jérémie Renier, Natacha Régnier, Marie Gillain. On avait un vivier. Tous ces gens vont vers les pouvoirs publics en se disant qu'il faudrait au-delà de l'aide culturelle. La région se pose alors la question de savoir comment elle pourrait intervenir de manière originale.

**Frédéric Sojcher** : D'ailleurs, à l'époque, l'avance sur recette du côté francophone ne se souciait que très peu de la recette des films. On jugeait le film sur le scénario ou sur le réalisateur, il n'y avait pas ce souci économique.

**Philippe Reynaert** : Voilà, il y a eu toute une réflexion dont j'ai été l'un des artisans. Un jour, on est allé voir quelques fonds régionaux comme Rhône-Alpes Cinéma (un fond privé créé par M. Planchon) qui faisait non pas de l'avance sur recette mais de la coproduction. Ce qui était plus risqué puisque, si le film marchait, ils avaient le droit à une part des recettes du film. Je suis même allé voir des gens en Suède car, économiquement, la région se rapprochait de la Wallonie. De plus, j'ai appris qu'une année auparavant, la région a offert à un réalisateur une usine SAAB qui venait de fermer, pour en faire un centre de cinéma au milieu de nulle part.

C'est tellement perdu qu'on a l'impression que le père Noël va sortir du café d'une seconde à l'autre. Mais j'ai eu un choc esthétique en voyant cet endroit, comme l'appelait Nietzsche, j'avais un sentiment de déjà-vu, comme si je connaissais tout sur place, mais en fait c'est la rue de *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier. Il nous a donc tous fait gober que le film s'était tourné dans l'Amérique profonde alors que c'était dans la Suède du sud. Le réalisateur est danois mais il a fait tous ses films dans cette région suédoise car il y avait ce fond, *Filmivast*, ce fond économique qui a fait une sorte de hold-up sur toute la Scandinavie.

Ce modèle est le modèle parfait, c'est ce vers quoi on tend à moyenne échéance. Parce que dans ce service ils ont fait venir toutes les techniques de mixages, tous les services de post production, étalonnage, effets spéciaux. Ils ont créé une académie très spéciale, c'est l'académie des métiers techniques du cinéma où les professeurs sont des techniciens suédois qui travaillent un peu partout dans le monde. Il s'est construit un corps professoral de praticiens du cinéma de la diaspora suédoise dans le monde. Ce qui est formidable, c'est que même la cafeteria est incluse dans le projet qui a développé un programme social avec des femmes immigrées qui viennent faire la cuisine mais qui prennent des cours de cuisine - cinéma. Vous savez c'est un sport pour que tout soit chaud à une heure précise puis finalement une heure après, l'heure du repas est décalée. Ce programme s'appelle « Spice girls » (*rires*) car en plus il respecte les cuisines ethniques.

**Frédéric Sojcher** : Juste une question... Qui est à l'origine de ce modèle-là ? Parce qu'il y a toujours quelqu'un qui est le penseur d'un modèle.

**Philippe Reynaert :** C'est quelqu'un qui est un producteur de cinéma, enfin qui l'est devenu sur un fonds public, mais je crois pouvoir dire dans ce cas-là le moteur était vraiment l'instance politique, c'est-à-dire qu'ils se rendaient compte que par exemple ce village qui vivait de l'usine SAAB qui était là était foutu, enfin... ce village allait se désertifier parce que les gens n'auront plus de boulot et donc ils ont mis très consciemment sur l'audiovisuel. Ils se sont dit : « ok ! On va faire de moins en moins de voitures en Suède. Faisons de plus en plus de films » Mais ce sont des politiques volontaristes assez courageuses et donc j'ai emmené le Ministre de l'économie wallonne à Tralatan un jour pour lui montrer « voilà on peut faire ça en Wallonie. Ils l'ont fait ici avec leur langue épouvantable donc nous qui parlons français on doit pouvoir réussir à faire ça » Je charrie mais c'est important dans le modèle économique parce qu'évidemment on est à côté de la France où la plupart des gens parlent français aussi. Donc on se dit qu'on pouvait développer une sorte de centre d'excellence en Wallonie de la postproduction notamment et renforcer encore le mouvement de coproduction avec la France parce que de nouveau, vous savez faire un film en Belgique, si on ne le fait que pour le public de la Belgique francophone on a aucune chance de le rentabiliser. C'est le même calcul que pour mon magazine.

**Frédéric Sojcher :** Il y a un vrai parallèle, oui.

**Philippe Reynaert :** Il y a 4 millions et demi de belges francophones qui ne vont pas tous au cinéma. C'est le même calcul : il y a les aveugles, les petits, les vieux...

**Philippe Reynaert :** Un film belge francophone qui marche bien en Belgique fait 110000-120000 entrées. Vous connaissez un peu les chiffres des films français : ils commencent à s'amortir lorsqu'ils font 3 millions d'entrées. Donc nous on ne peut pas amortir sur un si petit territoire. Pour la blague, ce n'est pas vrai dans l'autre partie du pays : en Flandres les films marchent beaucoup mieux. Ce n'est pas qu'ils sont meilleurs mais le néerlandais est une langue orpheline qui n'est parlée qu'en Flandres et en Hollande (les hollandais détestent entendre parler le flamant. C'est un peu comme la France et le Québec : c'est la même langue mais il faut des sous-titres quand même. Et donc quand un cinéphile flamant veut voir un film en flamant il doit attendre qu'un film flamant sorte. Un film flamant a donc d'office 50000 spectateurs. Il y a un sentiment d'identification. Après ça ils vont voir des films anglo-saxons et un tout petit peu des films français mais il y a des films flamants qui font un meilleur score que *Harry Potter* en France. C'est inouï car personne n'a jamais vu ces films ici : ce sont des films qui ne circulent pas, qui ne sortent pas de Flandres mais qui ont un modèle économique lié à cette identification linguistique. Nous du côté francophone c'est juste le contraire : des films qui parlent français, vous en faites beaucoup trop ! Ils sont tous sur nos écrans. Tous les films qui sortent en France sortent aussi en Belgique francophone. Il y a des statistiques importantes pour savoir ce vers quoi nous devons tendre : ce sont les statistiques émises par l'observatoire européen de l'audiovisuel à Strasbourg (V. site internet). On voit que partout en Europe au niveau de l'occupation des écrans de cinéma, c'est le cinéma américain qui est en tête sauf en France toutes les années où il y a un *Astérix*...

**Frédéric Sojcher :** et les *Chtis* !

**Philippe Reynaert :** La France est le seul pays. Par contre, dans tous les autres pays européens, c'est 1. Le cinéma américain, 2. cinéma national. Par exemple, en Italie, en Suède... C'est vrai dans les 27 pays sauf dans deux territoires, la Belgique francophone et l'Autriche : deux petits territoires à côté d'un énorme territoire qui parle la même langue.

Donc il n'y a pas de modèle économique car il n'y a pas ce sentiment de « *je vais voir un film qui parle ma langue* ». Dans ces conditions, le cinéma belge pour exister n'a pas d'autre voie que la coproduction européenne. Et je vous ai parlé d'André Delvaux toute à l'heure, bel exemple entre le cinéma d'expression et le cinéma d'adhésion : il a fait sa percée artistique avec un premier film d'auteur, *L'Homme au crâne rasé*, étonnant formellement parlant : c'était le premier film belge et un flop horrible à sa sortie en salle (15 spectateurs et des critiques injurieuses «honte pour le pays»). Invité au petit festival de Hières, il y gagne le grand prix. Des présidents d'autres festivals y assistent dont celui de Londres qui sélectionne le film pour Londres où il gagne le grand prix. De même en Allemagne... Un peu plus tard, le film ressort en Belgique : triomphe ! Support de la presse maximal avec les mêmes journalistes qui affirmaient désormais « Gloire nationale »...

**Frédéric Sojcher :** Ce qui peut remettre en perspective certains critiques...

**Philippe Reynaert:** Il a fait un film très pointu qui lui a permis d'exister en tant que cinéaste, mais pour le film suivant qu'il a fait sans renoncer à son mode de narration qui est le réalisme magique, il a cherché un coproducteur en France et a confié les premiers rôles à Yves Montant et Anouk Aimée. Adhésion du public. Nous sommes devenus les champions du monde de la coproduction car on ne sait pas faire autrement.

En France, il faudrait changer certaines mentalités. C'est le dernier pays avec l'Allemagne où un film peut se financer complètement de manière nationale. En même temps, même pour les gros films, on va voir les voisins pour coproduire parce que les sources de financement télé ont chuté ces dernières années (il reste canal+...). Mais surtout, la coproduction n'est pas une catastrophe c'est une ouverture, car chaque producteur a intérêt à ce que le film sorte dans son pays pour gagner sa vie. Il y a une étude réalisée par l'observatoire européen de l'audiovisuel (menée par André Lang) selon laquelle les films coproduits ont une meilleure carrière en salle au niveau européen. Donc, c'est un travail sur les mentalités à faire. Pour en venir à Wallimage, quand la région a créé un fonds économique sur le modèle des Suédois et de Rhône-Alpes, ça été assez mal vécu en France. On a été décrit comme des gens avec des couteaux entre les dents amassés à la frontière et prêts à égorger l'industrie française.

**Frédéric Sojcher :** On peut préciser à ce propos que pour la plupart des fonds régionaux, c'est le cas de Wallimage aussi, en contrepartie d'un financement, il faut que la dépense se fasse dans la région qui finance.

**Philippe Reynaert:** Tu as raison, j'ai sauté une étape.

**Frédéric Sojcher :** C'est pourquoi certaine instance française avait peur qu'il y ait une délocalisation des tournages, et là il y a deux points de vue : celui positif qui dit comme toi que la coproduction est une ouverture (et aujourd'hui les chiffres du CNC montrent que la Belgique est le premier coproducteur de la France et ce n'est pas un hasard) et l'autre point de vue de repli sur soi qui est de dire que les techniciens... C'est ça le débat.

**Philippe Reynaert:** J'ai sauté une étape quand je vous disais que j'ai emmené le Ministre de l'économie wallonne à Tralatane : je lui ai décrit le nombre d'emplois créés dans la région par ce centre et des retombées financières (car quand de l'argent est dépensé dans une région, ça génère de l'impôt, de la TVA).

Comment ça marche ? Quelqu'un cherche une production. On cherche une télé, un centre national... et il manque encore 80 ou 15% de mon budget dans le tour de table. Nous, on comble les trous (*gapfinancement*). On évalue les choses en retombées économiques. On

injecte de l'argent et 100% doit être dépensé en Wallonie. Ils doivent prouver qu'ils vont engager des comédiens, techniciens, studio de mixage, étalonnage, location de matériel...

Quand je venais en France je disais « *On a créé un fonds en Wallonie avec 2 millions et demi* ». « *Ok, me disait les producteurs français mais vous avez un labo de mixage ?* » Je répondais « *Non... nous n'avons pas d'équipement de postprod, mais par contre on a beaucoup de techniciens, des comédiens, musiciens...* ».

Par comparaison la région Rhône-Alpes est merveilleuse, magnifique et se prête parfaitement aux tournages (j'ai pas forcément envie de passer mes vacances dans les lieux filmés par les frères Dardenne), mais elle a le problème inverse de nous, il y a eu une émigration massive des talents et donc tout le monde est à Paris. Depuis, ils ont aussi construit leur studio de tournage. On est cousin, on échange nos expériences, avec des places différentes. Il n'y pas beaucoup de réalisateurs qui se disent en se levant « *Bon sang qu'est-ce que j'ai envie de tourner en Wallonie !* »

**Frédéric Sojcher :** Il y a les frères Dardenne.

**Philippe Reynaert:** Oui... On a pas pu faire une attractivité par le décor. On a développé aussi vite que possible des outils de post-production. Au début j'avais les films qui n'arrivaient pas à se financer, puis le premier déclic a été Olivier Marchal qui avait un peu tourné dans les séries télé, qui a une belle gueule et qui voulait faire un long. Tout le monde avait peur de lui en France car il n'avait encore rien fait. Nous on s'est dit « *il a du potentiel* »... Ce film *Gangsters* tourné à l'extérieur à Paris et dès qu'il pousse la porte du commissariat, tous les intérieurs c'est tourné dans la banlieue de Liège. C'est la magie du cinéma : on a eu plus de la moitié du tournage. Premier gros film français qui a fait une belle carrière. Donc, pas d'obligation chez nous de « *visibilité territoire* ».

On travaille avec un fonds du Nord-Pas-de-Calais : ils sont moins exigeants en terme de retombée économique mais ont l'objectif d'assurer la visibilité de la région (*Bienvenue chez les Ch'tis* a transformé complètement l'image de la région)

Dans *Gangsters*, la bière servie est la bière locale introuvable en France...

**Frédéric Sojcher :** Je voudrais revenir à Wallimage. D'une part, ce qui est formidable, c'est le mélange de films d'auteur et des films qui dès le départ ont une démarche commerciale (comme *Rien à déclarer*, *Potiche*, *Le petit Nicolas* : succès au box-office et dont le financement est passé par Wallimage). A côté de ça, il y a une génération de nouveaux cinéastes qui a été soutenue par Wallimage (Joachim Lafosse un des plus doués de sa génération, Bouli Lanners), des auteurs.

**Philippe Reynaert:** et aussi des jeunes cinéastes français (pas que Dany Boon). On est partenaire du film de Pierre Schöller (*L'Exercice de l'Etat*) qui est magnifique, et donc pas que les films à gros succès en France...

**Frédéric Sojcher :** tu as bien fait de le préciser : mais comment ça se passe concrètement pour trouver l'équilibre entre ces deux pôles présents ? Des films plus radicaux dans l'expérimentation ou des films comme ceux de Dany Boon à logique commerciale. Comment trouver l'équilibre qui fait la magie du cinéma qui n'est pas facile à trouver, j'imagine ?

**Philippe Reynaert:** Non... pas facile à trouver. Je ne vais pas donner de grandes leçons car il y a beaucoup d'intuition même dans l'économie. Il faut laisser parler la force ! Il faut une adéquation : on a soutenu Joachim Lafosse sur un film qu'il a fait très tôt, *Nue propriété*, avec

Isabelle Huppert et les frères Régnier. S'il était venu avec des demandes comparables à celles de Dany Boon car ... il y a un principe de cohérence : à qui on veut parler et quel moyen on met en place pour le faire et puis il y a cette bonne vieille technique commerciale : les sous gagnés avec *le Petit Nicolas*, on va pouvoir les risquer sur un premier film. Pour cela, il a fallu démontrer une attractivité, un modèle reconnu, et qui passe par des maisons de production qui ont la même philosophie que nous.

Dans les contrats on utilise le mot « *cofinanceurs* » et non « *coproducteurs* » car j'ai trop de respect pour le métier de producteur.

Mais surtout, indispensable, on a maintenant 4 ou 5 maisons de production qui ont intégré que le cinéma est un art et également une industrie et qui de manière très réalistes cherchent l'argent auprès de nous en réfléchissant à cette adéquation en public ciblé et projet plus commercial.

Et avec un principe d'écurie en faisant confiance à des jeunes cinéastes pour le court-métrages dans l'état d'esprit de les avoir avec eux par la suite : par ex., Versus, à Liège, est producteur de Joachim Lafosse, Boulie lanners, Denis Chapval, Nicolas Provost,

Ce sont des toutes petites « major company ».

**Frédéric Sojcher** : ils ont leur propres maisons de distribution.

**Philippe Reynaert**: C'est ça... il se sont développés de manière horizontale avec des modèles économiques assez proches des modèles hollywoodiens car il n'y a pas de complexe à avoir car ils avaient un continent pour amortir leurs films.

Les films qui arrivent chez sont déjà amortis ! Donc leur seul investissement c'est la pub... je ne suis pas un anti-américain primaire (Coppola, Gray sont des grands cinéastes)

L'Europe avec ces freins linguistiques et (avant) la différence des monnaies.

**Frédéric Sojcher** : On arrive au bout, mais juste... c'était les dix ans de Wallimage hier. Il y a avec ce jeu de mot le Wallimage

**Philippe Reynaert**: Oui, on voulait laisser une petite trace (c'est mon ancien métier )avec une revue pour les 10 ans de Wallimage. C'est pas une revue de cinéma, mais un truc de propagande !

**Frédéric Sojcher** : C'est un périodique qui paraît tous les dix ans !

**Philippe Reynaert**: Oui, on en fera encore un en 2021, mais il y a quand même une formule d'abonnement car on perd jamais le nord, n'hésitez pas à vous abonner !...

**Frédéric Sojcher** : Hier, c'était la fête des dix ans de Wallimage et il y avait les plus grands noms du cinéma français qui était là : un des deux frères Dardenne, le responsable de Pathé, le producteur des frères Dardenne, Thierry Fremaux le délégué général du Festival de Cannes...

**Philippe Reynaert**: Jérôme Seydoux, Costa Gavras... A propos de Costa Gavras... une après-midi, j'étais dans mon bureau, coup de téléphone :

- « *je ne sais pas si vous me connaissez ... mais je n'arrive pas financer mon film en France (il a reçu un Oscar, la Palme d'or...) et on m'a parlé de vous, est ce qu'on peut travailler ensemble* » « *Oui ! Il y a des contraintes, il faut qu'on dépense chez nous !* » Ce qui semblait difficile car tous les repérages étaient faits.

- « *C'est idiot, voyons nous... Avez vous un partenaire de production en Belgique ?* »

- « Non, je ne connais personne en Belgique... Les frères Dardenne ils ont une maison de prod ? »

- Oui je peux vous donner leur numéro de tél... Je file un numéro à Costa Gavras !

Et 20 min après, Jean-Pierre Dardenne m'appelle : « tu ne devineras jamais qui vient de m'appeler »

Et c'était parti, il est venu à Liège voir les Dardenne ils ont roulé et à la fin de la journée il avait refait tout son shooting et donc c'était le film *Le Couperet* de Costa Gavras qui a été entièrement tourné en Wallonie.

Et après ça, ils sont venus nous voir en disant :

- « ca fait 30 ans que je travaille avec les mêmes techniciens, ne m'obligez pas à prendre un nouveau chef-op ou un autre Chef son.

- On ne veut pas de mal au film mais il va falloir que vous embauchiez des gens

On a passé un deal avec lui : tous les assistants étaient des jeunes qui sortaient de nos deux écoles de cinémas. Donc c'étaient son chef-son, son chef-op, son chef-déco., mais à chaque fois l'assistant était une fille ou un garçon de 24 ans qui a donc démarré sa carrière en mettant sur son CV Costa Gavras.

C'était génial car il y avait un fond économique il y a eu les dépenses, et en plus : formation, émulation, fierté. Et le truc formidable c'est le film suivant tourné par Costa Gavras (on a pas pu mettre des sous car il était tourné en Algérie), ils ont réengagé trois des assistants simplement parce qu'ils avaient été bons. Donc soyez bons et tout se passera bien !

**Frédéric Sojcher** : Un grand merci !