LOST IN LA MANCHA
Keith Fulton et Louis Pepe
Lycéens au cinéma
Pays de la Loire

Sommaire

Synopsis 1

Fiche technique 2

L'histoire du projet 3

Terry Gilliam 5

Les réalisateurs 6

La malédiction de Don Quichotte 7

Points de vue : 9

- Perdus, pourquoi ? 9
- Tu n'as rien vu à « La Mancha » 10
- Don Quichotte, un film qui se dérobe… 11
- Le syndrome de Munchausen 12

Les métiers du cinéma 13

Synopsis

" Réaliser un film repose sur deux choses essentielles : volonté et dynamisme"
TERRY GILLIAM

LOST IN LA MANCHA est probablement le premier film documentaire sur la *"non-réalisation"* d'un film : au lieu de présenter un aperçu édulcoré des coulisses du tournage, LOST IN LA MANCHA aborde de manière inédite la dure réalité de la réalisation. Témoin de conflits personnels comme tempêtes mémorables, c'est un document unique sur le naufrage d'un film.

Madrid, été 2000 : TERRY GILLIAM, cinéaste visionnaire, se prépare à tourner *L'HOMME QUI TUA DON QUICHOTTE*, une version très personnelle de l'œuvre de MIGUEL DE CERVANTÈS, avec JEAN ROCHEFORT, JOHNNY DEEP et VANESSA PARADIS dans les rôles principaux. Malgré des conditions de production chaotiques, GILLIAM reste très enthousiaste. Après dix ans de combat acharné, il est sur le point de réaliser son rêve.

En rejoignant l'équipe de production, basée à Madrid, huit semaines avant le début du tournage, les réalisateurs de *LOST IN LA MANCHA*, KEITH FULTON et LOUIS PEPE ne savent pas encore ce qui les attend. Pourtant, les problèmes ne tardent pas à arriver : les membres de l'équipe, multilingue, rencontrent des difficultés à exprimer leurs idées ; les acteurs, ayant pris du retard sur leurs autres projets, se font désirer ; d'autres impondérables tels que des chevaux mal dressés et un plateau mal insonorisé compromettent déjà le tournage. Toutefois, on ressent en enthousiasme palpable et grandissant car le projet de GILLIAM va enfin se concrétiser : l'équipe visionne les bouts d'essais des géants maraudeurs, les marionnettistes s'entraînent à manipuler une armée de pantins grandeur nature, GILLIAM et JOHNNY DEPP peaufinent le scénario. Et lorsque JEAN ROCHEFORT enfile l'armure de DON QUICHOTTE, tout semble aller pour le mieux, à priori.

Mais le tournage à peine commencé, les catastrophes s'enchaînent…

Extrait du dossier de presse HAUT ET COURT

Fiche technique

35 mm couleur – durée 1h29 – version originale sous titrée français

Production	**QUIXOTE FILMS et LOW KEY PICTURES PRODUCTION**
En association avec	**EASTCROFT PRODUCTIONS**
Scénario et réalisation	**KEITH FULTON et LOUIS PEPE**
Productrice	**LUCY DARWIN**
Montage	**JACOB BRICCA**
Image	**LOUIS PEPE**
Musique originale	**MIRIAM CUTLER**
L'histoire de "DON QUICHOTTE" Animation de STEFAN AVALOS	
A partir de gravures de GUSTAVE DORE	
Le "TERRY GILLIAM'S PICTURES SHOW" animation de CHAIM BIANCO	
Illustration du story-board	**TERRY GILLIAM**
Narrateur	**JEFF BRIDGES**
Producteurs délégués	**ANDREW CURTIS et ROSA BOSH**
Assistant réalisateur 'Espagne)	**JAIME SICILIA NISTAL**
Directeur de Production (Espagne)	**ALEXA PORTILLO CAPELLI**
Directeur de Production (Londres)	**MARSHA BROWN**
Coproducteurs (Londres)	**LISA-MARIE RUSSO, MARC MUNDEN et KARL WATKINS**
Montage (renfort)	**KEITH FULTON et LOUIS PEPE**
Consultants scénario	**LISA LEEMAN, RENEE EDWARDS**
Montage son et mixage	**MICHAEL KOWALSKI, THE FOURTH FACTORY**
Assistant de production (Londres)	**SAM BUCKLAND**
Assistants de production (Los Angeles)	**AUDREY CAPOTOSTA, MARTIN BRISEÑO et BILL ACKROAT**
Assistant de production (Espagne)	**DAVID DEBLAS**
Séquences additionnelles de tempête avec l'aimable autorisation de	**DOMINIQUE FOUASSIER**
"DON QUIXOTE DE ORSON WELLES" avec l'aimable autorisation de	**OJA KODAR / EL SILENCIO PRODUCCIONES**
"*L'HOMME QUI TUA DON QUICHOTTE*" avec l'aimable autorisation de	**HACHETTE PREMIERE & CIE**

Une distribution HAUT ET COURT

L'histoire du projet

"Le combat de DON QUICHOTTE est une croisade contre la réalité. La réalisation d'un film l'est également. En l'occurrence, la réalité l'a emporté sur le rêve."
BERNARD BOUIX, producteur exécutif de *L'HOMME QUI TUA DON QUICHOTTE*

En mars 1999, au moment de la pré-production de *L'HOMME QUI TUA DON QUICHOTTE,* GILLIAM demande à KEITH FULTON et LOUIS PEPE de filmer le tournage. Cette proposition emballa les deux réalisateurs. La métaphore était trop belle : GILLIAM, le fantaisiste, l'anticonformiste, l'iconoclaste affrontant son alter ego, personnage dont les fantasmes démesurés peuvent se comparer à l'ambition artistique et à l'éthique professionnelle de GILLIAM. Deux mois plus tard, le principal financier de GILLIAM avoua ne pas avoir réuni l'argent nécessaire, et les deux films furent mis en suspens. La malédiction de DON QUICHOTTE, à l'image de celle qui avait hanté ORSON WELLES, venait de ressurgir.

KEITH FULTON et LOUIS PEPE se souviennent encore de ce que TERRY GILLIAM leur avait dit avant qu'il ne commence le tournage de *L'ARMEE DES 12 SINGES* : *"Je vous ai choisi parce que j'aime ce que vous faites. Si vous êtes contents de votre boulot, je le serais sûrement aussi." Puis il ajouta sur un ton légèrement pessimiste : "Je veux des témoins au cas où tout ça tournerait mal."*

En juin 2000, GILLIAM les appela pour leur dire que la production redémarrait pour de vrai, cette fois. FULTON et PEPE s'associèrent de nouveau avec la productrice LUCY DARWIN, avec qui ils avaient collaboré pour *THE HAMSTER FACTOR AND OTHER TALES OF 12 MONKEYS*. Soucieux de se renouveler, ils décidèrent d'aborder ce documentaire sous un nouvel angle, en s'intéressant avant tout à la pré-production, étape souvent méconnue du grand public, en expliquant comment un projet aussi ambitieux se met en place.

Ayant trouvé un financement indépendant et bénéficiant de l'entière collaboration de GILLIAM et de ses producteurs, leur marge de manœuvre était illimitée. Grâce à leur complicité avec GILLIAM, ils abordèrent ce tournage de manière très originale. GILLIAM accepta de porter un micro sans fil durant tout le tournage. Et même si FULTON et PEPE lui montrèrent comment le couper, GILLIAM joua le jeu jusqu'au bout en le laissant toujours ouvert.

La presse se fit rapidement l'écho de l'aventure : *"TERRY GILLIAM se bat contre des moulins à vent depuis que les studios UNIVERSAL se sont appropriés BRAZIL en 1985. Combattant depuis plus de 15 ans la machine hollywoodienne, il est devenu un DON QUICHOTTE, un rêveur visionnaire qui s'oppose à des forces titanesques. Aujourd'hui, avec son nouveau film L'HOMME QUI TUA DON QUICHOTTE, GILLIAM dresse enfin le portrait d'un personnage à son image. Mais L'HOMME QUI TUA DON QUICHOTTE annonce également un départ pour GILLIAM. Avec* DON QUICHOTTE*, il a rompu les ponts avec Hollywood et a opté pour une production européenne. […] Un opus de GILLIAM peut-il vraiment voir le jour sans ce combat notoire contre Hollywood ? Que serait donc une aventure de DON QUICHOTTE sans géants ni démons ?"*

Les réalisateurs décidèrent de traiter de sujets inédits, notamment en montrant la tension des réunions dans les bureaux pour débloquer le budget en prévision du tournage. Après des discussions particulièrement épiques sur la manière dont le film devait être produit, GILLIAM plus que déterminé à réaliser son film, accepta un budget plutôt restreint (32 millions de dollars) et un planning très serré (comme des astres s'alignant un court instant, DEEP, PARADIS et ROCHEFORT avaient

d'autres engagements après le tournage de *DON QUICHOTTE* et une "*fenêtre de tir*" très limitée).

Les images qu'ils filmaient prirent rapidement l'inquiétante tournure de *HUIT ET DEMI* de FELLINI : une cacophonie dans les bureaux de production, une période de répétitions réduite au strict minimum, auxquelles aucun des acteurs ne s'étaient présentées, la promesse d'un plateau qui devint vite un cauchemar sur le plan acoustique et, au milieu de tout ça TERRY GILLIAM résolument optimiste, passant en revue les pantins gigantesques, les armures et l'équipe de figurants au physique de déménageur qui allaient jouer les géants.

Fidèle à la métaphore initiale, le cinéaste avait même son SANCHO PANÇA attitré, son assistant-réalisateur, le très pragmatique PHIL PATTERSON. Celui-ci approuvait chaque commentaire de GILLIAM, ponctué de ses fameux gloussements et éclats de rire qu'il adressait à tous ceux qui le méritaient, le tout d'une seule traite.

Mais les difficultés s'accentuèrent… Le lieu de tournage principal, situé dans un extérieur désertique à quelques heures de Madrid et dont le temps d'occupation avait été calculé au millième de seconde, s'avéra être un terrain d'entraînement pour les chasseurs bombardiers de l'OTAN. A partir de ce moment-là, les choses commencèrent à empirer. *"On aurait dit qu'un étrange nuage noir planait au-dessus de nos têtes,"* confia JOHNNY DEPP plus tard à la presse.

Les événements qui devaient alors se dérouler rappelèrent à d'autres témoins des scènes bibliques. *"A la veille du sixième jour de tournage, nous nous attendions à subir une pluie de crapauds"*, commenta LOUIS PEPE dont la caméra filma chaque détail jusqu'à la suspension du tournage alors que ROCHEFORT, qui devait passer une grande partie du film à cheval, était rapatrié à Paris, incapable de se mouvoir sans assistance. Après une longue attente, on diagnostiqua une double hernie discale.

Lorsque la production commença à être menacée par une multitude de facteurs, dont celui de l'inflexibilité des délais et du budget du film, le travail de FULTON et PEPE devint de plus en plus embarrassant. Au lieu de présenter la chronique d'un film en cours de tournage, leur reportage prenait une toute autre tournure. Ils filmaient désormais l'échec inéluctable d'une grosse production cinématographique.

Mais FULTON et PEPE, tout en craignant que leur histoire ne vire au tragique, avaient trouvé également une occasion inespérée de dépasser le simple reportage : GILLIAM avait un rêve inébranlable, mais la réalité du tournage d'un film à gros budget était sur le point de venir à bout de sa vision. L'histoire de son film devenait l'histoire d'un homme qui tenait tant à réaliser son rêve qu'il était prêt à tout pour y arriver. Récit étrangement similaire à celui de DON QUICHOTTE qui se battait contre des moulins à vent.

Gênés par la nature des images qu'ils filmaient et par les regards dubitatifs des membres de l'équipe, FULTON et PEPE confièrent leur inquiétude à GILLIAM. Il leur confirma qu'ils devaient continuer à filmer quoi qu'il arrive et quel que soit le dénouement. GILLIAM insista avec fermeté sur l'utilité de ce documentaire : *"Ce projet a mis si longtemps à émerger et a été victime d'une telle malchance que quelqu'un doit en faire un film. Et parti comme c'est parti, ce ne sera pas moi."* La malédiction de DON QUICHOTTE avait de nouveau frappé.

Ils continuèrent à filmer après l'interruption du tournage : des décisions se prenaient à la hâte, le *"cas de force majeure"* était défini et redéfini, et le sort du film fut enfin scellé. Au final, il ne restait qu'une déclaration d'assurance de 15 millions de dollars, la plus élevée de l'histoire du cinéma européen. L'ironie tragique de la quête de GILLIAM avait surpassé celle de CERVANTÈS.

FULTON et PEPE passèrent ensuite un an en post-production à reconstituer méticuleusement cette histoire à partir de 80 heures de rush. Le montage ressemblait à une autopsie, révélant des événements insignifiants sur le moment mais qui s'avéraient, avec le recul avoir mené la production de GILLIAM droit à

l'échec. Confrontés à la difficulté de qualifier un film qui n'existera peut-être jamais, les réalisateurs décidèrent d'intégrer les story-boards, d'organiser des lectures de scénario et d'insérer les quelques scènes filmées lors du bref tournage, dans l'espoir de donner vie au *DON QUICHOTTE* de TERRY GILLIAM. Ils conçurent une animation originale pour conter la fable de CERVANTÈS et retracer l'histoire de la carrière de GILLIAM. Ils firent composer une musique originale qu'ils surnommèrent *"Nino Rota va à la corrida"*.

Quand on lui demande son avis sur ce film qu'il ne visionne qu'avec douleur, TERRY GILLIAM répond : *"Ça paraissait parfois bizarre de les voir filmer, mais ça aurait été pire s'il n'y avait eu personne pour le faire. Grâce à eux, il existe au moins une trace du tournage et des images qui pourraient encourager des investisseurs à se manifester. Grâce à KEITH et LOUIS, DON QUICHOTTE n'est pas tout à fait mort."* Il est actuellement en négociation avec les juristes de la compagnie d'assurance pour racheter le scénario et JOHNNY DEPP a déclaré à la presse : *"Si jamais le projet reprend, j'accours dans la seconde !"*

LOST IN LA MANCHA offre au spectateur l'occasion unique de comprendre de l'intérieur le processus de la création et de la mort d'un film et donne un aperçu de l'extrême fragilité de sa fabrication tout en dressant un portrait de la démesure et de la noblesse de l'esprit créatif.

Extrait du dossier de presse HAUT ET COURT

Terry Gilliam

Terry GILLIAM interpréta ses premiers rôles dans les films qu'il réalisa en tant que membre du Monty Python's Flying Circus. Auparavant, alors que l'émission hebdomadaire des Monthy Python révolutionnait l'univers de la comédie, l'artiste originaire du Minnesota travaillait d'arrache-pied pour fournir chaque semaine deux minutes et demie d'animation, généralement livrées à la dernière minute, qui servaient de transition entre les sketches mijotés par les autres Monthy Python.
Ensuite, il joua des rôles secondaires, interprétant, dans son premier film ***Jabberwocky***, un prospecteur de diamants excentrique dont la mine ne produit que des cailloux, et incarnant le Dr Imhauf dans ***Drôles d'espions*** de John Landis.
C'est pour Keith Fulton et Louis Pepe que Gilliam joua son premier rôle principal dans ***The Hamster factor and other tales of the 12 monkeys*** (1995). Il les retrouva pour ***Lost in la Mancha*** (2002).
Mais c'est avant tout pour son travail de réalisateur que Terry Gilliam est reconnu.

Extrait du dossier de presse HAUT ET COURT

Parcours d'un cinéaste culte	année	Réalisateur	Acteur	Scénariste	Producteur	Story border	Chef déco
Tideland	2004	■					
Brothers Grimm	2003	■					
Good omens	2002	■		■			
Lost in La Mancha	2001		■			■	
Las Vegas Parano	1998	■		■			
L'Armée des 12 singes	1995	■					
The Hamster factor and other tales of the 12 monkeys	1995	■					
Fisher King	1991	■					
Les Aventures du Baron de Munchausen	1988	■		■			
Drôles d'espions	1985		■				
Brazil	1984	■	■	■			
The Crimson Permanent Assurance (CM)	1983	■	■				
Monty Python, le sens de la vie	1982	■	■	■			
Bandits, bandits	1981	■		■	■		
Monty Python a Hollywood	1980		■				
Monty Python, la vie de Brian	1978		■	■			■
Jabberwocky	1977	■		■			
Monty Python, sacré Graal	1975	■	■	■			
La Première folie des Monty Python	1971	■	■	■			

Les réalisateurs

KEITH FULTON et LOUIS PEPE travaillèrent ensemble pour la première fois durant leurs études de cinéma à l'université Temple à Philadelphie et collaborèrent sur des documentaires et films de fiction depuis plus de dix ans. En 1995, ils produisirent leur premier documentaire, *THE HAMSTER FACTOR AND OTHER TALES OF 12 MONKEYS,* une chronique pertinente sur l'étrange mariage de l'art et du commerce dans le cinéma hollywoodien, et leur première collaboration avec TERRY GILLIAM. Encensé par le *Los Angeles Times* comme *"un regard inédit sur les conflits existant dans les coulisses d'un film"* et souvent comparé au *BURDEN OF DREAMS* et *HEARTS OF DARKNESS*, *THE HAMSTER FACTOR* fit le tour des festivals du monde entier et fut diffusé par FILMFOUR au Royaume-Uni. Il est également disponible sur le DVD d'UNIVERSAL de *L'ARMÉE DES 12 SINGES*.

Dans le sillage de *THE HAMSTER FACTOR*, FULTON et PEPE ont créé LOW KEY PICTURES et ont produit et réalisé de nombreux documentaires sur le tournage de films de WARNER BROS., MGM et CASTLE ROCK ENTERTAINMENT. Désireux de montrer que les coulisses ne sont pas forcément synonymes de *"battage publicitaire funèbre"*, ils ont promené un

regard sensible et généreux sur les plateaux de tournage tels que *LES ROIS DU DÉSERT*, *GHOST WORLD* et le film de CHRISTOPHER NOLAN, *INSOMNIA*.

FULTON et PEPE travaillent actuellement sur une série télévisée avec JOHN MALKOVICH, *M. MUDD*, et un film de fiction, *LIVING AND BREATHING*, avec JERICHO ENTERTAINMENT ; Ils collaborent également à un documentaire burlesque mettant en scène leurs conflits absurdes avec la machine publicitaire hollywoodienne, ainsi qu'à l'adaptation d'un roman d'horreur gothique.

Ils habitent et travaillent dans le district de Silverlake à Los Angeles, au pied du panneau d'Hollywood, à deux pas des anciens studios MACK SENNET (transformés aujourd'hui en entrepôts).

Extrait du dossier de presse HAUT ET COURT

La malédiction de Don Quichotte

Dans *LOST IN LA MANCHA*, TERRY GILLIAM évoque la *"MALÉDICTION DE DON QUICHOTTE"* en faisant allusion au mauvais sort censé tomber sur tout acteur qui déclame une réplique de *MACBETH* sur une scène où l'on répète déjà une autre pièce. S'il existe une malédiction de DON QUICHOTTE, le responsable doit en être MIGEL DE CERVANTÈS SAAVEDRA, écrivain poursuivi par la malchance : il perdit sa main gauche et passa cinq ans en captivité en Algérie en tant que soldat de l'armée royale espagnole. Selon la légende, il aurait écrit le premier tome des *AVENTURES DE DON QUICHOTTE DE LA MANCHE* (1605) en prison, où il se trouvait pour ne pas avoir prélevé assez d'impôts en tant que percepteur du royaume de Grenade. Même si le premier tome connut un succès considérable, CERVANTÈS refusa d'écrire la suite jusqu'à ce qu'un auteur, usurpant son nom, ne publie un deuxième tome apocryphe. La véritable suite fut achevée et publiée en 1615, un an avant la mort de CERVANTÈS.

La transposition de son œuvre au cinéma connut un sort également chaotique : il ne reste aucune trace des dix versions de films muets qui furent réalisés, et la première tentative de l'ère du cinéma parlant ne fut pas concluante. Ayant quitté l'Allemagne pour des raisons politiques, le pionnier expressionniste G. W. PABST réalisa un *DON QUICHOTTE* bilingue en 1933, interprété par le chanteur russe FÉDOR CHALIAPINE. Après avoir tourné les trois quarts du film, PABST se rendit compte que son budget était épuisé et fut alors obligé de meubler la fin du film avec des chansons composées par JACQUES IBERT. Cette mésaventure était due à une mauvaise gestion des producteurs, qui de toute façon, semblaient préférer une comédie musicale. Le film suivant du cinéaste, réalisé en France, fut torpillé. Il dut se résoudre à s'exiler à Hollywood, où son pire cauchemar se réalisa. Son premier essai de film américain, *AN AMERICAN HERO*, fut réduit à 70 minutes par le producteur HAL WALLIS, puis également torpillé. Résigné, PABST retourna en Allemagne, sans doute persuadé que rien ne pourrait être pire que son expérience post DON QUICHOTTE, et réalisa peu de temps après un documentaire sur l'invasion de la Pologne.

TERRY GILLIAM, qui aime beaucoup la version de PABST, a entendu dire que le *DON QUICHOTTE* suivant, réalisé par le grand cinéaste russe GRIGORI KOZINTSEK et sorti en 1957, était très épuré. Malheureusement les copies du film sont difficiles à trouver. Et si KOZINTSEV a publié un journal de bord sur le tournage de ses adaptations tant encensées de HAMLET et du ROI LEAR, il n'existe aucune trace du tournage de *DON QUICHOTTE*, avec NIKOLAI TCHERKASSOV dans le rôle principal (plus connu pour son interprétation d'*IVAN*

LE TERRIBLE). Les propres mémoires de TCHERKASSOV s'arrêtent juste avant le début du tournage. On peut cependant déduire que, par son acharnement à jouer *DON QUICHOTTE* sur scène tout au long de sa carrière – une série déprimante d'embûches et d'échecs – le roman de CERVANTÈS n'était pas profitable à un adepte de la méthode de STANISLAVSKI.

Francisco Reiguera

ORSON WELLES entreprit sa version *DON QUIXOTE* à peu près à la même époque que KOZINTSEV. Motivé par un séjour lucratif à Hollywood durant lequel il avait réalisé *LA SOIF DU MAL*, il débuta le tournage à Mexico en août 1957 avec ses propres fonds et continua à financer le film ainsi, tournant dès qu'il pouvait réunir acteurs et budget, jusqu'à sa mort près de 30 ans après. AKIM TAMIROFF jouait SANCHO PANÇA et un acteur espagnol nommé FRANCISCO REIGUERA, DON QUICHOTTE.

Quand, au Mexique, l'argent commença à manquer, WELLES suspendit le tournage durant deux ans. Puis il décrocha un contrat avec le producteur italien de *DAVID ET GOLIATH,* qui tenait absolument à ce que WELLES joue SAUL, ce qui lui permit de reprendre le tournage à proximité de Rome. Les autres prises de vues de *DON QUIXOTE* furent faites en Espagne entre 1961 et 1969, année où FRANCISCO REIGUERA mourut à l'âge de 81 ans. Puisque *DON QUIXOTE* était entièrement financé par WELLES, celui-ci continua à le peaufiner jusqu'à sa mort, déclarant aux journalistes qui si jamais il sortait un jour sur les écrans, il l'appellerait *QUAND FINIRAS-TU DON QUIXOTE ?* parce qu'on lui avait posé la question des centaines de fois.

Ce qui se passa après sa mort fut pour le moins malheureux. Le gouvernement espagnol voulu racheter le film, avec l'intention de le finir à temps pour le présenter à l'Exposition Universelle de 1992 à Barcelone. Mais c'est avec consternation qu'il découvrit que les bobines étaient partagées entre trois héritiers de WELLES, dont deux d'entre eux étaient prêts à négocier.

Alors que les négociations traînaient et que le temps pressait, on donna ce qu'on avait pu récupérer à JESS FRANCO, un directeur d'exploitation espagnol qui avait assisté WELLES sur *FALSTAFF*, avec la mission de concocter une version présentable à l'Exposition. FRANCO monta un film en insérant des plans de WELLES derrière la caméra sur des extérieurs espagnols qui avaient été filmés pour *FROM THE LAND OF DON QUIXOTE*, un documentaire en 16 mm sur l'Espagne qu'il avait réalisé pour la télévision italienne. Ce méli-mélo bâclé fut projeté en avant-première à Cannes en 1992 et rejeté à l'unanimité.

Même si WELLES avait apparemment filmé toutes les scènes avec REIGUERA, la légende prétend que *DON QUICHOTTE* serait resté inachevé à cause de la mort de l'acteur. C'est aussi ce qui se passa avec la production suivante de *DON QUICHOTTE,* une mini-série réalisée pour la télévision espagnole dans les années 90, qui devait être la plus complète et fidèle adaptation du roman tentaculaire de CERVANTÈS. La première partie, qui dure plus de cinq heures, fut terminée et diffusée en 1991, mais le *DON QUICHOTTE* à l'écran, le remarquable et désabusé FERNANDO REY, acteur fétiche de BUNUEL, mourut avant le tournage de la seconde partie, laissant derrière lui cette adaptation inachevée.

Rappelons que le célèbre *L'HOMME DE LA MANCHE* est en réalité axé sur CERVANTÈS et son œuvre, et non sur les aventures de DON QUICHOTTE. Quant à l'adaptation la plus récente pour la télévision, les cinéphiles auraient sans doute préféré la version que HOWARD HAWKS prévoyait de tourner lorsque l'acteur qu'il avait choisi, CARY GRANT, serait assez âgé pour tenir ce rôle.

Cependant, les *DON QUICHOTTE* de PABST et de KOZINTSEV existent et sont reconnus comme des classiques, de même que le serait le *DON QUIXOTE* de WELLES si sa version de 90 minutes, qu'il aurait soi-disant montée en 1970, réapparaissait.

Extrait du dossier de presse HAUT ET COURT

Point de vue

Perdus, pourquoi ?

Comme l'acteur Jean Rochefort, le film que doit tourner Terry Gilliam est assurément unique en son genre, plein de panache et de talent, mais affaibli et finalement malade. Si le diagnostic est simple pour le comédien (double hernie discale), il l'est beaucoup moins pour le film. Souffre-t-il de la malédiction qui semble entourer tous les projets d'adaptation cinématographique de *Don Quichotte* ? On pourrait le croire en entendant le chef-opérateur dire « *En plus de vingt ans de carrière, je n'ai jamais vu une telle suite de malchances* ». Un tournage qui débute dans un décor que des avions à réaction transforment en camp de guerre, un déluge biblique qui s'abat sur l'équipe… Les catastrophes ne manquent pas, et le départ de Jean Rochefort semble bien la plus grande. Mais, comme le dit le premier assistant, ce n'est pourtant « *que la conclusion dramatique d'une série de problèmes qui ont miné le film* ». Quels sont-ils ?

Le « Capitaine chaos » cache-t-il le chaos ?

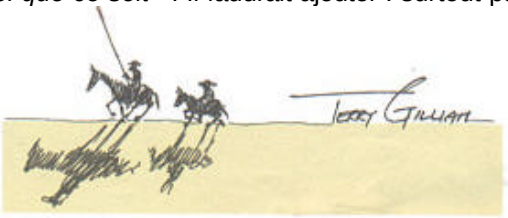
Ce surnom donné sans méchanceté à Terry Gilliam par son premier assistant suggère qu'avec ce cinéaste, le dérèglement est la norme. « *Sur ce film, il règne la confusion la plus totale,* dit l'assistant, *mais c'est ainsi que ça doit être, vu que c'est un film de Terry* ». L'intéressé renchérit : « *Si c'est facile, je ne le fais pas* ». La difficulté, moteur de son inspiration, est donc présentée comme une condition de la réussite du film. Mais il semble qu'il y ait là une part de mythe, et de mystification : à tant croire que le film ne surgira que d'une tempête, personne ne prend la peine de mesurer la force de cette tempête. Elle se révèle finalement plus forte que le réalisateur. Quand son film est sur le point d'être arrêté, et que la difficulté est totale, il constate : « *Il n'y a plus rien qui nous pousse* ». Toutes les épreuves ne peuvent pas devenir des ressorts de motivation.

L'Europe peut-elle produire un film hollywoodien ?

Le responsable du suivi de la production (« line producer ») pose clairement le problème : « *Terry veut faire un film hollywoodien sans Hollywood. C'est presque impossible* ». Le producteur français René Cleitman le reconnaît lui-même : « *C'est un film très cher pour les épaules européennes* ». Il faut donc en réduire le budget : de 40 millions de dollars, il passe à 32. Mais est-ce vraiment une solution ? Les conséquences de ces restrictions sont nombreuses et particulièrement néfastes : le commentaire off nous explique que le premier assistant « *a hérité d'un plan de travail et d'un budget qui ne laissent ni marge de manœuvre, ni marge de sécurité* ». De même, c'est à cause de moyens limités que les acteurs tardent à arriver sur le plateau, leurs contrats n'étant pas signés. Terry Gilliam est conscient de ces difficultés, mais il les ignore pourtant plus qu'il ne les surmonte : « *On sait que notre budget est bien en dessous de ce qu'il faudrait pour un tel film. On va faire avec ce qu'on a et on va se débrouiller* ». Quand tout espoir sera perdu, le chef-opérateur dira que la part de responsabilité du réalisateur dans cet échec est d'avoir laissé croire à toute son équipe qu'il voulait faire un film plus simple qu'il ne l'était en réalité.

Qui a le contrôle ?

Pendant la préparation du tournage, le premier assistant finit par s'emporter : « *Mon souci, ce n'est pas le dressage des chevaux, les dresseurs connaissent leur métier, c'est cette putain d'organisation qui vire au cauchemar* ». Plus tard, quand l'aventure touche dangereusement à sa fin, le chef-opérateur dit : « *Personne ne semble contrôler quoi que ce soit* ». Il faudrait ajouter : surtout pas le réalisateur.



Terry Gilliam ne semble en effet régner que sur un film resté à l'état de projet. Il simule une mise en scène sur des maquettes. Il dirige des figurants, et veille sur les marionnettes qu'il utilisera. Quand il met finalement en boîte une vraie scène (avec les géants), il se réjouit pendant la projection en s'écriant : « *Nous avons notre bande-annonce* ». Mais derrière, aucun film. Même une fois que le tournage a vraiment commencé, il continue à ne diriger que des moments fragmentés, sans que sa vision puisse prendre forme. Il ne contrôle pas même les problèmes auxquels il doit faire face, comme il s'en rend compte dès le premier jour de tournage, empêché de travailler parce que des figurants n'ont pas répété l'action. *« Si on est dans la merde, je veux le savoir avant de tourner* », dit-il alors. Mais cela semble difficile. Il découvre très tardivement que le studio prévu pour les scènes en intérieurs est, en fait, un entrepôt à l'acoustique désastreuse. Il comprend seulement quatre semaines avant le début du tournage que le contrat de Vanessa Paradis n'est pas signé : « *Ce qui me rend fou, c'est qu'on ait laissé faire. On va tourner et rien n'est signé* ». On a laissé faire : qui est désigné par cette formule ? Tout le monde, et personne en particulier. Le contrôle du film est donc laissé à tout le monde, et à personne en particulier. Au cœur de la tempête, le réalisateur ne pourra que constater : « *On est tous désarmés* ».

Frédéric Strauss

Point de vue

Tu n'as rien vu à « La Mancha »

Dix ans durant, le réalisateur Terry Gilliam a caressé le projet de mettre en scène une version de l'histoire de Don Quichotte. Comme toute entreprise ambitieuse, l'élaboration et le financement de ce dessein ont duré un long moment. Il fallait articuler un scénario, réunir une distribution et surtout trouver des producteurs désireux et capables de financer une telle oeuvre, dotée de la vision d'un cinéaste extravagant. L'échec public d'un précédent film de Gilliam dans la même veine, *Les Aventures du Baron de Munchausen* en 1987, avait de quoi susciter toutes les réticences. Mais finalement, l'idée de ce film fut retenue et les moyens de sa réalisation trouvés. En l'an 2000, après des années de travail et de réflexion, Terry Gilliam était donc prêt à livrer sa version de Don Quichotte.

Tout était si bien mis en route, et les espoirs sur cette création étaient si grands qu'on adjoint à l'équipe de réalisation la présence d'une seconde équipe chargée, elle, de filmer le tournage lui-même. Louis Pepe et Keith Fulton, déjà réalisateurs d'un documentaire autour de *L'Armée des Douze Singes* de Gilliam, furent désignés pour réaliser un *making-of*.

Le *making-of* est cette forme de documentaire qui relate les différentes étapes du tournage d'un film, de sa construction et destiné généralement à constituer une partie des « bonus-DVD ». Il permet ainsi de nous informer sur ce déroulement, à dévoiler une part de «la magie » de la conception d'une oeuvre, et surtout à prolonger le plaisir que l'on a éprouvé à la vision d'un film en nous y replongeant quelque temps encore. Mais le tournage du film de Terry Gilliam fut interrompu au bout de six jours, pour les raisons que *Lost in la Mancha* met en lumière. Car si le Don Quichotte de fiction rêvé par Gilliam s'est arrêté, le matériel enregistré par Pepe et Fulton a survécu, a été monté et est même devenu un film de cinéma à son tour.

Que devient alors ce « bonus » qui survit à l'œuvre originale ? Quelle place prend-il aux yeux des spectateurs et quelle valeur acquiert-il par rapport au film qu'il était sensé accompagner ? D'emblée, il faut admettre que *Lost in la Mancha* est aujourd'hui le seul film s'approchant peu ou prou du projet imaginé par Terry Gilliam. Jamais nous n'aurons l'occasion de voir son propre Quichotte terminé – du moins pas dans cette forme initialement prévue – et nous savons que nous devrons nous contenter de cette vision partielle livrée par Louis Pepe et Keith Fulton.

Le film que nous sommes en mesure de voir n'est pas celui que nous nous attendions à voir tout d'abord. C'est un film très différent qui ne fait que rapporter les conditions d'un tournage, en somme qui ne nous en livre que les idées de quelqu'un d'autre. Mais cet autre réalisateur n'a pu terminer son travail, tandis que celui du *making-of* est bel et bien achevé. De complément du film sur Don Quichotte, *Lost in la Mancha* en devient donc le remplaçant. Et par-delà, de « bonus-DVD » il se mue en véritable film de cinéma. Car pour pallier le vide laissé par l'abandon du projet important et attendu de Gilliam, les producteurs ont décidé de combler partiellement les attentes du public en sortant dans les salles le documentaire érigé en vestige de ce tournage épique et désastreux.

Lost in la Mancha, bonus « gonflé » est-il pour autant suffisamment proche de l'esprit de Terry Gilliam pour se suppléer entièrement à cette oeuvre absente ? Assurément, on retrouve l'idée d'un film de Terry Gilliam. Mais tout aussi indéniablement, ce documentaire n'est pas son film puisque ce sont deux autres personnes qui l'ont réalisé, monté, et qui ont ainsi décidé du sens qu'il fallait lui donner. *Lost in la Mancha*, s'il n'est définitivement pas le film de Terry Gilliam reste le seul témoignage existant autour de celui-ci. On pourrait considérer, en poussant les choses à l'extrême, que ce *making-of* chargé de raconter après coup l'histoire d'un film a fini par le dévorer et que la fiction initiale n'existe plus qu'à travers lui.

Car pour autant, le film de Terry Gilliam finirait bien par exister. Les quelques images qu'il nous est donné d'en voir dans le documentaire de Pepe et Fulton sont là pour nous dire qu'un jour ce projet fut réel. Et à travers l'échec du film de Gilliam et la réussite de celui qui en a résulté, on ne peut non plus s'empêcher de penser que la façon d'aborder la prochaine fois la mise en scène au cinéma de l'histoire de Don Quichotte risque fort d'être influencée par les déconvenues du premier et l'innovation du second. L'idée est désormais présente, pour le spectateur autant que pour les metteurs en scène, de ces bonus qui finissent par exister bien plus assurément que leurs modèles.

Laurent Cuillier

Point de vue

Don Quichotte, un film qui se dérobe…

« Unmaking of » d'un film qui n'a pas vu le jour *Lost in la Mancha* apparaît comme un objet assez singulier qui tient la chronique d'un désastre cinématographique annoncé. Projet maudit, déjà en 1957 Welles avait échoué. La mort avait emporté Francisco Reiguera – Don Quichotte. On peut voir *Lost in la Mancha* comme un documentaire qui nous met au contact du quotidien des différents corps de métier qui oeuvrent à la réalisation d'un film et nous fait partager les affres du réalisateur aux prises avec les éléments, affrontant les aléas du tournage, écartelé entre ses désirs artistiques et la réalité financière de son projet. Cette dimension suffirait à le rendre intéressant mais le film de Keith Fulton et Louis Pepe va au-delà car ce qu'il nous permet d'approcher c'est le moment si difficile de la création lui-même. En fait *Don Quichotte*, le film, existe. Il est tout entier contenu dans l'esprit de Terry Gilliam qui le porte en lui depuis une décennie. Il le dit lors de la première réunion d'équipe, il le redira à la fin lorsque l'échec sera consommé : « J'ai fait ce film tant de fois dans ma tête. Je l'ai vu, je l'ai vécu, je le connais. »

Toute la difficulté est de le faire naître ; de faire tenir au jour pour les autres – et d'abord l'équipe – ce film qui se dérobe sans cesse. « Il [Terry Gilliam] voit des choses que personne d'autre ne voit » déclare Benjamin Fernandez, production designer.

Le premier obstacle à vaincre est de parvenir à réunir dans le même lieu et le même temps (à faire accéder à la réalité, en quelque sorte) les éléments indispensables : « Tout est éparpillé, les costumes sont à Rome, les acteurs en Angleterre, en France, à Prague. Les effets spéciaux … il y en a partout. Une fois tout ensemble les choses sérieuses vont commencer. » On sait ce qu'il en sera, l'espace comme le temps ne seront pas favorables au projet. Les extérieurs sont ravagés par l'orage, le studio est impraticable, les retards s'accumulent. Même les animaux s'en mêlent et tel cheval parfait aux répétitions refuse obstinément de bousculer Johnny Depp qui se débat avec le poisson qu'il a pêché… Nicola Pecorini, le chef opérateur du film « n'a jamais vu, en 22 ans de carrière, une telle accumulation de *sfiga* ».

Cette accumulation de déconvenues arrive à un point tel qu'il semble presque que le film, organe vivant, résiste et se refuse. « Je ne sais pas comment on débranche une chose pareille » finira par dire Terry Gilliam. Tant que la seule caméra (le seul regard ?) en jeu est le petit caméscope de Terry Gilliam, tout va bien. Les extérieurs sont paisibles et désertiques comme il les rêve, la fête et ses artifices éclatent dans la nuit pour son plus grand plaisir, les paysans-géants et leur apparence mi grotesque mi terrifiante comblent ses désirs. Tant que les comédiens ne jouent que pour lui, tout va bien encore : voir l'échange entre Jean Rochefort et Johnny Depp ou encore Johnny Depp qui trouve une réplique que Gilliam trouve « géniale ». En fait tout se gâte lorsque les images tournées risquent d'exister pour d'autres yeux que ceux du réalisateur. Les « investisseurs » ne verront rien. Non seulement la scène prévue tourne court mais ils n'en entr'aperçoivent des bribes qu'au moyen de jumelles au travers de la haie des différents membres de l'équipe.

On pourrait se complaire dans l'idée de la «malédiction qui plane sur le film », considérer l'adaptation du Quichotte comme une entreprise maudite ou y voir une sorte de Graal cinématographique que seuls des yeux purs pourraient contempler. Plus intéressant que cela, *Lost in la Mancha* nous fait éprouver l'extrême difficulté de la création cinématographique, la diversité et la complexité des éléments qu'il faut conjuguer pour aller de l'évidence lumineuse d'une planche de story-board au tournage de cette scène en décors avec des comédiens. Bien sûr il y a une douleur à assister, impuissant à l'effondrement d'un rêve. « Le plus dur c'était de voir que la réalité allait l'emporter sur Don Quichotte » constate Tony Grisoni, co-auteur du scénario. Mais il y a aussi le plaisir émerveillé que nous offre le film de Louis Pepe et Keith Fulton, celui de voir comment, par instants, pour reprendre le mot d'André Bazin « le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. »

Patrice Gablin

Point de vue

Le syndrome de Munchausen

Des plateaux de tournage madrilènes aux plaines désertiques de Las Bardenas, une métaphore chevauche *Lost in la Mancha* : Terry Gilliam *est* Don Quichotte. Ecoutons la voix qui, résumant d'emblée l'œuvre de Cervantès, insiste à l'envi sur le rapprochement ; elle rappelle opportunément que le récit original met en scène un homme «qui se nourrit de littérature romanesque, de légendes de la grande chevalerie. Il décide de prendre la route et de vivre lui-même ces aventures romanesques. Ses hallucinations sont pour une grande part dans notre intérêt. On veut voir le monde par ses yeux. Sa vision du monde est très proche de celle qu'on avait enfant. Un monde où les objets avaient une dimension magique. » Portrait de Don Quichotte en cinéaste ? Certes. Mais surtout histoire d'un réalisateur dont l'œuvre n'a cessé, en partant de l'animation, de faire du rêve la matière même de chacun de ses films. De présenter des héros bâtissant leur propre légende. D'explorer consciencieusement, pour ce faire, les grands mythes littéraires et cinématographiques (*Time Bandits* serait en ce sens l'archétype du film de Terry Gilliam). On voit trop bien alors à quoi mène, inéluctablement, l'identification. Sa réussite est au prix de l'échec. Car Don Quichotte, personnage voué à être vaincu par « les moulins à vent de la réalité », représente à tous égards le choix cohérent de l'abyme et de l'abîme. Moment révélateur : le dessin offert *in extremis* à la caméra de Louis Pepe présente la déroute d'un combattant de l'impossible. Dernier clin d'œil du cinéaste qui semble, en guise de conclusion, offrir au spectateur une vignette de storyboard qu'il aurait pu dessiner avant le tournage.

Qu'on ne s'y trompe pas, pourtant. *Lost in la Mancha* n'est en rien une glorification de la défaite et une apologie des *beautiful loosers*. Regardons plutôt le documentaire, au-delà d'un précieux témoignage à valeur archéologique, comme le seul mode d'existence possible d'un film dont l'achèvement n'aurait pu qu'invalider l'identification de l'artiste au chevalier. On comprend mieux alors l'empressement de notre *« unmaking of »* à agiter le spectre d'un autre vieillard mythomane, le *Baron Munchausen*. Le «plus jamais ça » entonné en référence au tournage chaotique de l'opus de 1988 renvoie évidemment à l'angoisse des vices de fabrication et du gouffre financier. Mais on peut aussi comprendre cette incantation récurrente à la lumière de la frustration d'un résultat final sans doute trop éloigné des désirs de Gilliam. La véritable leçon de *Munchausen* peut donc être résumée ainsi : mieux vaut célébrer un grand film mort qu'accoucher d'une grande œuvre malade. L'existence de *Lost in la Mancha* illustre ce conseil. Et le titre initial du projet inabouti, *The Man Who Killed Don Quixote*, révèle déjà, comme un lapsus, le futur meurtre - ou sabordage, pour utiliser la métaphore gilliamesque du navire pirate. La périphrase choisie, hommage à *L'Homme qui tua Liberty Valance* de Ford, invite à mener l'enquête au delà des vérités officielles… c'est-à-dire hors de toute fiction. Plus guère de doute, alors, sur l'identité de l'assassin virtuel, celui à qui profite le crime. Seul Gilliam peut tuer Quichotte. Seul Gilliam peut invoquer, en guise d'alibi, la fameuse « malédiction » qui le transformerait en égal et en rival du géant Welles. Seul Gilliam peut accepter que l'extravagance de son suicide soit dévoilée à la face du monde par un documentaire. Seul Gilliam, dans ses fantasmes de créateur, peut rêver de substituer au film d'un rêve le rêve d'un film.

Ne nous étonnons donc pas de voir *Lost in la Mancha* accomplir ce désir enfoui en consacrant la perte du projet initial (ce pourrait être aussi le sens du titre) pour prendre sa place et revêtir en plusieurs occasions la forme d'un film du maître. Parmi les indices : l'inclusion d'un *cartoon* qui renvoie aux intermèdes naguère proposés par l'Américain des Python entre différents sketches ; le post-générique qui réalise le souhait du cinéaste de voir le plan des géants se muer en bande-annonce ; le storyboard qui s'anime au son de la voix du réalisateur ; et, évidemment, le personnage qui veut imposer au réel ses visions fantasmatiques… Faut-il pour autant pousser plus loin l'implicite de la démarche de Pepe et Fulton en affirmant que le cinéaste, pour parvenir à être le héros de ses propres fictions, a lui même provoqué les maux qui ont eu raison de son film ? Probablement pas. Ce trouble, répertorié en psychiatrie, porterait pourtant un nom bien connu. Le syndrome de Munchausen.

Thierry Méranger

Les métiers du cinéma – par Guy Fillion

Textes extraits de **Gros plan sur les métiers du cinéma,** édité par le Conseil général de Loire-Atlantique – Pour commander cette plaquette Tél. 02 40 99 10 76

Ce métier s'occupe :

€ **du budget** | **de l'histoire** | **de l'image et/ou du tournage** | **du son**

Le moment où ce métier intervient par rapport au tournage

avant | **pendant** | **après**

SCÉNARISTE - - ◂◂

A partir de son idée ou d'une idée qu'on lui a proposée le **scénariste** écrit d'abord un synopsis de quelques lignes puis il le développe et, par étapes, fournit des récits de plus en plus détaillés qui vont aboutir à un texte d'environ 120 pages pour un long métrage de 90 minutes.
Le scénario doit donner au lecteur l'impression de voir et d'entendre le film à venir dans l'ordre où il découvrira les scènes et les images. Le scénario sera distribué à tous ceux qui vont travailler sur le film et tous les corps de métier devront y trouver leur intervention. Souvent les scénaristes travaillent à plusieurs (co-scénaristes) et les producteurs qui s'engagent sur un projet de film ont leur mot à dire sur le scénario.

PRODUCTEUR - € - ◂◂ ▸ ▸▸

Pour le compte d'une société de production, **le producteur** peut être à l'origine d'un film ou accepter un projet présenté par un scénariste ou un réalisateur. **Il a la responsabilité de la préparation et de la fabrication du film. Il évalue le coût du projet, cherche les financements et suit la réalisation en veillant à ce qu'elle reste dans le cadre prévu.**
Pour le compte du producteur, **le directeur de production** ou chef de production est sur le plateau de tournage chaque jour. Il assure le suivi de la fabrication du film, **trouve les solutions aux problèmes qui surgissent et assure le lien entre le réalisateur et le producteur.**
Selon la taille et la complexité du projet le directeur de production est secondé par des assistants de production, chargés chacun d'un secteur particulier (repérage des lieux de tournage, casting des comédiens, des figurants, établissement et négociation des contrats etc…)
Les métiers de la production exigent un intérêt réel pour la création cinématographique et des compétences juridiques, financières et de gestion.
L'émergence des nouvelles technologies et de techniques de plus en plus sophistiquées entraîne actuellement le développement d'un nouveau métier, celui de directeur de postproduction, chargé de suivre toutes les opérations d'après tournage (montage, mixage, effets spéciaux etc…)

RÉALISATEUR - € - ◂◂ ▸ ▸▸

Qu'il soit l'auteur du scénario ou pas, **le réalisateur a la charge de transformer le scénario en film**, de passer de l'écrit à des images et à des sons. Il a donc la **responsabilité artistique du film** dès l'instant où commencent les préparatifs du tournage et jusqu'à la sortie de la copie du film qui servira à tirer celles qui passeront dans les salles.
En liaison avec le producteur il constitue l'équipe qui le secondera dans son travail et, pour chaque poste de travail. Dès les préparatifs du film – les décors par exemple – jusqu'au stade de la postproduction – le mixage par exemple – il doit pouvoir expliquer comment il compte travailler à partir du scénario et doit vérifier que chacun oeuvre bien dans le sens désiré.

ASSISTANT A LA MISE EN SCÈNE - - ◂◂ ▸

L'assistant à la mise en scène est là pour décharger le plus possible le réalisateur de toutes les tâches qui n'impliquent pas de choix artistiques essentiels. Il fait le lien entre le producteur et l'équipe du film : **à partir du scénario et du découpage, il répartit et organise le travail de toute l'équipe** pour l'ensemble de la durée du film et jour après jour (le plan de travail). Selon la taille de la production il y a un premier, un second, voire un troisième assistant et des stagiaires.

DIRECTEUR DE CASTING - € - ◂◂

Le directeur de casting est chargé par le réalisateur et le producteur de trouver les comédiens correspondant aux personnages décrits dans le scénario. Cela exige donc, d'un côté, une bonne connaissance du scénario et des intentions précises du réalisateur et, de l'autre, de bien connaître tous les organismes où il pourra trouver des comédiens (agents, écoles de théâtre, troupes etc..)

COMÉDIEN -

Elément de plus visible d'un film au point que quelquefois on ne parle que d'eux, **les comédiens sont d'abord des interprètes**. C'est à eux de **faire vivre les personnages imaginés par le scénariste et mis en scène par le réalisateur**. Ils doivent donc être capables de se mobiliser, plan par plan, devant quelques dizaines de personnes sur le plateau, pour **donner les nuances les plus intimes de leur personnage dans son évolution alors que le film est rarement tourné dans l'ordre chronologique de l'action.**

CHEF-OPÉRATEUR -

En fonction des intentions du scénario, précisées dans le découpage technique et des instructions du réalisateur, **le chef opérateur construit les lumières du film. Il est responsable de l'image**. Sur le tournage, il dirige tous ceux qui contribuent à éclairer et à cadrer ce qui va être filmé. Après le tournage, il suit le résultat obtenu, au montage/image d'abord, puis au laboratoire (développement, étalonnage).
Le chef-op est à la tête d'une équipe, aux tâches précises : le chef-éclairagiste et ses techniciens installent les lumières (projecteurs, réflecteurs etc..), **le cadreur** filme, assisté par les machinistes (pour les travellings par exemple), le **premier assistant** est responsable du point et de la netteté de l'image, le **second assistant** alimente la caméra en pellicule et gère ce qui a été tourné...

SCRIPTE -

La scripte a la responsabilité du minutage du film et de son respect sur le tournage et, plus largement, elle doit, sur le plateau, **avoir l'œil à tout** : le jeu des acteurs, leurs déplacements, leurs costumes, comment le décor est installé, où sont les accessoires, les mouvements de caméra, la lumière, les objectifs choisis etc... pour éviter les ruptures de continuité entre les plans. Pour chaque prise de chaque plan, elle **établit un rapport destiné au réalisateur, au producteur, au monteur, aux techniciens du laboratoire.**

CHEF-DÉCORATEUR -

A partir du scénario et des lieux qui y sont décrits et en liaison, pour le budget, avec le producteur, **le chef-décorateur conçoit les décors dont on lui demandera de superviser ensuite la construction**. Il en dessine les caractéristiques principales par des croquis généraux que des assistants-décorateurs développeront et préciseront sous sa direction. La construction en sera confiée ensuite à un chef-constructeur et à son équipe.
Un ensemblier-décorateur sera chargé de "donner de la vie" à ces décors, de les "habiller" avec ses accessoiristes.

ACCESSOIRISTE -

L'accessoiriste a la responsabilité de tous les objets manipulés par les comédiens sur le plateau. Il doit les préparer, les apporter pour la scène voulue et les ranger. Cela concerne aussi ce que mangent et boivent les personnages dans le film. L'accessoiriste **peut aussi être chargé de réaliser certains effets spéciaux** : pluie, neige, impacts de balle etc.

MAQUILLEUR -

Son travail consiste à **préparer la peau des comédiens et des figurants pour gommer les effets de brillance qui sont gênants sous certains éclairages, pour aussi effacer de petites imperfections** (barbe qui pousse trop vite etc..) et pour accentuer les traits d'un visage pour faire passer une sensation (fatigue, maladie...) **Cela peut aller jusqu'au vieillissement d'un personnage et même jusqu'à des effets spéciaux** (blessure, anomalie physique etc...)

COSTUMIER -

Etre costumier, c'est prolonger le travail des comédiens en choisissant pour eux ou en fabriquant les vêtements qui correspondent à leur personnage, en fonction de l'époque, du lieu, du milieu social et en réfléchissant à ce qu'**un vêtement peut révéler de la psychologie d'un personnage**. Le créateur de costumes les conçoit, le chef costumier et le costumier sont **responsables de la recherche ou de la fabrication des costumes nécessaires pour chaque scène**. Ils gèrent leur propre budget pour cela et organisent l'arrivée sur le tournage des costumes nécessaires. Sur le tournage, les habilleurs (euses) s'occupent de maintenir en état les costumes, aident les comédiens à s'habiller et veillent avec la scripte à ce que les costumes soient raccord d'un plan à l'autre.

RÉGISSEUR -

Le régisseur est responsable de l'organisation matérielle et administrative du tournage, directement en contact avec le réalisateur ou son premier assistant pour les besoins et avec le chef de production pour les moyens. **Il a en charge les autorisations** (Edf, mairie, police etc..), **les locations** (autos, bateaux, animaux - les vivants, les morts : c'est l'affaire de la déco - etc...) **la logistique des figurants** (nourriture, transport) **et le confort de l'équipe** (logement, nourriture et de quoi grignoter et boire sur le plateau).

CHEF ÉLECTRICIEN - -

Le chef électricien a pour tâche d'éclairer les scènes en fonction des lumières et des ambiances demandées par le réalisateur et le chef opérateur. Il est responsable des branchements électriques et de leur sécurité, de l'installation et du fonctionnement des projecteurs et de tous les accessoires qui contribuent à fabriquer la lumière.

CHEF MACHINISTE - -

Le chef machiniste est responsable de la pose et de l'installation de tout ce qui permet les mouvements de caméra (rails de travelling, grue...). Il est aussi responsable de leur utilisation pendant le tournage. En collaboration avec les électriciens, il installe tout ce qui permettra de **fixer les projecteurs et les autres accessoires de la lumière** (barres, attaches...)

PHOTOGRAPHE DE PLATEAU -

Le photographe de plateau ne fait pas partie de l'équipe technique du film mais il est en permanence avec elle sur le plateau. **Sa mission consiste à prendre des photos** de l'équipe technique, du réalisateur et des comédiens **pendant la préparation du filmage**. Il photographie les comédiens au travail sous un angle qui n'est pas exactement celui que l'on verra à l'écran, dans le film. **Ces photos serviront à la promotion du film**, dans les dossiers de presse, les articles de journaux et on les retrouvera plus tard dans des revues ou des livres.

MONTEUR POST-PRODUCTION - -

Le travail du monteur consiste à assembler les plans selon l'ordre prévu au découpage. Le monteur choisit parmi les prises des plans tournés celles qui conviendront le mieux (jeu des acteurs, éclairage) au propos du film et il les relie entre elles, scène par scène, séquence par séquence pour faire des éléments dispersés que sont les plans (entre 600 et 1000 en moyenne) un tout cohérent, dont **le rythme aussi respecte les intentions du réalisateur**. Sur ses indications le monteur peut proposer et effectuer des modifications importantes par rapport au découpage. **Le rythme du film est donné au montage par une succession de plans courts (rapide), ou de plans longs (lent). On appelle souvent le montage "la seconde écriture du film".** Le chef-monteur est assisté d'un assistant-monteur dont le rôle est de répertorier et de repérer précisément les images tournées pour en préparer ainsi le montage.

LE SON

Au cinéma il y a - sauf exception - une seule image, même si elle change tout le temps. Mais il y a toujours plusieurs sons : les voix des personnages à l'écran, mais aussi celles de personnages qui ne sont pas à l'écran, et des bruits de personnes ou d'objets (machines petites ou grandes, autos, etc..) qui sont ou ne sont pas à l'écran. Si dans la vie, on voulait enregistrer les sons tels qu'on les entend dans la rue, on obtiendrait une sorte de bouillie sonore d'où rien ne ressort en clair pour le spectateur. On est donc obligé de décomposer toutes les sortes de sons en fonction de leur source : les voix, les bruits sur le plateau, les bruits d'ambiance, les sons particuliers émis par les lieux où vont les personnages etc. Et tous ces sons sont enregistrés sur des "pistes sonores" différentes bien repérées pour pouvoir être réutilisées.

Le premier objet qui fixe ces repères est le clap qui permet la synchronisation de l'image et du son. Toute cette phase d'enregistrement est de la responsabilité de l'INGENIEUR DU SON et de son PREMIER ASSISTANT PERCHISTE. Ensuite, après le tournage, il faut réunir tous ces sons, donc toutes ces pistes, en supprimant ce qui est mauvais et en améliorant ce qui peut l'être (un comédien qui a mal dit une phrase, par exemple). Il faut faire en sorte que tout ce qu'entend le spectateur ait un sens pour lui (là intervient le MONTEUR/SON) et que tout cela soit audible (là intervient le MIXEUR). Il s'agit de reconstituer une autre vie sonore qui ressemble à la vie et qui permet de rendre audible les sons jugés importants pour le sens et le climat du film. Cette phase dite de postproduction se déroule en studio ou en auditorium. Si l'on ajoute que la musique vient prendre sa place à ce moment-là (intervention du MUSICIEN), on voit l'importance de ces métiers du son et on comprend pourquoi plusieurs sont représentés ici.

INGÉNIEUR DU SON - -

En fonction du type de son désiré par le réalisateur, **l'ingénieur du son est chargé d'enregistrer les différents sons du plateau** et d'abord, bien sûr, **les paroles des comédiens** mais aussi **les sons d'ambiance** dans les décors ou en extérieur ainsi que **des «sons seuls»** - sans images - qui pourront servir, après le tournage, à enrichir les sons directs (enregistrés en même temps que l'image). Ce métier exige une bonne oreille très exercée ainsi qu'une bonne connaissance des techniques d'enregistrement et de leur évolution. L'ingénieur du son a un **assistant** qui, entre autres, installe les micros qui serviront aux enregistrements ainsi que le fameux "perchman" ou perchiste qui suit les comédiens avec son micro-perche ... toujours hors-champ.

COMPOSITEUR DE LA MUSIQUE -

Le compositeur de la musique de film est d'abord un musicien à qui un réalisateur demande de compléter ou d'illustrer musicalement son film. Même s'il est engagé dans le projet filmique dès le scénario, même s'il va sur le tournage pour préparer son travail en s'imprégnant des ambiances et des actions, **il concrétisera l'essentiel de ses compositions en postproduction car c'est seulement à ce moment-là que se dessinent les scènes définiti**ves, avec leurs paroles, leurs sons d'ambiance, leurs rythmes et leurs durées.

MONTEUR SON POST-PRODUCTION -

Le monteur/son est un spécialiste du son dont le travail consiste à prolonger le montage/image en assemblant, suivant les choix esthétiques du réalisateur, **les éléments sonores** recueillis pendant le tournage sur différentes bandes sonores (les paroles, les sons d'ambiance, les sons seuls etc..). **Il intègre la musique et crée éventuellement des sons nouveaux** (du simple bruitage à des sons plus complexes) dans le but d'enrichir l'univers sonore du film.

MIXEUR SON POST-PRODUCTION -

Le mixeur est le spécialiste du son qui intervient en dernier sur la bande son. En respectant la sensibilité et les intentions du réalisateur il fait vivre ensemble tous les éléments sonores du film – les bruits, les dialogues, la musique, les silences – en les réunissant sur une bande son unique. Il travaille dans un auditorium spécialisé.

TECHNICIEN DE LABORATOIRE POST-PRODUCTION -

Le «labo» est l'entreprise qui reçoit directement du tournage les pellicules impressionnées et qui, à la suite de différentes opérations techniques complexes livrera, en bout de chaîne, les copies qui passeront dans les salles. Les techniciens qui travaillent dans les labos restent en général anonymes et sont représentés au générique par le seul nom du labo où ils travaillent. Toutefois, depuis quelques années, on voit apparaître au générique le nom d'un des collaborateurs, **l'étalonneur**.

ÉTALONNEUR POST-PRODUCTION -

L'étalonneur travaille en laboratoire et intervient dans la post-production. **Son travaille consiste à faire oublier les différences de lumière ou de couleur qui peuvent exister entre les plans.** Ces différences tiennent au temps qui peut s'écouler entre le tournage de deux plans qui se suivent dans l'histoire, aux changements de lumière qui ont pu se produire entre les prises. Toute différence de couleur ou de lumière doit correspondre à une volonté du réalisateur ou du chef opérateur, les autres doivent être éliminées pour ne pas perturber le spectateur. L'importance du travail de l'étalonneur, a longtemps été méconnue parce que se déroulant dans le secret du laboratoire et de ses machines complexes.

DISTRIBUTEUR - € -

Le distributeur prend en main le film lorsqu'il est terminé et mène à bien sa sortie dans les salles. Il partage la tâche, par contrat, avec le producteur. Avec ce dernier et le réalisateur, **il détermine comment présenter le film** (affiche, bande-annonce, dossier de presse, réceptions..). Puis il engage une attachée de presse et organise des projections et des avant-premières pour les journalistes et les exploitants.

PROGRAMMATEUR - € -

Le programmateur sélectionne et négocie avec les distributeurs les films qu'il souhaite présenter dans les salles de cinéma qu'il programme. Il peut être salarié d'un Groupe national ou régional et programmer un ensemble de salles de cinéma, y compris de complexes ou de multiplexes. Il peut aussi travailler pour un groupement de programmation auquel adhèrent des cinémas indépendants. Il perçoit alors un pourcentage sur les recettes des salles. **Les objectifs poursuivis par le programmateur**, tantôt commerciaux, tantôt artistiques, **contribuent largement à l'identité des cinémas.**

EXPLOITANT DE SALLE DE CINEMA - €

L'exploitant de cinéma, propriétaire, gérant ou directeur, est un chef d'entreprise. Il gère le cinéma et encadre le personnel salarié ou parfois bénévole. S'il est indépendant, il peut être son propre programmateur. **La caractéristique essentielle de son métier est certainement l'accueil des publics par lequel il renforce l'identité du cinéma.**

OPERATEUR PROJECTIONNISTE -

Ultime maillon de la chaîne cinématographique, **l'opérateur projectionniste est un technicien aux compétences multiples** en électricité, électronique, informatique optique et mécanique. Il travaille souvent seul ou en équipe réduite. Son espace de travail est la cabine de projection, plongée dans le noir durant les séances, envahie du cliquetis de la croix de Malte qui défile le film au rythme de 24 images/seconde**. Il veille aux bonnes conditions de projection dans le strict respect des formats de son et d'image définis par l'auteur.**