

IMAGES

documentaires

ENTRETIEN AVEC Catherine Blangonnet
IMAGES documentaires n° 47/48

« Quand il s'agit d'entreprendre, je n'ai pas trop de doutes... »

Lapsus : de la distribution à la production,

entretien avec Esther Hoffenberg

I. D. : J'aimerais que tu me racontes comment tu es venue à la production...

Esther Hoffenberg : Par un projet : je n'avais jamais fait de cinéma, nous avions un projet de film avec Myriam Abramowicz, et il fallait trouver les moyens de le faire. Je ne savais pas que cela s'appelait produire et c'est une fois le film fini, en mettant nos noms au générique que j'ai vraiment compris !/. Ce travail pour convaincre à partir d'un désir de film me plaisait, et puis c'était simple en Belgique, en 1979, il suffisait d'aller s'inscrire au registre du commerce, ça ne coûtait rien. Mais quand je suis revenue en France, j'ai mis longtemps à revenir à la production, je n'avais aucun contact professionnel. J'ai commencé par la distribution, à l'Office du Film du Canada à Paris. La vente ne m'intéressait pas, mais pour moi c'était une bonne façon de visionner beaucoup, puis de défendre des films, des documentaires et des films d'animation. Cela me paraissait tellement plus facile de vendre les films des autres. Grâce à ce catalogue, j'ai construit un réseau de relations — on se rend compte après combien c'est important — et appris à dialoguer avec les diffuseurs. Mais la frustration de ne pas participer à la création --- il n'y avait pas d'évolution possible à l'Office du Film du Canada--- devenait trop grande, et j'ai donc décidé de faire le saut et de devenir indépendante. Comme à chaque fois que je décide un changement dans ma vie, j'arrête tout, et ensuite je me mets à chercher, à tâtonner, avant de trouver une nouvelle voie...

I.D. : En quelle année as-tu quitté l'ONF ?

E. H. : En 1989. Par mes activités, j'avais connu quelques producteurs dans les festivals ou sur les marchés internationaux, Les Films d'Ici... enfin tous les producteurs qui avaient une stratégie internationale et qui étaient sur les marchés : il n'y en avait pas énormément à l'époque. Et donc, avant de créer ma propre structure, j'ai contacté des producteurs... mais on ne voulait m'engager que pour la distribution. Or j'avais décidé d'arrêter la vente, ça c'était une

vraie décision. Et là, j'ai eu la surprise que l'Office du Film du Canada me propose de continuer à représenter le catalogue, mais de manière indépendante, ce qui me convenait beaucoup mieux, mais il fallait créer une société. Je ne savais pas encore si j'allais produire... mais j'ai prévu des statuts les plus larges possibles.

I. D. : Et quel a été le premier film que tu as produit ?

E. H. : Cela m'a pris quelques mois, avant de commencer un projet, devenu le film *Charlotte : vie ou théâtre* ? Ce projet est né d'une conversation avec Thierry Garrel qui a attiré mon attention sur Charlotte Salomon et son œuvre. Deux jours plus tard, je demandais à une amie qui allait à Amsterdam de me rapporter le livre, et l'œuvre extraordinaire de « Charlotte » a été une telle rencontre que j'ai eu envie de la faire connaître par un film. On a mis deux ans à réaliser le projet. Il y a eu un premier travail de scénario fait par **Dominique Abensour**, puis j'ai contacté Richard Dindo qui a été un vrai partenaire. Il y avait un décalage énorme entre lui était très expérimenté et moi qui ne connaissais presque rien. Cette expérience a été très forte parce que, d'une part, une exposition du travail de Charlotte Salomon a pu être organisée au Cabinet d'art graphique du Centre Pompidou, au moment de la diffusion du film, et que d'autre part, ce film était tourné en 35 mm. Par la distribution, j'avais un peu de trésorerie, je pensais donc pouvoir produire le film. Mais, à la Sept, on m'a dit : « Tout de même, il faut vous adosser à un producteur sérieux », et Pierre Devert a joué ce rôle de coproducteur et m'a aidé à négocier avec la Sept-Arte. A l'époque je ne comprenais pas qu'on ne me fasse pas immédiatement confiance...

I. D. : Mais tu avais a priori l'accord d'Arte...

E. H. : J'avais l'accord de principe de la Sept-Arte, mais il fallait trouver des financements internationaux, car le film était très cher. Grâce au film que j'avais réalisé, j'avais des contacts aux États-Unis, et j'ai pu trouver le soutien d'une Fondation, et Richard Dindo a apporté un coproducteur suisse. Cela a donc été une première expérience heureuse et parallèlement je continuais la distribution. Les premières années, j'ai produit un film par an. Le suivant a été *Ceux de Saint-Cyr*, de Philippe Costantini, aussi sur pellicule. Et puis cela a été, en 1994, *Nous, les Enfants du xx^e siècle* de Vitali Kanevski. On était en train de finir le film de Costantini quand Kanevski est venu voir de la part de Lilia Olivier et lui, il n'avait aucun problème de faire confiance à une débutante. J'ai vraiment aimé son projet, et nous avons eu la chance d'être à nouveau soutenus par Thierry Garrel et la Sept-Arte.

I. D. : A l'époque, tu continuais à prendre d'autres films en distribution ?

E. H. : J'ai commencé à distribuer des courts-métrages et des documentaires, en

complémentarité avec le catalogue de l'ONF. Quand j'allais dans des festivals, je rapportais des films. Le film d'Amit Goren par exemple, *6 open, 21 closed*, qui a remporté un FIPA d'or et connu une bonne carrière internationale...

En 1995, avec quelques amis producteurs issus du Club du 7 octobre, on a créé Doc&Co 2/. Cela correspondait au moment où j'avais vraiment envie de m'investir à fond dans les projets, et il devenait difficile de concilier les deux activités.

I. D. : Comment ces projets sont-ils venus ?

E. H. : Les projets, ce sont toujours des rencontres. C'est très rare que j'aie reçu un projet par la Poste parce que personne ne me connaissait. C'est toujours moi qui allais vers des gens qui m'intéressaient. Mais, d'une certaine manière, j'avais commencé un peu trop fort, et après j'ai eu du mal. Thierry Garrel m'avait lâché une de ses petites phrases terriblement justes : « Les trois premiers films, cela tient du miracle, mais il reste à devenir producteur ». Il avait raison. Asseoir l'activité d'une société, c'est aussi gérer de l'angoisse, tenir des engagements auprès d'une équipe. Tous les films m'ont intéressée mais j'ai connu un passage plus laborieux. Il a fallu un certain temps pour retravailler avec l'Unité de Thierry Garrel.

Avec Canal +, nous avons coproduit des films avec l'Europe de l'Est, avec *Sofia-Berlin* de Vladimir Andreev, et *Une vie entre Pékin et Budapest* de Ferenc Moldovanyi. Ensuite, deux soirées thématiques avec l'unité de Sylvie Jézéquel. J'ai dû faire mes preuves ailleurs avant de revenir vers l'unité de Thierry Garrel, tout en continuant à travailler avec d'autres diffuseurs. La diversité est importante pour tout le monde. Pendant plusieurs années, j'ai développé des coproductions avec la Cinquième, France 2, France3, travaillé avec des couples auteur/réalisateur et tenté différents genres. Il n'y a aucun film que je regrette, même si tous n'ont pas la même force. Toutes ces expériences ont été passionnantes, mais maintenant j'ai vraiment choisi de travailler avec des gens qui écrivent. La collection *Artistes*, qu'on a commencée avec Michaël Gaumnitz et Marie Sellier était conçue à partir d'une collection de livres de Marie Sellier. Michaël, jusque-là, avait plutôt fait des courts métrages. Il s'est lancé dans le documentaire avec ces films. Cette collection que j'ai développée avec France 5, Jean Mino et Franck David à l'époque, a été l'occasion d'approfondir des connaissances, d'expérimenter des méthodes de fabrication, des techniques, et d'aller un peu plus loin avec chaque film. Comme j'ai toujours un petit complexe d'autodidacte, je considère les documentaires comme mon université permanente : il faut que j'aie des choses à apprendre. Mes frustrations, c'est quand il faut trop pousser un réalisateur, que mon désir de film est plus fort que le sien. Je n'ai pas envie de recommencer cela, ce n'est pas stimulant, cela n'a pas de sens. J'essaye de trouver vraiment des désirs forts, des visions, des obsessions. J'ai l'impression aujourd'hui que je ne fais que des choses que j'aime et que je travaille de la même manière

quelque soit le diffuseur. C'est comme s'il fallait que je prouve sans cesse que la qualité des films, c'est quelque chose qui dépasse le cadre de la diffusion. Cela vient peut-être aussi de l'expérience de la distribution, il faut parier sur le long terme. J'ai commencé avec ce catalogue de l'Office du Film du Canada qui était construit pour durer. J'ai toujours voulu inscrire les films dans la durée. Cela me nourrit, cette idée de travailler pour un futur qui est peut-être tout à fait illusoire, mais j'ai besoin de me dire que les films vont vivre au-delà de leur diffusion télévisée.

I. D. : Jusqu'à quel point intervient-tu dans l'écriture d'un projet ?

E. H. : Il y a des réalisateurs, comme Philippe Constantini ou Benoît Dervaux, où cela tient plus du dialogue que de l'écriture à proprement parler. Ce sont des réalisateurs-cadreurs, dont le film rapport à l'image se construit à travers le rapport aux personnages, qui sont profondément humains. C'est une forme d'écriture, mais qui passe plus par le dialogue, moins par l'écrit. Mais je travaille énormément sur la conception, en amont avec des aides à l'écriture. Il faut souvent passer par plusieurs versions d'un texte avant de le présenter à un diffuseur.

I. D. : Et ensuite, sur le tournage ?

E. H. : Non, si je vais sur un tournage, c'est qu'il y a vraiment un problème... ou quelque chose d'exceptionnel qui fait que je ne peux pas m'empêcher d'y aller... mais je n'apporte pas grand-chose sur un tournage. Au niveau du montage, en revanche, je suis très présente. Je regarde beaucoup les rushes, on discute sur une sélection de rushes au fur et à mesure du tournage. Je fais des rendez-vous à mi-tournage, on discute pour rectifier le tir, j'anticipe aussi le montage.

I.D. : Et ces fameuses projections de travail avec Thierry Garrel ?

E. H. : J'ai eu des expériences très heureuses avec d'autres interlocuteurs, dans les soirées Thema, et je continue à en avoir, de mieux en mieux, car nous avons grandi ensemble. Mais si je cherche à travailler avec l'unité documentaire c'est parce qu'il y a cette réflexion collective sur le montage, cette implication et cet accompagnement qui est unique pour moi. Pour les premiers films, j'avais peur d'intervenir, je n'osais rien dire. Maintenant je me fais davantage confiance. Mais ils vont toujours plus loin, que ce soit Luciano Rigolini, Pierrette Ominetti, ou Pierre Merle. Thierry Garrel continue à m'impressionner fondamentalement, parce qu'il retient chaque plan, il peut tout à fait au premier visionnage voir des choses qu'on n'a pas vues. Sur une table de montage, il peut dire : « On peut passer directement de tel plan à tel plan ».. et on voit que c'est juste.... Après évidemment, on fait le tri. Mais les premières fois, j'étais vraiment terrifiée des rendez-vous avec Thierry Carrel parce que je n'avais pas encore formé mon point de vue sur les films des autres. Quand j'avais Richard Dindo et Thierry Garrel en face de moi,

pour le premier film que je produisais, j'apprenais, cela a été aussi mon école ces séances en salle de montage. Et puis j'ai progressé au fur et à mesure de l'expérience, et de l'expérience que j'ai dû faire sans eux finalement. Avec la collection Artistes, parce qu'avec France 5 en principe je présente les films dans un montage que je trouve déjà assez abouti et c'est vrai que c'était agréable d'arriver à la chaîne et de s'entendre dire : « Le film est bien. » A Arte, ce n'est jamais bien, ils sont toujours beaucoup plus exigeants que moi. Alors qu'avec d'autres diffuseurs, je suis devenue avec les années plus exigeante qu'eux, disons que je n'ai pas les mêmes exigences. Avoir en charge la responsabilité du montage, par rapport à l'ensemble des partenaires qui ont un droit de regard, cela m'a permis d'autonomiser mon regard et d'oser dire ce que je pense et évidemment j'essaie que ce soit toujours dans un dialogue constructif avec le réalisateur.

I. D. : Il arrive que les réalisateurs soient assez fragiles à ce moment du montage ?

E. H. : Ils sont très fragiles. J'essaie d'y être attentive dans la manière d'intervenir, et je n'ai jamais eu de conflit sur un montage, mais il m'est arrivé d'être frustrée par la rigidité d'un réalisateur. J'estime qu'à un moment donné, quand on a un film abouti il ne faut pas oublier que c'est le film du réalisateur, même si il y a un travail collectif, et il y a des choses qu'il faut accepter, mais une attitude trop défensive de la part des réalisateurs peut être contre productive. Heureusement, c'est rare. Pour moi ce n'est jamais un enjeu de pouvoir en tout cas. C'est pour cela qu'en général cela se passe bien parce qu'on sait qu'on va ensemble vers le meilleur film possible. Mais je dois dire que l'unité documentaire d'Arte est vraiment un soutien pour aller plus loin. Ils viennent à des moments précis, quand on est tellement investi qu'on perd soi-même un peu de recul, on a vu le film 10-15 fois, c'est bien d'avoir un regard extérieur et qui joue parfaitement ce rôle.

I.D. : Si on revient à la maison de production elle-même, est-ce qu'elle a atteint un point d'équilibre aujourd'hui ?

E. H. : Oui, j'ai eu la tentation d'agrandir la société, parce que je n'ai pas une vocation de « chef d'entreprise » et j'ai donc eu envie de partager ou de fuir cette solitude, mais je n'ai pas trouvé la bonne formule. Peut-être pour moi cette solitude est-elle inhérente à ma liberté de choix. Je suis entourée par une équipe très engagée dans les projets, une administratrice, Agnès Doukhan, une directrice de production, Emmanuelle Koenig et une assistante. Nous sommes donc quatre permanents et nous prenons souvent des stagiaires. C'est une taille qui correspond à un atelier. Pour moi c'est un travail d'atelier. Cela me permet de suivre vraiment les projets de près et puis de chercher des financements correctement. C'est fragile parce que financièrement la situation ne s'améliore pas, il y a des sources de financement, notamment européennes, qui se

sont développées, et d'autres qui sont plus difficiles à obtenir à l'international. J'arrive à produire quatre ou cinq films par an. Mon rêve serait de pouvoir être déchargée de toute la gestion de la société. C'est le rêve, je crois, de chaque producteur. S'il y avait quelqu'un qui avait envie de s'investir et de me décharger de tout cet aspect, et que je puisse ne m'occuper que de l'artistique, ce serait le mariage parfait mais je n'ai pas trouvé cette personne ou une alliance qui permette cet allègement. Je crois que je ne suis pas toute seule à chercher. Mais je crois que le combat de tous les jours doit faire partie de la rage qu'il faut pour faire ce métier.

I. D. : Est-ce que tu as été tentée de produire de la fiction pour le cinéma ?

E. H. : J'ai eu des projets de longs métrages de cinéma liés à Kanevski, parce que j'ai essayé de continuer une collaboration avec lui. Mais pour l'instant je n'ai pas réussi. Avec la taille de la société, il faudrait que je fasse un choix radical et je ne suis pas prête à le faire parce que le documentaire continue à me passionner. Et je crois que j'ai commencé un peu tard dans la profession. Ma première production, *Charlotte*, c'était en 1992, il y a onze ans. Je me dis si je dois évoluer vers le cinéma c'est précisément pour accompagner des gens avec qui j'ai travaillé en documentaire.

I. D. : Est-ce que tu vois une évolution dans le métier de producteur depuis dix ans ? ?

E. H. : Il y a eu une baisse des budgets. Pour les premiers films qu'on a faits, pour *Ceux de Saint-Cyr* ou *Charlotte*, on avait six mois de montage. Maintenant sur un documentaire si on met dans le budget huit semaines, on a l'impression que c'est exagéré. Donc il y a un vrai problème de financement. Le documentaire s'est appauvri, il s'est multiplié mais s'est appauvri en cours de route. J'essaie de pallier cela avec des coproductions internationales, ou des montages financiers spécifiques comme pour *La Devinière* de Benoît Dervaux coproduit par les Films du Fleuve avec des financements cinéma en Belgique, et télévision en France. Mais quand j'ai produit le film sur Pascin, rationnellement je n'aurais pas dû le faire parce que faire des films sur l'art à base d'archives avec un auteur, un réalisateur, et des budgets de France 5, on finit par gérer la pénurie, et les relations personnelles deviennent trop tendues.

Comme je suis associée dans Doc & Co pour la distribution du catalogue, cela permet de valoriser les films, et je réinvestis tout dans la production : Lapsus autofinance en partie les films, mais cela n'est pas suffisant. On ne néglige aucune source de revenus et c'est comme cela qu'on arrive à maintenir un niveau de qualité quelque soit le diffuseur, mais au prix d'un effort considérable !

I. D. : Est-ce que les chaînes investissent moins qu'auparavant dans les films qu'elles coproduisent ?

E. H. : Non, mais disons que je fais des films trop ambitieux par rapport aux moyens et que je n'arrive pas à me dire : « C'est France 5, il faut en donner pour le budget qu'on a. » Pascin est un bon exemple. Tout le monde est heureux de ce film unique sur ce peintre méconnu, mais cela a été très compliqué. On ne peut pas bâcler ou arrêter le montage parce qu'on n'a pas assez d'argent. On est obligé d'aller jusqu'au bout, de mettre les archives qu'il faut pour que le film tienne, de travailler la bande son... J'ai développé des films qui ne correspondent pas au financement qu'on avait par les chaînes parce qu'on peut faire des films à bon marché, mais moi, je n'ai jamais su...

I. D. : *Et rétrospectivement, bien que tu n'aies pas une « ligne éditoriale », quand tu relis ton catalogue, qu'est-ce qui se dégage ?*

E. H. : L'art et l'histoire, avec quelques films de société ambitieux. Ce que je cherche vraiment à développer aujourd'hui ce sont des films de société, des grands formats, avec de vrais points de vue, comme le film de Patrick Jean, *La Raison du plus fort*. Il n'y a qu'avec Arte qu'on peut faire ce genre de films, les grands formats.

Parfois on me demande pourquoi je ne travaille pas toujours avec les mêmes réalisateurs, ce qui est le cas de certaines structures. Je crois qu'on a besoin tous de se renouveler et comme j'ai une toute petite structure, je n'ai pas les moyens de fidéliser des réalisateurs. Et puis, on est souvent épuisé après une production, surtout quand elle n'est pas tout à fait bien financée ce qui souvent le cas, donc on a besoin de passer à autre chose, de laisser un peu de temps passer. J'aime à la fois continuer avec les mêmes, Philippe Costantini, Vitali Kanevski, Mathilde Mignon... Ariel Camacho, Patric Jean, et aussi laisser vivre les gens, ne pas les monopoliser.

I. D. : *Et est-ce que tu produis souvent des premiers films ?*

E. H. : Non, je fais rarement des premiers films, et c'est quelque chose que je me reproche un peu. Mais je ne peux pas dire que je ne choisisse que des réalisateurs confirmés. Mathilde Mignon n'avait réalisé qu'un film avant *Une Etoile et moi*, Patric Jean aussi avant *La Raison du plus fort*. Quand j'ai produit le film sur la Colombie, *La Vie en otage*, avec des jeunes qui n'avaient jamais vraiment réalisé de film, Natalia Suarez et Thomas Sady, j'ai vu que c'est quelque chose de très difficile mais de passionnant aussi... Maintenant que j'ai plus confiance dans ma capacité de porter des premiers films, j'ai envie de continuer.

I. D. : *As-tu parfois envie de revenir à la réalisation ?*

E. H. : C'est vrai qu'étant donné que j'ai commencé par la réalisation, ce qui me frustre un peu quand on gère cinq films par an, c'est qu'on ne peut pas plonger complètement dans un sujet. Ce rôle de pousser les obsessions des autres me plaît énormément et je n'ai pas du tout envie de

l'abandonner mais j'ai envie de pousser mes propres obsessions un peu plus et là, d'écrire, de réaliser un projet parce que je trouve qu'à ce stade pour moi c'est important aussi de creuser quelque chose, un sillon personnel.

Entretien réalisé à Paris le 16 mai 2003.

Propos recueillis par Catherine Blangonnet.

1/ *Comme si c'était hier*, un film d'Esther Hoffenberg et Myriam Abramowicz, Ping Pong Productions, Belgique 1980, 16 mm, noir et blanc, 86 min. *(En Belgique, pendant l'occupation allemande, des milliers d'enfants juifs ont échappé à la déportation et à la mort. Le film recueille les témoignages de ceux qui les ont cachés ou placés, souvent au risque de leur propre vie.)*

2/ Doc&Co est une structure de distribution regroupant les catalogues de plusieurs producteurs indépendants : Lapsus, Archipel 33, JBA, Interscoop, Agat Films-Ex Nihilo, Les Films à Lou...