



PARCOURS DE PRODUCTEURS ET PRODUCTRICES

# SURVIVANCE

Entretien avec la productrice Carine Chichkowsky

Cet entretien a été réalisé dans le cadre des «Parcours de producteurs» du Mois du film documentaire 2019. Ces parcours ont pour objectif de faire découvrir les différentes facettes de la production documentaire. Un projet d'Images en bibliothèques en partenariat avec la PROCIREP.

Société de production, distribution et édition dvd, Survivance met en avant des films d'une grande exigence formelle. À travers un catalogue de près de vingt films produits depuis 2010, les questions de mémoire, de luttes, de migration traversent les visions du réel très singulières de Stéphanie Régnier (*Kelly* et *Eaux noires*), Mila Turajlic (*L'Envers d'une histoire*) ou de Jérémy Gravayat (*A Lua Platz*).

Comment est né le désir de Survivance ?

J'ai commencé ma vie professionnelle dans le marketing industriel en Amérique du Nord. J'y ai appris beaucoup sur le monde du travail et l'organisation de l'économie mondialisée, mais après quelques années, j'avais besoin de trouver un travail qui soit plus directement relié à mes idées et mes désirs. J'ai commencé à suivre des ateliers vidéo où j'ai appris à me servir d'une caméra et à faire de la direction de production de courts métrages de fiction, puis j'ai intégré le master documentaire de Paris 7. C'est là que j'ai rencontré Guillaume Morel avec qui nous avons plus tard fondé Survivance, mais aussi des monteurs, programmeurs, producteurs avec lesquels j'ai toujours des liens. À la sortie du master, j'ai travaillé avec Jean Gruault qui avait créé une société à 80 ans pour produire *Mafrouza* d'Emmanuelle Démoris. Tous les films documentaires sont des prototypes, mais celui-là, avec sa durée de 12h30, tourné sur plusieurs années, monté sur un temps très long, c'était un objet incroyable en terme de financements, de fabrique d'un objet artistique, de comment s'éprouve la liberté de créer.

Guillaume était responsable à la même période des éditions DVD de *La Vie est belle* et ça lui avait donné l'impulsion pour monter sa propre société. Quand il m'en a parlé, je réfléchissais depuis quelque temps déjà à créer une boîte, j'avais d'ailleurs commencé à produire un film dans une société d'amis. Monter une structure à deux nous a semblé une bonne idée, avec deux activités complémentaires, la production et l'édition. Nos goûts sont très proches mais nos caractères et nos réseaux de travail sont aussi très différents, ce qui rend notre duo très solide, il me semble. Nous parlons de manière régulière de tous les films sur lesquels nous travaillons, mais les rôles sont séparés entre la production dont je m'occupe et la distribution que Guillaume dirige.

Sur quel projet esthétique et économique s'est fondé Survivance qui est une société de production et de distribution de films, mais aussi une édition dvd.

L'articulation entre les deux activités tenait au fait que l'on se voyait comme des artisans. Or, quand on n'est pas dans une logique de marché, il faut se débrouiller pour couvrir tous les aspects de la chaîne pour donner une

visibilité aux films que l'on produit. L'envie de Guillaume était aussi de faire dialoguer des films d'aujourd'hui avec des images du passé, ce que propose l'édition DVD avec par exemple le coffret de Gilles Groulx, *Black Harvest* de Bob Connolly et Robin Anderson, *Le Journal de David Holzman* de Jim Mc Bride : tous ces films importants qui n'étaient plus ou pas visibles.

Le nom que nous avons donné à notre société raconte ce que l'on avait l'idée de faire. C'est une référence au texte du philosophe Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, qui raconte comment Pasolini a cru constater que les lucioles avaient disparu sur les collines de Rome sous les effets de l'industrialisation galopante, la modernité, alors qu'elles perduraient en fait des années plus tard. Parfois ce qu'on croit disparu existe toujours, sous une autre forme, ou on ne sait plus le voir. Ces images survivent, réapparaissent sur un mode différent de celui du marché, de la consommation, mais plutôt de celui du désir de voir. C'est aussi pourquoi nous avons un goût pour les formes nouvelles, qui décalent le regard, qui feront sens encore dans des années, peut-être différemment d'aujourd'hui.

L'idée de devenir distributeur est arrivée peu à peu, alors que l'édition DVD était en recul, que Guillaume voulait aussi créer des événements autour de films qu'il souhaitait faire connaître et que nous commençons à produire des films clairement orientés vers le cinéma. Il a organisé une sortie événementielle pour *Le Journal de David Holzman* avant sa sortie DVD, puis il a décidé de sortir *Mundane History* de la réalisatrice thaïlandaise Anocha Suwichakornpong, qui n'avait pas trouvé de distributeur français. La distribution est devenue une activité importante pour la société dès la sortie suivante, lorsqu'il a fait connaître en France le réalisateur brésilien Kleber Mendonça Filho, avec la sortie son premier film, *Les Bruits de Recife (O som ao redor)* en 2014. Le premier film produit par Survivance est sorti en 2016 : une version courte de *Seuls, ensemble* avait été coproduit et

*Eaux noires* de Stéphanie Régnier (2018)



diffusé sur les chaînes bretonnes et nous avons décidé de sortir la version longue, qui avait eu un bon retentissement en festival. Le premier film que nous avons produit avec des financements uniquement cinéma est *Bricks* de Quentin Ravelli, que nous avons sorti en 2017.

### Distribuez-vous tous les films que vous produisez ?

Certains films sont produits avec des financements cinéma, d'autres avec des financements télévision. Mais dans certains cas, on peut décider de sortir en salles des films financés dans la branche audiovisuelle, notamment quand le film est porté par des succès en festival et que nous avons prévu dès le montage du film une version différente de celle diffusée sur les chaînes.

Sur la question de savoir si tous les films que nous produisons pour le cinéma sont distribués par Survivance, il n'y a pas de règle absolue entre nous. En fait nous discutons de chaque film en fin de montage. Si nos goûts diffèrent sur un film, ce qui peut toujours arriver, ou si nous avons trop de films sur une période par exemple, nous pourrions décider qu'un autre distributeur serait plus logique.

### Comment choisissez-vous les films sur lesquels vous travaillez ?

Je suis portée par les réalisateurs. J'ai besoin de rencontrer une personne et un désir de cinéma, bien plus qu'un sujet. Ma toute première rencontre s'est faite avec David Kremer, sur un tournage de fiction où il était chef électro et moi directrice de production. Nous sommes rentrés du tournage ensemble en camion sur un long trajet de 700 km au cours duquel il m'a parlé de sa passion pour la mer, des films qu'il y avait déjà faits, de la spécificité et de sa façon de tourner en mer, et de son rêve de partir au long cours sur un bateau de pêche dans la mer de Barents. Les questions de cinéma qu'il se posait, le rapport entre les hommes et la mer, la question du travail ouvrier, de recherche de liberté, de la place

A Lua Platz de Jérémy Gravayat (2018)



dans la société, tout cela m'intéressait. Mais c'est la façon dont David était passionné par son projet qui m'a emportée. Sur ce type de films, on passe entre deux et cinq ans ensemble, donc il est nécessaire que se produise un coup de foudre. Je ne me lance jamais sur la simple lecture d'un dossier ou sur l'attrait d'un sujet.

### Les réalisateurs produits par Survivance ont, pour beaucoup, en commun d'évoquer des aventures de tournage de plusieurs années. Est-ce une spécificité de la société de s'engager sur ce type de projets au long cours ?

On espère souvent que ça va durer moins de cinq ans... Sur *Bricks*, Quentin Ravelli avait fait un long travail de repérages de plusieurs années en tant que sociologue, puis avec le projet de film, mais les usines espagnoles de briques rouges qu'il avait repérées, fermaient les unes après les autres et les personnes qu'il suivait de la Plateforme de lutte contre les expulsions liées aux crédits toxiques changeaient au cours du temps. Mais ce temps long lui a permis d'être prêt et affûté au moment du tournage, de savoir précisément ce qu'il voulait filmer. Et il a pu retrouver des personnes qui correspondaient à ce qu'il avait pu observer dans ses années de repérage. C'est un film qui est très réussi au niveau de la complexité de la situation qu'il arrive à embrasser. Notamment pour un tout premier film.

Pour *A Lua Platz*, Jérémy Gravayat a passé cinq ans avec les familles roumaines du film, les habitants des barres et les associations de La Courneuve. Il a fait des recherches intensives aux archives du département et dans celles des associations ou des militants des bidonvilles des années 60 et 70. Il a même publié un journal avec différents documents d'archives qui tissaient déjà une mémoire commune des années 60 à aujourd'hui (photos, arrêtés de la préfecture ou de la municipalité, témoignages de l'époque et entretiens d'aujourd'hui). Le film s'est nourri de ce travail de plusieurs années, qui a servi de matériel préparatoire à un tournage mis en scène quasiment comme une fiction avec les habitants, qui s'est déroulé plutôt rapidement et n'a duré qu'un mois et demi en toute fin de processus. C'est un film d'une grande liberté, qui ouvre la parole des uns et des autres, tisse des liens entre les habitants, avec le spectateur aussi, et fait vivre et résonner le passé autant que le présent avec beaucoup de vivacité et de fluidité. Je ne pense pas que ce type de films puissent se faire dans un temps ramassé, il faut un temps nécessaire de maturation pour le réalisateur.

Il est vrai que beaucoup de films que nous avons faits portent sur des histoires longues. En prenant le luxe de se nourrir du réel, le cinéma documentaire permet de traverser des choses et de construire des histoires.

Mais même si nous en avons produit beaucoup, je ne défends pas uniquement les films au long cours. *Kelly* ou *Des spectres hantent l'Europe* sont, à l'inverse, des films coups de poings tournés dans une urgence, dans un temps limité. Maria Kourkouta était en repérages pour un autre film en Grèce et des amis dont Niki Giannari, la co-réalisatrice, l'ont emmenée dans un camp de migrants à la frontière entre la Grèce et la Macédoine. Elle est revenue avec des rushes en me disant qu'elle voulait faire d'abord ce film-là. Nous avons décidé ensemble qu'elle tenait un film, et que l'argent du développement du projet précédent allait servir pour celui-là. Il s'est écoulé seulement huit mois entre le premier moment où elle a tourné au mois de mars et la première projection en octobre. Il y avait une urgence pour Maria de fabriquer le film et de le montrer. Et elle avait raison, le film a gagné le grand prix dans le premier festival où il a été montré à Jihlava en République Tchèque et il a beaucoup voyagé ensuite.

Est-ce que ces films au long cours nécessitent des stratégies de production spécifiques ?

Dans la production documentaire, on cherche de l'argent tout le long du film, même si aujourd'hui le cinéma de fiction peut se retrouver dans cette position, c'est encore plus criant en documentaire. On commence dans une toute petite économie avec très peu d'argent, puis on construit les films pièce après pièce, un peu comme

un Légo. La plupart des films que je produis ne peuvent se faire que parce que les réalisateurs s'investissent totalement en étant très peu payés si on ramène au nombre d'années travaillées, parce qu'ils veulent absolument faire ce film-là. Souvent, lorsque je me lance dans un projet, je ne sais pas s'il aura l'amplitude d'un long ou un court métrage, ni s'il sera produit pour la télévision ou le cinéma.

N'est-il pas plus difficile de trouver des financements de cette façon ?

Si on a été financé pour un long métrage et que l'on fait un court, c'est plus compliqué que dans l'autre sens : les financeurs comprennent la plupart du temps que le film ait changé. Si ça n'est pas le cas, il faut fournir une version courte.

Sur combien de projets travaillez-vous simultanément ?

On me pose souvent cette question à laquelle j'ai beaucoup de mal à répondre. Je pourrais dire une dizaine à différentes étapes de leur vie, mais ça ne représente pas grand-chose. L'année dernière, j'ai terminé quatre films, parce que certains ont été plus longs à produire que prévu. C'était trop pour une année en terme de travail, heureusement que certains de ces films étaient en coproduction et que mes coproducteurs étaient très présents et investis. J'essaie habituellement d'en terminer deux sur une année, d'en avoir deux ou trois en production ou post-production, trois

ou quatre en développement. Un film n'exige pas du tout le même travail selon l'étape de sa vie. Le temps du développement demande moins d'investissement, c'est pourquoi j'ai souvent plus de films à ce stade qu'aux autres. Un réalisateur avec qui je n'ai jamais collaboré se présente en général avec un texte assez avancé. En revanche, un cinéaste qui retravaille avec moi m'apporte des projets en phase particulièrement précoce. Il s'agit alors de films qui sont dans ma liste, auxquels je pense, mais sur lesquels je travaille peu à proprement parler.

Le montage est une étape très longue en documentaire, souvent bien plus qu'en fiction. Quel type de présence avez-vous à ce stade de fabrication du film ?

Cela dépend bien sûr des réalisateurs, mais en règle générale, je suis très présente au montage, dès qu'existe une première version. Ensuite, je regarde très régulièrement. Le réalisateur et le monteur passent beaucoup de temps ensemble : je suis le premier regard extérieur avant d'organiser des projections pour obtenir des retours de différentes personnes que nous choisissons avec le réalisateur. C'est bien entendu très variable selon les films.

C'est sur cette étape que s'est concentré le gros de mon travail sur *L'Envers d'une histoire* de Mila Turajli qui a occasionné aussi beaucoup de retournages. Une des difficultés de montage résidait dans l'amplitude de la narration du film (il s'agissait de raconter l'histoire de la Serbie de l'arrivée au pouvoir de Milošević à aujourd'hui...) mais aussi dans la construction du temps du film, parce qu'il mêle des images d'archives (les années 80 et 90), d'autres tournées dans l'appartement et la famille de la réalisatrice sur une dizaine d'années après 2000 et des scènes très récentes avec sa mère. Nous avons finalement réussi à traiter presque toutes les images des années 2000 à aujourd'hui comme du « présent » et clairement différencier un passé et un présent

*L'Envers d'une histoire* de Mila Turajli (2017)





dans le film.

Le projet initial était de partir de la porte de son appartement qui servait de clé d'ouverture au film : le projet était écrit autour de la correspondance entre la division de l'appartement de sa famille par le régime communiste et la division d'un pays. La division du pays correspondait aussi à l'envie de se concentrer sur l'histoire de l'opposition à Milošević qui n'avait jamais été racontée. Le poids de l'histoire de sa propre mère et la relation mère-fille, l'histoire d'une transmission politique sont venus pendant le montage.

La recherche des archives qui figurent dans le film a également représenté un énorme travail, mais plutôt dévolu à la co-production serbe, Mila ayant déjà l'expérience d'un premier film d'archives avec *Cinema Komunisto*. Comme il existe très peu d'images sur l'opposition à Milošević pendant les années de guerre et les énormes manifestations contre son régime, elle a dû chercher dans les archives personnelles d'anciens militants, dans des chaînes de télévision privées qui ont fermé depuis, etc. Très peu de télévisions occidentales ont filmé ces événements, à part la télé autrichienne. C'était un travail de fourni.

Vous produisez beaucoup de films que l'on pourrait qualifier de « politiques ». Comment vous situez-vous vis à vis des risques que pourraient courir les personnes qui témoignent ? Je pense notamment à Kelly qui se livre totalement devant la caméra de Stéphanie Régnier.

Concernant *Kelly*, il s'agit davantage d'une position éthique : cette jeune femme ne risquait rien politiquement au Maroc à part d'être expulsée et elle l'était déjà au moment où nous nous sommes engagés dans la production. C'est plutôt pour ses relations avec sa famille, qu'elle avait des craintes, en témoignant de manière ouverte sur son expérience de prostitution. Nous nous sommes donc engagés à ne pas distribuer le film au Pérou parce que sa famille était péruvienne. Après la finition du film, Stéphanie a appris que Kelly était retournée en Guyane où elle s'était réconciliée avec son père, nous avons alors fait le choix de ne pas le distribuer en Guyane selon sa volonté. Mais la Guyane étant en France, cela nous empêche une diffusion télévisée ou toute diffusion que nous ne pouvons contrôler sur le territoire français. Nous essayons de faire qu'il ne soit diffusé que dans des endroits qu'on connaît, donc en France métropolitaine, ce qui interdit tout édition dvd, toute diffusion par l'Adav, car on ne veut pas qu'il atterrisse dans des médiathèques. Rien ne nous protège mieux que d'être en accord avec nos principes et notre éthique. Je fais des films dont le fond est politique. Mais ce ne sont pas des films militants dans le sens où l'aspect politique tient au décalage du regard, à qui on regarde et comment, à la forme du film... La question du risque ne se pose donc pas tant que ça.

Je me la suis posée sur *La Nuit et l'enfant* de David Yon qui est porté par des jeunes gens qui ont grandi en Algérie pendant les années noires,

à Djelfa, dans une région à la frontière du désert. Ce film très psychique nous plonge dans l'esprit d'un jeune homme imprégné du traumatisme de cette histoire, dans une forme de conte atmosphérique où le soleil a disparu et le personnage principal fuit un danger mystérieux accompagné par un jeune enfant, qui l'interroge. Tourner de nuit, dans le désert algérien, sur les séquelles d'une guerre encore tabou pour le pouvoir, sans autorisation suscitait nos inquiétudes. Mais les amis Algériens avec lesquels David fabriquaient le film en tant que personnages, auteurs, et techniciens, lui avaient dit : « Laissons tomber le documentaire, nous serons bien plus libres de raconter ce que nous voulons en faisant une fiction ».

*La Nuit et l'enfant* est proche de la fiction, comme plusieurs autres films du catalogue Survivance...

Je considère que *La Nuit et l'enfant* ou *Yukiko* sont plutôt des documentaires à la lisière de la fiction. Mais finalement cela m'importe peu. On fait du cinéma, la question de la forme ne tient pas vraiment à la catégorie « documentaire » ou « fiction ».

Si la frontière entre documentaire et fiction n'a effectivement que peu d'importance sous l'angle esthétique, n'en a-t-elle pas du point de vue de la production : n'est-il pas plus ardu pour ces formes hybrides de convaincre des financeurs ou des festivals ?

Cela peut effectivement poser question pour la diffusion en festival : certains festivals de documentaire sont réticents à ce type de films sous prétexte qu'il ne s'agit pas de purs documentaires. Ils trouvent de la place dans certains festivals de cinéma dont Berlin, Locarno, Belfort ou le Fid en France, mais leur forme est encore parfois jugée trop « pointue » pour les festivals de fiction...

Ce ne sont pas des films avec des narrations fictives dans lesquels les protagonistes rejouent des scènes qui correspondent à un scénario pré-écrit, mais plutôt des types de mise en

scène où les personnes filmées se réapproprient leur discours, leur expérience et jouent la conscience qu'elles ont de se mettre en scène.

*A Lua Platz* ou *La Nuit et l'enfant* par exemple se sont faits comme ça. *Yukiko* repose plutôt sur un travail romanesque. La trame du film est très intime, très durassienne. Young Sun Noh, qui est coréenne, part de l'histoire de sa grand-mère japonaise qu'elle est obligée d'inventer car elle n'en connaît que très peu de choses. Ce faisant, elle traverse un réel historique de la Corée et du Japon et des relations entre ces deux pays : l'histoire que l'on n'arrive pas à se raconter d'une génération à l'autre traduit l'impossibilité de se réconcilier de ces deux pays.

Ces films sont effectivement assez difficiles à produire. Les commissions de financement sont clairement séparées entre documentaire et fiction, sauf en cinéma où elles sont mixtes. Mais même en cinéma, il est tout de même indispensable de définir un genre pour des questions économiques et juridiques : les règles de la convention collective ne s'appliquent pas tout à fait de la même façon et les commissions et financeurs n'attribuent pas les mêmes montants aux documentaires qu'aux fictions.

Je n'ai aucun problème à payer des gens en documentaire lorsqu'on leur demande de venir pendant un mois sur un tournage, même si on leur demande d'être eux-mêmes. On peut alors définir juridiquement le film comme une fiction.

Toute la difficulté de ces films hybrides, c'est de les écrire. Il faut d'une part trouver les bonnes commissions qui vont accepter ce type de projets, et d'autre part leur trouver une forme qui s'adapte aux dossiers d'aides. Une tendance est d'écrire ce type de projets comme des scénarios de fiction mais c'est souvent compliqué parce que les histoires se fabriquent au cours du travail avec les « acteurs » du film et donc au cours de la production. On a souvent un temps de retard dans l'écriture par rapport aux financements dont on a besoin.

Qu'est ce qui a changé dans le métier, dans l'écosystème de la production documentaire depuis que *Survivance* existe ?

Lorsque nous avons fondé la société en 2010, les chaînes de télé étaient déjà bien désengagées du financement du documentaire de création. On constate un léger durcissement, mais nous n'avons jamais compté sur des télés auxquelles nos projets ne correspondaient pas très bien. Nous avons très vite produit des premiers films avec des chaînes locales. Et après quelques difficultés liées à une réforme du CNC visant à limiter la production des chaînes locales, la mobilisation du secteur de la création et des négociations ont établi un cadre qui semble stable. J'espère que cette niche pour la création documentaire ne sera pas remise en cause à nouveau avec la diminution du budget du CNC, décidée cette année par le gouvernement.

La difficulté nouvelle se situe plutôt au niveau de la distribution en salles : entre dix et vingt-cinq films sortent chaque semaine contre dix ou quinze il y a 15 ans mais il y a en même temps une concentration de quelques films sur une écrasante majorité d'écrans. Dans ces conditions, il devient compliqué de faire un programme plein et la durée de vie des films en salles est de plus en plus courte. Ce phénomène s'est durci extrêmement rapidement, en 4-5 ans. L'arrivée du DCP avec le passage au

numérique en 2011/2012 a modifié les pratiques et le phénomène s'est très sérieusement accéléré.

Nous proposons le plus possible de séances accompagnées par les réalisateurs au début de la sortie, mais les cinéastes ne peuvent pas tous accompagner leur film pendant des mois. Leur travail est de faire des films et la diffusion commence à sérieusement empiéter sur leur travail de réalisation, d'autant que si certaines salles ou réseaux prévoient une rémunération, beaucoup ne l'ont pas encore. Les exploitants demandent régulièrement un débat au cinéaste alors qu'ils n'organisent qu'une séance de leur film. Je trouve l'investissement des réalisateurs fantastique mais il faudrait aussi un engagement de l'exploitant sur le film. Au moins pour quelques séances sur une semaine. Cette réalité se retrouve en festival : les films me semblent exposés moins longtemps parce que la pression des exclusivités est de plus en plus forte. C'est assez dommage parce que cela rend la construction sur le long terme de l'identité d'un cinéaste de plus en plus difficile.

**Mai 2019**

*La Nuit et l'enfant* de David Yon (2015)

