

LES / MONTEURS + ASSOCIÉS

T R E

E S

**CANTET/
CAMPILLO:
EN MONTANT
ENTRE
LES MURS**

R S

Enregistrement de la rencontre

Benjamin Minet

Rédaction

Thaddée Bertrand, Jean-Pierre Bloc, Marc Daquin

Conception graphique

Chevalvert

Impression

Le réveil de la Marne

Parution

septembre 2010

LES MONTEURS ASSOCIÉS

c/o La fémis • 6 rue Francœur • 75018 Paris

Participation aux frais

3€

RENCONTRE AUTOUR DU FILM

ENTRE LES MURS

avec

Laurent Cantet
réalisateur

Robin Campillo
monteur

le 7 octobre 2009

Marc Daquin | Nous remercions beaucoup Laurent et Robin d'avoir accepté notre invitation. Laurent et Robin c'est une vieille collaboration ; ils ont commencé à travailler ensemble sur un moyen métrage pour Arte : Les Sanguinaires...

Laurent Cantet | On a même commencé avant puisque nous étions ensemble à l'IDHEC, dans la même promotion ; on travaillait sur les films des uns et des autres.

Marc Daquin | ...ensuite Robin a monté le premier long-métrage de Laurent, Ressources Humaines puis il a co-écrit le scénario de L'Emploi du temps, de Vers le sud et enfin d'Entre les murs. Stéphanie Léger (*assistante monteuse*) n'a pas pu venir ce soir. On la regrette parce que Laurent et Robin tenaient beaucoup à ce qu'elle participe à cette rencontre et nous aussi. Je pense qu'au cours de la discussion nous aurons l'occasion de revenir sur le rôle qu'elle a eu dans la fabrication du film.

Pascale Chavance | Une toute petite question avant d'aborder des choses plus intéressantes : cela fait combien de temps que vous vous baladez avec Entre les murs, combien de rencontres?... Vous ne savez plus ?

Laurent Cantet | Non, je ne sais plus...

Pascale Chavance | Et vous n'en avez pas ras-le-bol ?! (*rires*)

Laurent Cantet | Non... J'ai effectivement passé à peu près un an ; de juillet (2008) à juillet (2009) à ne faire que ça... et effectivement à avoir parfois épuisé mon envie d'en parler. Là, ça fait un petit moment que j'ai arrêté donc je vais essayer de retrouver l'élan.

Pascale Chavance | À la sortie du film j'ai lu un papier sur le fait qu'au moment du montage, vous tourniez, vous vous arrêtiez pour monter, et vous retourniez. Est-ce exact ? Est-ce que ça c'est passé comme ça ? La salle de montage était dans le collège ?

Laurent Cantet | Non, on ne montait pas pendant le tournage. On avait dans la salle de classe voisine un Avid pour digitaliser et voir le soir même ou le lendemain ce qu'on avait tourné dans la journée et le voir avec l'écran partagé en quatre, pour voir les trois caméras en même temps. Et on faisait une espèce de montage virtuel en se disant: «Tiens, ça, ça va bien avec ça... Tiens, ce type de cadre, il faut y repenser parce que ça peut resservir.» Et puis, peut-être Robin, tu as fait un essai sur une séquence ou deux...

Robin Campillo | Oui. Il y avait un Avid... et il y avait aussi Stéphanie, l'assistante, qui était là ! On est obligé de repartir un petit peu en amont sur la question du montage : Laurent avait vraiment envie depuis longtemps de faire un film un peu brouillon où la fiction surgirait progressivement du chaos. Et donc ça, ça a à voir avec le montage et le tournage. Il y avait ce bouquin de François Bégau-deau et dès l'écriture Laurent a fait des ateliers avec des élèves dans un collège. On a un peu filmé pour voir et on a commencé à monter des choses. Et puis c'est vrai que peu à peu on a acquis une espèce de maîtrise : la maîtrise des jeunes comédiens pour Laurent et pour le prof, la maîtrise des cadres, la maîtrise du montage, se sont faites en même temps et très en amont du film, ce qui est à mon avis assez rare.

En ce qui concerne la question de l'assistante, je n'avais jamais réussi avant ce film à l'imposer sur tout le montage. Ce qui est très important, c'est qu'elle a été là pendant tout le tournage ; elle rentrait les rushes. On a décidé sur l'Avid, après le début du tournage, que le film serait en scope ; c'est aussi un effet du numérique et Laurent a tenu à ce que l'on recadre certains plans ce qui est habituellement assez difficile à faire.

Stéphanie a eu une conscience des rushes. Du fait du multi-caméra les rushes représentaient plus de 140 heures ; pour moi c'était impossible à gérer seul. Je pense qu'au début du dérushage on a déprimé très très fort et on s'est dit un truc tout bête : pour une fois, on ne saura pas tout ce qu'il y a dans les rushes. Je crois qu'à

« Laurent avait vraiment envie depuis longtemps de faire un film un peu brouillon où la fiction surgirait progressivement du chaos. Et donc ça, ça a à voir avec le montage et le tournage. »

Robin Campillo

la fin on a tout vu, mais on est parti avec l'idée qu'une des tâches de Stéphanie était de dérusher plus que nous, puisqu'elle avait déjà conscience de ce qui avait été tourné. Elle avait présélectionné des choses. Pour la première fois on a réussi à être à deux machines et sur un film comme celui-ci c'était impossible que je monte le film seul. C'était hors de question. C'est la seule fois où j'ai réussi à avoir mon assistante avec moi sur tout le montage et je pense que ça nous a vraiment beaucoup aidé.

Laurent Cantet | Ce que je voulais aussi ajouter c'est que dans la description que Robin vient de faire, dans la façon dont le film s'est fait, avec ces ateliers, avec ces débuts de montage – avec des essais de son parce qu'on ne savait pas comment ça allait pouvoir se passer – cela m'a permis de penser la mise en scène comme une espèce de dispositif dont on cherchait à tester l'efficacité. En se disant : le matériau est riche, il n'y a pas à avoir peur de ça, il faut juste trouver une méthode, une façon de lancer les scènes sans savoir exactement ce qui va se passer, puis de retravailler à partir de là, et puis prendre le risque de partir ailleurs d'un seul coup. Tout cela on l'a élaboré tout au long de cette année où on a travaillé ensemble.

Pascale Chavance | Donc ateliers et écriture se faisaient parallèlement ?

Laurent Cantet | Oui. On avait quand même écrit une première version du scénario qui comprenait des copier/coller du bouquin associés à des scènes qu'on avait écrites et qui nous tenaient à cœur et des dialogues donnés à titre indicatif. Et puis le mercredi suivant, dans l'atelier, je leur suggérais une situation qui pouvait s'apparenter à ; j'ai toujours essayé de ne jamais leur faire travailler la scène exacte qu'on allait tourner. On l'a fait une ou deux fois et je ne regrette effectivement pas d'avoir été plutôt dans le sens de la scène mais pas sur la scène elle-même, parce qu'au bout de deux fois ils se demandaient pourquoi ils recommençaient. Et donc là, ils me proposaient des improvisations et on en retenait des éléments. Ça nous permettait aussi de créer des person-

nages, de sentir qui pouvait endosser tel ou tel personnage et de les pousser dans un jeu un peu plus extraverti. Et tout ça était réinjecté dans le scénario la semaine qui suivait...

Pascale Chavance | Ils avaient lu le livre ?

Laurent Cantet | Certains disent l'avoir lu mais je ne suis pas sûr qu'ils l'aient vraiment lu. Par contre, ils n'ont jamais lu le scénario ou les dialogues.

Thaddée Bertrand | Pour continuer sur le livre, il y a une construction dramatique totalement différente dans le film par rapport au livre, notamment le face-à-face avec Souleymane : le conseil de discipline, la « chute » de François... Est-ce que cette dramatisation, qui est absente du livre — qui est une suite de saynètes, d'instantanés —, c'est un travail qui est là dès l'écriture du scénario ou cela fait-il partie des allers-retours avec les ateliers ?

Laurent Cantet | Non, c'était là dès le départ du scénario. C'est à dire que j'avais commencé à écrire il y a plusieurs années un film qui se déroulait comme le livre de François, dans l'enceinte d'un collège, et j'avais écrit l'histoire de Souleymane. À l'époque c'était cinq pages. Ce qui fait que le livre de François m'a plu, son aspect chronique, aurait été sûrement beaucoup plus difficile à tenir en film.

Et on avait tous les deux envie d'une trame dramatique qui allait pouvoir porter tout ce qu'on avait envie de dire et qui était assez proche de ce que François dit dans le livre. François à tout de suite été intéressé par l'idée du conseil de discipline parce que le conseil de discipline c'est le moment où l'autorité se met le plus en scène. Au départ j'avais même l'intention de filmer le conseil de discipline en temps réel ; avoir peut-être trente-cinq minutes de film sur le conseil de discipline, parce que pour avoir assisté en préparant le film à quelques conseils de discipline, ce sont des moments d'une dramaturgie incroyable. J'étais en larmes en sortant et les profs l'étaient souvent aussi. On sentait qu'il y avait

là quelque chose d'important à filmer. L'histoire de Souleymane nous y amenait; on l'a conservée et on a développé ce personnage qui en fait endosse plusieurs personnages du livre.

Thaddée Bertrand | Pour continuer sur le scénario, Robin vous êtes co-scénariste sur les films de Laurent Cantet: est-ce que vous pouvez nous parler de ça? Est-ce que c'est un désir de Laurent de vous associer à l'écriture du scénario?

Robin Campillo | Je me suis un petit peu imposé quand même, je dois le dire... Je ne suis pas monteur «professionnel», quand Laurent vient me demander de monter ses films c'est aussi me rattraper pour me ramener dans le cinéma. J'essaye de travailler à ce que les films soient bien; c'est à la fois un peu prétentieux et faussement naïf. Par exemple *L'Emploi du temps* c'est un film qui est assez proche de moi. C'est peut être moins le cas d'*Entre les murs* et de *Vers le sud*.

Laurent pense que faire un film, c'est se déposséder de la réalité. C'est à dire que c'est un peu les autres qui font le boulot! (rires) Ça paraît un peu négatif comme ça, mais ça ne l'est pas. C'est très rare un metteur en scène qui laisse un peu l'extérieur... Au fond, à la fin il maîtrise et ses films se ressemblent beaucoup, donc il n'y a pas de soucis «auteuriste». Je pense qu'il a aussi confiance en moi parce qu'on est quand même très différents sur certains points. On s'entend très bien au montage; il n'y a pas beaucoup de discussions. On va très vite à l'évidence, ce qui est notre évidence en tous cas.

Sur *Entre les murs*, Laurent et François avaient commencé à travailler sur le scénario avant que j'arrive pour travailler sur des questions de structure. Après ses deux précédents films, je poussais Laurent – et il en avait le désir – à ce qu'il fasse un film avec des comédiens non-professionnels, quelque chose de beaucoup plus libre et où il se sente plus libre.

Cela faisait longtemps qu'il me parlait de ce conseil de discipline, avec cette idée très simple que l'élève doit traduire pour sa mère

les reproches qui lui sont faits. C'est une idée très simple et très forte. Après il y a eu cette rencontre avec François et c'est ce que je disais un peu tout à l'heure ; on s'est approché de notre désir, il ne fallait pas que la fiction soit au départ du film. Que le film soit un chaos et que dans le chaos, comme dans un collège, le destin d'un jeune adolescent se décide. Parce que ce qui arrive à Souleymane c'est un peu... dans la première partie on se dit ce n'est pas si grave et justement il y a la dramaturgie sociale ; comment les rôles sociaux se redistribuent et se définissent au fur et à mesure de l'année.

Je pense qu'on a beaucoup bossé l'air de rien. Par exemple pour faire en sorte que les personnages ne soient pas trop caractérisés, notamment Koumba et Esméralda : on a décidé par moment d'invertir leurs dialogues pour ne pas tomber dans le piège de la caractérisation. Dans une classe on peut tenir un discours et son contraire, comme partout dans la société d'ailleurs, c'est une question de positionnement. Pour moi c'est un film sur la négociation, sur des négociations perpétuelles. C'est un film proche du théâtre. C'est pour ça que la question de professionnels/non-professionnels n'a pas d'intérêt parce qu'il y a un sentiment de répétition dans le film : d'acteurs qui répètent leurs rôles.

À part ça je pense qu'au cinéma il vaut mieux ne pas bosser seul avec ses obsessions ; on fait un binôme qui fonctionne assez bien.

Marielle Issartel | Je voudrais juste dire que ce film est d'une richesse extraordinaire et je le dis d'autant plus que je me suis fait traîner pour y aller. J'avais trop peur de revoir un Être ou avoir et c'est le contraire. C'est un film plein de pensée. Au delà de l'humanité, au delà de toute l'émotion, il y a différents niveaux de lecture qui arrivent jusqu'à une analyse de l'institution et dans quoi on est coincé : « entre les murs », dans des rôles. J'ai ressenti une très grande violence et des négociations toujours ratées ; des points où sans cesse il pourrait se dire autre chose et ça n'est pas dit. Il y a mille points comme ça où les échanges devraient pouvoir aller vers un petit plus de vraie démocratie, de sincérité, mais cette

démocratie est caricaturée par l'individualisme dans un lieu où il n'y a pas de place pour les individualités des élèves. De même qu'il n'y a pas le lieu ni les formes, dans l'école, pour que le maître puisse parler autrement qu'avec ce léger ton « copain », ironique, et du coup il rate toujours les moments où il pourrait dire quelque chose d'important, de vraiment compréhensif. Et finalement cet engrenage mène Souleymane où l'on sait. Il y a des scènes d'une violence extrême aussi comme la scène du champagne : la future naissance, buvons quand même malgré l'annonce de l'arrestation de la mère de Wei. J'ai l'impression que ces différentes couches, cette possibilité de voir toujours quelque chose derrière ce qu'on voit est peut-être dû à cette façon de travailler. Est-ce que c'était dans le livre ?

Laurent Cantet | C'est le résultat d'une vraie vigilance que l'on a quand on écrit, d'essayer de faire passer les idées en sous-texte plutôt que dans des dialogues ou des affirmations. Poser des questions et suggérer des réponses, mais ne jamais être dans l'explication ou dans la certitude. Et là, il y avait un tel foisonnement de mots, d'énergie, que cette dissimulation m'a paru encore plus réussie que d'habitude.

(Changement de prise, on reprend dans le cours de la discussion.)

Robin Campillo | [...] ce qui fait que les gens sont dans la contradiction, c'est l'institution. Le truc qui soi-disant doit coordonner, domestiquer, régir, etc., ne fonctionne plus, donc les gens se retrouvent un peu le dos au mur et le cinéma de Laurent travaille là-dessus, sur cette question de la contradiction.

Laurence Vallon | Je voudrais parler d'autre chose qui n'a rien à voir avec ce que vous êtes en train de dire. Je suis d'accord avec ce que tu as dit tout à l'heure sur les différentes couches, sur le côté raté : chaque scène se termine par un raté, que ce soit le prof ou l'élève. Je suis allé voir le film tout à fait par hasard, je n'avais strictement rien lu, je ne savais pas du tout ce que j'allais voir, ni le nom, ni le roman, rien. Et en fait, curieusement j'ai été gênée,

vraiment gênée, et gênée d'être gênée de me demander si j'étais en face d'une fiction ou d'un documentaire. Et je n'ai pas compris pourquoi ça me gênait. Vous parlez beaucoup de foisonnement, de saynètes, et les gens m'ont souvent renvoyé ça : ils prennent le film pour un documentaire à longueur de temps alors que c'est une fiction...

Laurent Cantet | Il y a plusieurs choses. D'abord pour moi ce n'est absolument pas un documentaire parce que le film est écrit et répété. Chaque scène nous prenait une journée à peu près d'approches progressives du texte. Les élèves et François étaient capables d'improviser une première fois, de mémoriser ce qu'ils avaient improvisé et je leur disais : « Alors ça c'était bien, plutôt que d'aller à ça tu vas aller à ça » : on reconstituait des choses. Donc le mode de fabrication n'a rien de documentaire, loin de là. Les acteurs sont des acteurs. Si vous aviez rencontré Franck qui joue Souleymane, Franck c'est le gamin le plus adorable de la terre, c'est un agneau, quelqu'un de très attentionné, attentif à tout ce qui se passe autour de lui. Il a endossé le personnage, il l'a joué et on l'a travaillé avec lui, on a passé un an, ensemble, à trouver le personnage.

Au début je comprends qu'on soit dans le questionnement : est-ce que c'est un documentaire ? Sauf qu'après il y a quand même une densité d'événements, de fictions, rassemblés en une scène... Si des choses comme ça peuvent se passer dans la réalité, dans un documentaire, une fois, d'accord, mais pas sur la longueur d'un film, pas avec les rebonds qu'on a orchestré entre les premières et les dernières scènes. On peut se laisser emporter par l'impression de réalité et c'est vraiment ce que je cherchais à fabriquer, mais c'est de la fabrication.

Laurence Vallon | Et donc vous avez eu envie de ça ?

Robin Campillo | Oui, bien sûr. C'est vrai qu'il y a un effet de sidération : ce qui est très étonnant c'est que même en connaissant bien les dialogues, quand on regardait les scènes on était sidéré

par l'effet d'hyperréalisme. Et c'est ce qu'on voulait. Après, sur le trouble qu'il peut y avoir entre documentaire et fiction, c'est déjà arrivé, on n'a rien inventé. Mais sur ce film ça bascule de manière assez étonnante. C'est aussi parce qu'on a joué sur le « parasitage » perpétuel. La fiction est tout le temps parasitée par des éléments... par exemple on disait aux élèves : il faut qu'il y ait un stylo qui tombe à tel moment, il faut que le regard n'arrive pas à se focaliser. Après, tout est assez écrit, presque intentionnel. Sur cette question documentaire/fiction, au fond c'est comme la première fois qu'on a utilisé un flash-back au cinéma ; il y avait un carton avec marqué « Attention, on revient en arrière. » On devrait peut-être mettre un carton au début du film ! On n'a jamais dit que c'était un documentaire. Cette question du trouble nous intéresse, je pense qu'elle incarne différemment les personnages.

Laurent Cantet | je pense aussi à la construction des scènes, qui avait quelque chose à voir avec des « marabouts, bouts de ficelles, selles de cheval ». Je repense par exemple à la scène de l'imparfait du subjonctif qui commence par : « Bon, on va parler de l'imparfait... » Et puis il y a un peu de bazar et il y a Esméralda qui elle, reste attentive et pose la question : « Mais alors pourquoi est ce que c'est l'imparfait du subjonctif, ça veut dire qu'il y en a d'autres ? » François explique que cet imparfait là ne veut pas dire la même chose... Et il y a Khoumba qui à ce moment là improvise : parce qu'elle avait formidablement compris ce qu'on voulait dire, tout d'un coup s'exclame : « C'est une langue de bourgeois ! »

Évidemment on l'a gardé, on lui à même fait refaire plusieurs fois, mais c'est elle qui l'a amené. Ça c'est de l'improvisation, c'est presque du documentaire ; un documentaire sur elle en train de comprendre la scène qu'on est en train de jouer. Et puis François dit que oui, c'est peut-être un langage un peu châtié, un peu précieux et j'avais demandé à François : « Tu vas faire les gestes de mains que tu aimes bien » qui vont déclencher la grande question sur l'homosexualité supposée du prof. Les garçons au fond de la classe que l'idée a quand même émoustillé sont en train de continuer à discuter entre eux, et puis comme ça, sort la ques-

tion : « M'sieur, y a Souleymane, il a une question embarrassante à vous poser. » Tout ça, c'est quand même tellement construit, que je ne pense pas qu'on aurait, ou alors avec une chance monstrueuse, trouvé ça dans la réalité.

Laurence Vallon | Ma question c'était : est-ce que vous avez voulu qu'on se pose cette question, qu'on ait l'impression que c'est du documentaire ?

Laurent Cantet | Non, j'ai juste envie, comme dans tous mes films, de rendre compte d'une réalité et de la rendre la plus palpable possible. Plus que du réalisme c'est peut-être de l'hyperréalisme dans celui-là.

Robin Campillo | Pour revenir au scénario, en travaillant ensemble, on a acquis quelque chose, c'est de se dire que le film raconte un truc complètement différent sur toute la longueur du film. Par exemple on avait un autre sujet dans le film : c'était la fatigue, l'épuisement, le fait que les ados soient épuisés, que le prof soit épuisé et on a tenu ça pendant tout le film, comme si c'était un vrai sujet. Et le film est comme ça traversé de trois, quatre lignes, qui ne sont pas forcément la fiction centrale mais qui sont comme des lignes de tensions en permanence en arrière plan. Moi quand j'étais gamin, à l'école, la fatigue ce n'était pas une mince affaire. Quand on dit « parasiter la fiction » il faut aussi ne jamais oublier que les personnages sont à un autre niveau que ce que nous voulons raconter avec notre histoire. Ils sont dans un quotidien qui n'est pas seulement dirigé par la fiction, par une ligne intentionnelle. J'y repense parce que sur un scénario sur lequel nous travaillons, cela commence à m'obséder de voir des thèmes qui surgissent, déconnectés de ce qu'on raconte, mais qui donnent de l'ampleur au film, qui l'empêchent d'être à deux dimensions. Les dimensions, c'est l'histoire qu'on raconte.

Benoît Alavoine | Je voulais revenir sur l'écriture : on dit souvent que le monteur est le premier spectateur du film. Comme vous êtes scénariste du film, avez-vous déjà éprouvé du « parasitage » par

« Dans la façon
dont le film s'est fait,
avec ces ateliers,
avec ces débuts
de montage – avec
des essais de son
parce qu'on ne savait
pas comment ça allait
pouvoir se passer
– cela m'a permis
de penser la mise
en scène comme
une espèce de dispo-
sitif dont on cherchait
à tester l'efficacité. »

rapport à ce que certains appellent l'œil neuf du monteur ou l'œil averti? Est ce que vous assistez au tournage? Et quelle est la place de l'assistante dans ce dispositif particulier où vous êtes à la fois monteur et scénariste?

Robin Campillo | Sincèrement je ne saurais pas répondre à la question du regard neuf... Pour moi les rushes c'est tellement difficile, je trouve que c'est une matière tellement dure que je n'arrive pas à voir... forcément pour moi c'est autre chose. J'ai sans doute un regard neuf; pour moi les rushes me font violence, j'ai du mal à accepter ce que je vois, ce que j'entends – c'est un peu terrifiant ce que je dis! (rires) J'ai réalisé un long métrage et même sur mon propre film, je suis devenu amnésique à partir du moment où je me suis retrouvé seul avec les rushes. J'ai l'impression que je n'ai pas de problèmes avec ça. Alors, sur ce film, vu la longueur des rushes, vu les trois caméras, c'est encore plus facile, parce que le cadre n'est pas si obsessionnel, si central, que quand on a un tournage à une caméra. Il y a vraiment quelque chose qui se produit quand on monte avec trois caméras: d'un seul coup le cadre a moins d'importance – c'est l'espace qui m'intéresse, plus que le cadre.

Sur cette question il y a des effets pervers quand même, c'est pour ça que Laurent ne me veut pas sur le tournage, car je suis un obsessionnel mais pas dans le bon sens du terme. C'est à dire que je regarde des détails qui n'ont strictement aucun intérêt et je peux devenir fou... Je me souviens sur *L'Emploi du temps*, c'était pénible parce que c'était un tournage assez difficile et je l'appelais tous les soirs, ils étaient tous crevés et moi j'avais des problèmes avec tout, pas avec les scènes mais avec des détails, des cartons par exemple: «Ils font neufs!» Donc évidemment au bout d'un moment Laurent n'en pouvait plus, il me laissait parler... Pour moi, monter un film c'est comprendre le film. C'est comprendre ce qui se passe entre les personnages, c'est rentrer en intelligence avec le film. Quand les rushes je les vois comme ça, je trouve que c'est idiot; ce n'est pas que ça n'a pas de sens, c'est que ça n'a pas de chair.

Sur mon rapport avec l'assistante, encore une fois, avec Stéphanie on a pu travailler tout le temps ensemble et je crois que la production a compris que ce serait comme ça maintenant. Le film n'a pas coûté très cher et curieusement j'ai pu avoir une assistante sur tout le montage, donc visiblement ce n'est pas qu'une question financière. Ce qui est bien, c'est qu'elle n'était pas dans son coin, on a beaucoup discuté avec elle. Et sur des choses qui pouvaient manquer elle a fait un travail considérable de recherches de détails, de postures de personnes, de bouts de dialogues à mettre en off... Parce qu'en même temps, je ne supporte pas de travailler trop longtemps. Sincèrement, je pense qu'on ne peut travailler que six heures par jour. Et puis j'ai refusé que ce soit loin de la maison, on a loué un appartement et on a fait un peu nos princesses... N'empêche qu'à la fin, je pense que c'est mon meilleur montage.

Il n'y a pas de miracles... Les films où les gens travaillent de 8h à 21h devant des écrans, c'est complètement délirant et surtout, moi je ne vois pas ce qu'on voit de plus. Et c'est important parce que sur un film où il y a eu 140 heures de rushes, on n'a pas galéré, on n'a pas eu de retard et on a réussi à garder notre énergie. Parce qu'on sait bien qu'au montage il y a des moments où il faut s'arrêter de monter, prendre un temps et puis revenir voir ce que ça donne. On n'est pas là en train de faire des raccords, il faut arrêter avec ça. Et puis il y a un souci pédagogique avec l'Avid : qu'est-ce qu'on apprend à un assistant quand on est sur Avid ? Moi, je ne sais pas transmettre... Là, le fait qu'on ait pu discuter des plans, qu'il y ait eu beaucoup de discussions autour de la fin du film – c'est un peu ça aussi la pédagogie au fond – c'est le seul moment où je me suis dit que j'apprenais quelque chose à Stéphanie, alors que jusqu'à maintenant je trouvais ça catastrophique. Sur la gestion d'un long métrage c'est la première fois que je me suis dit : elle voit comment je fonctionne. Jusqu'à maintenant elle était très peu là ; les assistants rentrent les rushes, et puis voilà. Je sais que dorénavant je l'imposerai. Mais pour revenir à la question de savoir si le fait que je sois scénariste ça a posé quelque chose de...?

Benoît Alavoine | C'est la question de l'intention en réalité. Au scénario il y a des intentions que vous avez sûrement voulu impulser au film et que tu vas aller chercher dans les rushes. Des fois, elle n'y est pas. Et donc ce que je dis au réalisateur en général c'est : « Tu te racontes des histoires avec tes rushes. Mais moi avec la trivialité de la matière je ne retrouve pas ce que tu cherches. » Et c'est pour ça que je parlais de « parasitage ».

Laurent Cantet | Je crois que là-dessus on est l'un et l'autre assez vigilants. À partir du moment où le tournage est fini, pour moi le scénario n'existe plus. Il reste à regarder ce qu'il y a devant nous et on part de là. Le scénario n'existe plus, et en même temps on a des numéros de claps et grosso modo tous mes films sont montés tels qu'ils ont été écrits. La seule intervention radicale que l'on peut avoir sur le scénario c'est de supprimer, quand justement ce qu'on cherchait à y mettre n'y est pas. Il n'y a aucun fétichisme sur le scénario de la part de Robin comme de la mienne, et on l'oublie totalement.

Robin Campillo | On n'a pas le scénario au montage. On n'y revient jamais. Pour moi c'est comme si l'écriture était dans la machine. Nous, quand on arrive au montage, le scénario est « brûlé ».

Benoît Alavoine | Vous faites un séquencier quand même, non ?

Robin Campillo | Non, jamais. C'est personnel ; j'ai du mal à m'y référer. Ça me perd, je ne m'y retrouve pas.

Laurent Cantet | Par ailleurs on va assez vite au but. C'est à dire qu'on ne fait pas de premier ours. La construction est au départ dans le scénario ; si elle marche tant mieux, si elle ne marche pas il peut nous arriver d'inverser, mais rarement.

Robin Campillo | Justement, sur la question de l'intentionnalité des scènes, il y avait toute une série de scènes qu'on avait imaginées qui ne fonctionnaient pas : on n'a même pas essayé de les monter. Il y a une chose très importante dans ce film, c'est que comme François était un délégué à la mise en scène dans la scène – c'est

lui qui redistribuait la parole – il était d’une certaine manière le double de Laurent. Et on ne voulait pas avoir l’impression qu’il aille à la pêche aux répliques. Et il y a une scène qui était comme ça. Alors soit on déprime pendant deux jours en sachant qu’à la fin on va la mettre à la poubelle, soit on passe à autre chose et on l’oublie. On n’est vraiment pas des fétichistes du scénario. Au contraire. Le travail de montage c’est aussi faire en sorte que les intentions disparaissent. Qu’il y ait une réalité de l’image, que quelque chose d’incontestable se produise. Sur un film comme ça, le montage est sans rapport avec la fiction ; c’est détaché, c’est autre chose.

Benoît Alavoine | Et vous avez coupé des séquences ?

Laurent Cantet | Oui, toute la fin du film. Il y avait une scène où on suivait Souleymane à Bamako. On en a monté pas mal de versions différentes, plus ou moins longues, avec pour finir le sentiment qu’on recentrait sur une histoire particulière et que cela « éteignait » ce qu’on voulait dire sur l’ensemble du film. On l’a coupée en pensant qu’il valait mieux retrouver ce qui se passe dans la réalité d’une classe : quand quelqu’un est éjecté de l’institution, il disparaît. Les profs ne savent pas ce qu’il devient. On reste avec des questions : est-ce qu’il est parti en Afrique ? Est-ce qu’il a retrouvé une place dans une autre collectivité ? et ça m’a semblé plus intéressant que cette fin très fermée qu’on proposait au départ. Dès la deuxième projection du montage on a décidé qu’il ne fallait pas finir comme ça.

Robin Campillo | On dit qu’on ne redistribue pas le film au montage...
On avait ces plans dont on ne s’est pas du tout servi pendant le film, de cours vides, et notamment des plans de classes vides. À un moment pendant le montage, on a décidé d’enlever tout ce qu’il y avait entre les scènes, d’aller au bout de ce qu’on avait décidé ; de passer d’une scène à l’autre, et l’année passera comme ça. Les plans de salle vide, on les voulait et on les a mis à la fin, comme une évidence.

J'ai juste un petit regret au montage c'est qu'il y avait de la musique à la fin du film. Sur le match de foot, il y a eu un moment où c'était très chorégraphié et je trouvais ça intéressant sur un film par ailleurs assez aride que d'un seul coup on ait une espèce de bulle de musique. Je trouvais ça « putassier » et bien en même temps, mais Laurent n'est pas comme ça ! (rires)

Laurent Cantet | C'est à dire que le film aurait pu finir en pub pour
— *Hollywood chewing-gum*... (rires)

Marielle Issartel | François Bégaudeau, l'auteur du livre est professeur, co-scénariste et il joue dans le film son propre rôle ?

Laurent Cantet | Il est aussi auteur de roman et critique. Il a joué
— dans quelques courts-métrages mais dans le film il ne joue pas son propre rôle.

Marielle Issartel | Est-ce que dans le livre il y a aussi cette organisation de petites trahisons, de refus de prendre position, cet engrenage qui amène à la catastrophe ?

Laurent Cantet | Dans le livre, François ne se ménage pas, il est
— souvent mis face à ses échecs, face à des maladroites. C'est d'ailleurs souvent ce que les profs ont reproché au film ; montrer un prof trop faillible. C'est quelque chose que François endosse très facilement parce qu'il l'a éprouvé en tant que prof et il a l'honnêteté de l'exprimer. Après, quand je dis qu'il ne joue pas son propre rôle, c'est que toute l'histoire de Souleymane dans laquelle il est partie prenante ne se serait jamais déroulée comme ça dans sa classe. Je pense qu'il aurait désamorcé différemment, qu'il n'aurait certainement pas eu cette espèce de mauvaise conscience et qu'il aurait fait éclater les choses très différemment. Il a fallu que François se fasse violence par rapport à ça, parce qu'il avait le sentiment qu'on n'était pas très loin de lui, que ce personnage allait lui être associé et qu'il y a des aspects de ce personnage qu'il ne revendique pas, en tant que pédagogue, en tant que prof. Mais il l'a joué, comme les élèves ont joué.

Après, c'est vrai que ces multiples rôles ont créé une complicité entre nous que j'ai rarement eu sur un tournage avec un acteur. Quand Robin disait que François était mon double à l'intérieur des scènes, c'est exactement ça. Le matin avant le début de chaque journée de tournage on se retrouvait autour d'un café et puis pendant une heure on dégagait les enjeux de la scène, les phrases que je tenais à entendre, dites par untel ou untel. Il avait déjà en tête un canevas de la scène très précis dans laquelle il avait la même latitude d'improvisation que les élèves, mais il était quand même garant de l'organisation, de l'enchaînement des charnières de la scène. Pas toujours, parce que par ailleurs j'allais voir les élèves séparément et je leur disais : «Toi, quand François va dire ça, toi tu vas dire ça, et quand elle, elle va dire ça, tu vas répondre ça.» Eux aussi avaient des «morceaux» de scène en tête pour faire avancer la narration. Mais François était une pièce décisive dans l'évolution de la dramaturgie de chaque séquence.

Robin Campillo | Il faut imaginer en plus que les scènes sont des plans séquences en multi-caméra. C'est ça que j'ai trouvé extraordinaire comme processus : la caméra est lancée, on joue et en même temps Laurent interrompt la scène comme il l'entend et on reprend un peu avant, un peu après, sans couper la caméra. Même François pouvait interrompre la scène. C'était un truc pénible au dérushage, mais assez agréable sur le tournage, cette impression que les choses avançaient par touches. Il y avait une caméra sur François, une caméra sur les personnages qui parlaient et une caméra sur la classe – les élèves qui s'emmerdaient – et d'un seul coup il pouvait y avoir là quelque chose d'intéressant. La scène était refaite même là-dessus.

Je pense qu'il s'est passé quelque chose entre le cinéma de Laurent et le numérique. Quand on parle d'hyperréalité, justement ce n'est pas naturaliste, il y a quelque chose de plus dur. C'est une autre manière de faire des films, en tout cas moins paniquante, moins sacralisée, c'est-à-dire : le clap, le moteur, etc. Quelque chose de plus... impur et qui est intéressant, passionnant.

Hugo Sebon | Pour parler de la caméra, tout à l'heure vous avez dit : dans un collège le regard n'arrive pas à se focaliser, est-ce que c'est pour ça que la caméra bouge quand même pas mal dans le film ? Et l'autre question, c'est le choix du format : pourquoi le 2,35 ?

Laurent Cantet | La caméra bouge parce qu'une des consignes qu'on s'était donnée était d'essayer de ne rien perdre. Au son c'est encore plus évident : on a mis au point un dispositif avec des micros suspendus au plafond, deux perchmans et six HF répartis, en fonction des scènes, sur les uns ou sur les autres. Il y avait l'envie de ne pas présupposer de quelque chose qui allait se passer mais d'être prêt à le faire résonner dans le film. Il y avait l'envie de cette mobilité là et puis l'envie de respecter le rythme des scènes pour les acteurs, c'est à dire de leur laisser la possibilité de jouer pendant vingt-trois minutes une scène dont on savait au bout du compte qu'elle n'en ferait que cinq. Mais eux sont dans un rythme, dans une réalité de la situation qui fait qu'on préférerait faire la première ou les deux premières prises dans cette continuité-là. On avait donc besoin de pouvoir bouger très rapidement la caméra.

Après c'est une forme qui ne me déplaît pas du tout parce que je pense que ça participe à l'énergie des échanges, c'est l'idée d'un « ping-pong ». Et puis j'aime beaucoup la façon dont les cadres se composent avec les différentes profondeurs, les visages flous, les visages nets, et du coup c'est vrai que c'était pour les cadresurs quelque chose d'assez virtuose. J'avais trois moniteurs devant moi et un micro. Je pouvais à tout moment leur dire : « Tiens, attends, va voir Esméralda là-bas, va voir Untel, va un peu plus sur la gauche, tu vas avoir les deux dans l'alignement » et on combinait comme ça – au moins dans les premières prises parce que petit à petit les choses se mettaient en place et on avait un petit peu plus de repères, mais on faisait effectivement une espèce de mise en scène en temps réel, de « mise en cadre » en temps réel.

Marc Daquin | Le tournage s'est fait dans l'ordre ? Pour les scènes de classe en tout cas ?

Laurent Cantet | Oui, les scènes de classe ont été tournées dans l'ordre et après on a tourné tout ce qui est scènes de réunions, cours... Ce qui permettait de rebondir sur quelque chose qui s'était passé et qui n'avait pas forcément été prévu. Par exemple, lorsque Esméralda, le jour où on a tourné la scène des autoporraits, a enfin daigné se mettre au boulot et écrire son autoporrait et qu'elle nous a lu en direct devant la caméra les premières lignes où elle dit qu'elle veut être soit rappeuse, soit policière, on l'a fait rebondir dans la scène suivante quand elle se dispute avec Souleymane et qu'il la traite de « sale flic ». Ça nous permettait ce genre de rebond qu'un tournage dans le désordre n'aurait pas rendu possible.

Hugo Sebon | Concernant le choix du 2,35, comment c'est arrivé ?

Laurent Cantet | C'est à Stéphanie qu'on le doit. Stéphanie faisait la digitalisation et puis le soir on regardait ensemble les rushes. Elle me disait : « Tiens tu vas voir, à tel moment il y a ça sur telle caméra, regardes bien. » Et puis un jour je suis arrivé et elle avait mis un masque 2,35 en me disant : « Tu as vu comme c'est beau ? » (rires), c'est aussi bête que ça. Après, parfois, quand Robin parlait de recadrage, il s'agissait de monter ou de descendre l'image dans le cadre, mais en fait j'ai l'impression qu'on agrandit l'espace en le rétrécissant en hauteur. C'est-à-dire qu'on n'a pas la fuite du plafond, on n'a pas les pieds des chaises qui ne nous intéressent pas beaucoup, et du coup on focalise vraiment sur les visages, qui sont quand même ce qui nous intéresse le plus.

Question | Et les seconds plans sont-ils différents ?

Laurent Cantet | Et c'est vrai que les seconds plans du coup sont plus présents, plus flous...

Gilad Carmel | J'ai une question sur le personnage de François. Ce qui m'a vraiment intrigué dans le film – parmi d'autres choses – c'est qu'au début je ne l'ai pas trouvé très sympathique. J'ai trouvé – enfin c'est très personnel – que sa façon un peu ironique de traiter ses élèves n'était pas franchement sympathique et au fur et à mesure du film avec l'avancement de l'histoire de Souleymane, je m'identifiais énormément à lui et à la fin j'ai trouvé que c'était vraiment un protagoniste très très fort, qui était, comme vous le disiez, complètement « coincé entre les murs ». Je ne sais pas si c'est lui qui s'est transformé, mais en tout cas mon regard sur lui s'est complètement transformé et je voulais vous demander si cette progression était en partie voulue ?

Laurent Cantet | Ce qu'on voulait surtout éviter c'était d'en faire un prof idéal pour lequel on va faire élever un monument, celui qui trouve toujours le bon mot, toujours la bonne réaction... C'est quelque chose qui nous a beaucoup occupé, et à l'écriture, et au tournage. Il m'est arrivé souvent sur le tournage de dire à François : « Là t'es trop fort, descends d'une marche », histoire de ne pas créer un héros. Après, je pense que l'aspect émotionnel du personnage nous dépasse et qu'on ne pouvait pas résister à cette espèce de dilemme dans lequel on le plonge. Mais c'est vrai qu'on a cherché à ne pas trop le glorifier.

Robin Campillo | J'ai quand même l'impression que François au début, c'est beaucoup le François du livre.

Laurent Cantet | Oui.

Robin Campillo | D'une certaine manière c'est le François qu'on voit dans le livre, tel qu'il s'est décrit. C'est assez compliqué par rapport à ce qu'on en a fait dans le film – quand on dit ce qu'on en a fait, ce ne sont pas que des intentions, c'est en le tournant que ça s'est produit. C'est que François était – contrairement à ce qui a été dit comme quoi il est trop dans le subjectif par rapport aux enfants, moi je n'y crois pas du tout, je pense qu'il sait ce qu'il fait – dans un second degré par rapport aux gamins, ce qui est

quelque chose d'assez mal vu au collègue. Je me souviens même que quand on faisait des improvisations, il faisait des choses irrésistibles ; il demandait aux adolescents : « Mais alors, de quoi vous parlez entre vous ? Parce que moi je me souviens quand j'avais votre âge on avait l'impression que c'était super intéressant ce qu'on racontait. Maintenant quand j'y pense, je me dis que c'était que des conneries ! » Et on voyait que les gamins étaient outrés (*rires*) ! Donc il y a une espèce de provocation, mais une provocation qui est liée à lui, c'est-à-dire qu'il ne se met pas en dehors de ça. Il se dit : « Au fond, c'est comme ça, enfin moi j'ai été comme ça » et il a une espèce de complicité qui au lieu de laisser les gamins dans leur rôle, va les provoquer. Et c'est là que c'est compliqué parce que la réaction des spectateurs... On a eu droit à tout : « Il est plus sympathique que dans le bouquin », « Il est moins sympathique. » Pour nous c'est effectivement très difficile de le juger, puisque nous on le trouve très sympathique (*rires*) !

Ce qui se passe dans le film et c'est récemment que je me suis raconté ça, c'est qu'en réalité dans le bouquin il y a des moments où il pressent qu'il va trop loin, où d'un seul coup il se perd dans son espèce de stratagème pour essayer de capter l'attention des adolescents. Dans le film ce ne sont pas des moments, c'est l'histoire même de la seconde partie du film, quand il s'aperçoit qu'au fond il joue avec la vie de Souleymane. J'ai l'impression que dans le film il y a un effet grossissant et donc son humanité ressort alors que dans le bouquin elle est très disséminée, elle apparaît par petites touches.

Moi ce que j'aimais bien dans le personnage c'est qu'il est aussi agaçant que les adolescents qu'il a en face de lui. C'est pour ça que certains disent : il y a trop de proximité, il ne faut pas enseigner comme ça, etc. Mais en même temps pour moi il parle comme un prof quand il parle à Esméralda ; il n'y a pas d'inversion des rôles.

« On peut se
laisser emporter
par l'impression
de réalité et c'est
vraiment ce que
je cherchais
à fabriquer,
mais c'est de
la fabrication. »

Laurent Cantet

Gilad Carmel | Est-ce que dans le film il ne perd pas un peu – plus qu'un peu d'ailleurs – sa foi dans le métier? C'est-à-dire qu'au début je vois quelqu'un qui essaye vraiment d'enseigner aux gamins tant qu'il peut et il n'y arrive pas: il est complètement coincé... d'un côté ces gamins qui l'écoutent à peine et de l'autre côté l'institution qui...

Robin Campillo | Oui, mais ça, c'est ce qu'on se raconte sur l'école. — On ne peut pas être uniquement dans la dialectique de l'échec ou de la réussite. Ce que montre le film, et pour moi c'est le plus important, c'est comment ça avance sans avancer tout en étant bancal... Il faut arrêter de rêver quand même... Le film est important sur la question de : on fait des choses ensemble, on s'appelle une société et on essaye... C'est de la négociation. Il y avait un article de Mérieux (*Philippe Mérieux, pédagogue*) disant : « On ne parle pas beaucoup de contenus pédagogiques. » Mais ce qu'il se passe et notamment avec les gamins beurs, blacks, etc., c'est qu'ils négocient leur place. Avant même de parler de contenus... Ils négocient. Ils disent : « Attendez, s'il faut que j'apprenne, il faut qu'on soit quand même un peu à égalité... » et c'est ce qui fait la force du film, cette espèce de négociation sur la place des gens que Souleymane d'un seul coup ne supporte plus. Il y a une espèce d'hypocrisie à se dire : « Voilà c'est comme ça, tout le monde est à égalité. » Non, il y a des gens qui se sentent moins à leur place que d'autres et cela fausse la question de la pédagogie. C'est pour ça que la question de l'échec, c'est une question interne au métier.

Laurent Cantet | Par ailleurs et c'est là que le scénario existe aussi, — forcément on a montré les moments de négociations, de dialogues, de frictions et donc aussi les moments graves d'une année, les moments d'échecs. C'est aussi un découpage dans la continuité d'une année.

Gilad Carmel | C'est pour ça que j'ai trouvé le film un peu pessimiste à la fin...

Robin Campillo | Et bien, oui.

Laurent Cantet | Mais je pense que l'école fonctionne souvent comme ça et c'est pour ça que j'aime beaucoup la fin avec cette salle vide, avec les cris... Le terrain est prêt pour l'année prochaine; l'année prochaine on va recommencer avec le même enthousiasme et peut-être qu'à la fin de l'année on sera fatigué, mais voilà, ça reprendra quoi...

Thaddée Bertrand | Mais la séquence «d'échec» justement, avec Henriette qui vient le voir et qui lui dit: «Moi M'sieur cette année j'ai rien appris», elle est dans le bouquin mais elle n'est pas du tout à cette place là. Et là, pour moi, c'est quand même un peu la fin du film alors est-ce qu'elle ne fait pas un petit peu «emphase» sur cette idée d'échec ?

Laurent Cantet | D'abord, très sincèrement j'ai sous-estimé l'impact de cette scène. Moi, elle me touche beaucoup moins qu'elle n'a touché les spectateurs. Tout bêtement parce que c'est une des scènes que j'ai répété très précisément avant et qu'Henriette avait été tellement plus convaincante pendant les répétitions. Tout le monde ne parle plus que de cette scène. C'est-à-dire qu'on oublie Esméralda parlant de Platon juste avant, on oublie l'espèce de plaisir qu'ils ont quand même à faire ce bilan-là... Et c'est vrai que je pense que c'est une des questions qu'on aurait pu se poser un peu plus au montage; c'est de se dire: est-ce qu'on ne risque pas de tout mettre en l'air? Après, c'est vrai que ce n'est pas non plus un hasard si cette scène, on l'a mise à la fin. C'était aussi se dire que l'école est un endroit qui va permettre aux uns et aux autres de réfléchir un petit peu à ce qu'ils sont, à apprendre des trucs, qui va donner une espèce de cohérence à un groupe. Mais que c'est aussi un système qui exclut les Souleymane en les éjectant. Et qui exclut aussi plein d'élèves qui sont en échec scolaire et qui ne comprennent pas ce qu'ils font là. Ça me semble être des gens à qui ça vaut le coup de donner la parole de manière privilégiée. Du coup, je n'ai finalement pas de scrupules à avoir montée cette scène à ce moment-là.

Thaddée Bertrand | Elle était à cette place là dans le scénario ?

Laurent Cantet | Oui.

Marielle Issartel | Par rapport à la négociation, il me semble que ce film pourrait être étudié avec profit pour savoir ce qui ne va pas. Parce que c'est de la négociation mais c'est de la négociation sans culture de négociation donc ça ne marche pas beaucoup. Ça marche un peu, sur des petits coups, mais sur les gros coups ça ne marche pas. Par exemple c'est merveilleux, le conseil de classe : les élèves y vont, mais la petite elle balance, elle balance à Souleymane sur le prof, elle rapporte ses propos de façon tendancieuse parce qu'à ce moment là elle a envie de dire ça pour se venger du prof et elle « fout la zone ». Tout ça ce sont des choses qu'on met en place mais il n'y a pas de véritable éducation ; la pédagogie institutionnelle le fait, mais le fait dans des endroits qui sont des petits isolats. Il n'y a pas grand-chose, ça ne se développe pas beaucoup la pédagogie institutionnelle alors que ça devrait se développer partout. Donc il y a de la négociation, les enfants savent qu'ils doivent être respectés et qu'ils sont des individus mais ils le font en revendication, ils ne sont pas entendus. Le prof sait qu'il ne peut pas être le magistère donc il essaye d'être dans la complicité mais en fait il est dans l'ironie. Et c'est terrible, moi je trouve que c'est d'une violence terrible ce film, c'est vraiment : « entre les murs ». Ce n'est pas simplement un lieu où chacun se cherche, c'est « enfermé », enfin je l'ai ressenti comme ça ; je suis peut-être très sensible sur ce sujet.

Robin Campillo | Pourtant c'est marrant, c'est quand même le seul film de Laurent où les gens rigolent (**rires**) ! C'est vrai, dans *L'Emploi du temps* c'est quand même difficile de trouver une échappée... Sur la question de la fin, à un moment l'inconscient parle. Si le film se termine comme ça, c'est qu'on l'a voulu. S'il y a du pessimisme, il faut l'assumer pleinement. Sur cette question de la négociation... Je vais en revenir à ce que je disais sur la fin du film quand je voulais mettre de la musique (**rires**), c'est très naïf : quand il y avait de la musique sur le match de foot à la fin, on se

disait un truc presque rhétorique : « Ok, c'est le bordel, mais c'est assez beau ce qu'on fait ensemble. » Et j'ai plus ce manque là que l'idée de savoir s'il fallait mettre ça à la fin ou Henriette. Sur ce que vous dites sur la négociation, vous avez raison, ils ne sont pas formés. Mais quand même, il y a une forme de noblesse à la vie que ça crée. Je me souviens, quand le film est allé à Cannes, franchement, vu la rapidité des dialogues, on pensait qu'à la lecture des sous-titres les gens allaient être complètement largués. Et en fait quand on a su que pendant les projections de vente à l'étranger les gens hurlaient de rire et quand on l'a vu dans la salle, il y avait des gens qui rigolaient sur des choses, on ne savait même plus pourquoi... Je pense que l'écart, dans le film, entre le rire et l'impression dépressive générale est maximal. Voilà... et j'ai reparlé de la musique à la fin (rires)!

Je pense qu'il y a quelque chose d'extrêmement naïf dans la position que je défendais, mais qui est lié au fait qu'il y a très peu de films qui sont à ce point sur des joutes verbales. Ce qui se raconte entre les gens dans le film me touche vraiment, parce que ça n'arrête pas d'être des positionnements et on voit à quel point les gens changent de position. Il y a un point de vue politique dans le film mais au ras des pâquerettes et pour moi il n'y a que dans un film de Laurent qu'on arrive à faire ça. On est les pieds sur terre et c'est ce qui explique que les gens ont besoin de la rhétorique, d'avoir des joutes.

Marc Daquin | Dans le film on est dans un confort d'écoute formidable. Ça fuse dans tous les sens, il y a un brouhaha, c'est le chaos et on ne rate rien, c'est assez stupéfiant. Il y a là un énorme travail qui m'a sidéré.

Laurent Cantet | C'est le résultat d'un dispositif très complexe dont je vais toucher deux mots: on avait carrément deux Cantars qui fonctionnaient en même temps et donc seize pistes simultanées. Ce qui veut dire qu'il y a un mot récupéré sur le micro plafond et puis un mot mieux timbré sur le HF de la voisine qui n'était pas prévu pour ça mais qui sert à ce moment là. Stépha-

nie a commencé tout ce travail là quand on montait; elle allait chercher ces petites «rustines» qui font que les dialogues devenaient compréhensibles. Elle sélectionnait, elle baissait les pistes qui gênaient. Et puis après il y a eu un montage son qui a finalement duré peu de temps: huit semaines, sachant que le montage son c'est en fait le montage parole; on n'a rien ajouté comme ambiances. Le montage image a durée trois mois et demi. Le mixage trois semaines, ce qui n'est pas énorme.

Marc Daquin | C'est le montage le plus long par rapport à tes autres films ?

Laurent Cantet | Oui, habituellement c'est six à huit semaines de montage. Là, on a l'impression d'être resté des années dans la salle de montage !

Lise Beaulieu | Et comment vous y preniez-vous pour les trois caméras ? Et avec seize pistes au son ?

Robin Campillo | Les seize pistes, je ne les ai pas du tout gérées, d'habitude je m'amuse à faire du montage son, là pas du tout; il y avait Stéphanie qui s'occupait d'aller rechercher des sons quand c'était problématique à l'écoute.

Laurent Cantet | Et vérifier que ce qu'on avait monté allait être audible un jour...

Lise Beaulieu | Physiquement, vous aviez les seize pistes ?

Robin Campillo | Oui.

Lise Beaulieu | Ça veut dire que vous aviez seize pistes au son et trois pistes images ?

Robin Campillo | C'est ça, mais on a fait un truc très particulier; on a dérushé en montant. On avait les trois caméras et je m'amusais déjà à passer d'une caméra à l'autre. On voulait garder quelque

chose d'instinctif. Ce qui nous intéressait aussi c'était de faire des raccords sur les mêmes personnages qui parlaient, que ça « saute » un peu, toujours sur la question des joutes, pour donner une idée que la personne qui est en train d'expliquer quelque chose piétine. Et puis tout le monde le sait mais les raccords naturels ne fonctionnent pas du tout. On n'avait pas peur aussi de réutiliser le même plan ; il y a de vrais doublons dans le film.

Lise Beaulieu | Mais vous n'avez jamais dissocié les trois caméras ? Vous ne vous êtes pas servi des trois caméras comme de trois prises différentes ?

Robin Campillo | Si, si, c'était assez compliqué. Ce qui était important par rapport à Stéphanie c'est qu'elle allait chercher des répliques que nous n'entendions pas. Elle nous faisait des pré-montage de ça, scène par scène.

Hugo Sebon | Pour revenir sur le film il y a quelque chose qui m'a étonné, c'est que le prof fait son travail et va un peu plus loin ; lorsque les élèves donnent un avis il les pousse un peu dans leurs retranchements pour les faire réfléchir. Il y a Arthur, le gothique, qui dit : « Moi je m'habille comme ça parce que je suis différent. » Le prof le reprend et lui dit : « Ton raisonnement est contradictoire. » Mais il ne fait pas la même démarche avec un autre élève, Carl, qui dit : « J'aime le foot, les filles, etc., mais j'aime pas les racistes, les gothiques et les skateurs. » Pourtant c'est très contradictoire comme raisonnement et là il n'est pas repris ; est-ce que ça a été écrit comme ça ?

Laurent Cantet | D'abord l'exercice est différent. Il y a un moment où c'est un autoportrait qu'on prend en bloc, comme ça. L'autre c'est un exercice d'argumentation. À ce moment le prof se sent le droit d'intervenir. Après, ce moment avec Arthur – et François est d'accord avec moi – c'est le moment dans le film le plus embarrassant pour François. Il fait quelque chose qu'il ne devrait pas faire. Il est très injuste, il se moque vraiment de lui et pas de son raisonnement. Et je sais que François a été embarqué dans l'im-

provisation, dans le jeu et je pense que c'est la seule scène qu'il a du mal à vraiment assumer dans le film. On touche là à la limite de ce qu'on aurait dû faire.

Cyrille Solovieff | Il y a une scène d'autoportrait face caméra qui n'est quasiment pas montée par rapport au reste, comment ça se fait? Parce que pendant tout le film on a un montage assez rythmé, pourquoi ce personnage là est filmé de cette manière là?

Laurent Cantet | Parce qu'on l'a trouvé beau. C'est aussi bête que ça. — On avait tourné la scène où Carl lisait son autoportrait devant la classe et où la classe réagissait, le mettait en boîte... c'était raté. C'est une des scènes qui n'était vraiment pas bien tournée, pas bien jouée. On ramait pour essayer de la monter et puis Robin m'a proposé cette espèce de collage qui m'a tout de suite beaucoup ému parce que je trouve que Carl est assez épatant dans la prise. Deuxièmement, ça lui donne un poids et c'est là que le montage est vraiment orienté : ce personnage qui arrive en milieu d'année, d'un seul coup, parce qu'il a ce plan là, se met à exister dans la classe sans qu'on ait besoin de le « pointer » trop par ailleurs. Et ça nous a semblé à ce niveau là très efficace.

Robin Campillo | Ça rattrape le retard... Après l'avoir vu et revu tel qu'il est placé là, on s'est aussi raconté que Carl a à voir avec la fin du film. C'est à dire que le fait qu'il ait été renvoyé d'un autre collège, l'a calmé, lui a donné une certaine assise. Donc quand il arrive dans cette classe et qu'on lui dit de faire un autoportrait, d'un seul coup le côté ultra-propre du face-caméra nous racontait qu'il avait acquis une certaine maîtrise de lui-même. C'est aussi simplement parce que ça nous touchait comme ça. Et puis on a essayé au montage de ne pas du tout amener les choses, au contraire ; de faire en sorte que les choses arrivent et qu'on n'ait pas le temps de les digérer. Il y a beaucoup de début de scènes qu'on a changé, pour qu'on arrive « plein pot » dans les scènes sans qu'on ait le temps de se dire : « Où est-ce qu'on est ? », parce qu'on s'est aperçu que pour nous les choses fonctionnaient naturellement. Et ce plan de Carl c'est comme un pavé dans la mare

au milieu du film. Pas loin il y a la scène de la rencontre avec les parents d'élèves où je trouve que c'est aussi très différent ; c'est un dispositif dans le dispositif.

Pour moi il y a quelque chose de très emmerdant au cinéma, c'est quand on a vu un quart d'heure du film et qu'on a l'impression d'avoir compris la couleur du film, le rythme du film, les personnages du film et qu'on n'a plus qu'à attendre que la fiction se déroule... Là je me suis dit, si on a le désir de voir ça, c'est plus important que de se dire... J'ai mis du temps à le comprendre mais la plus part des monteurs fonctionnent comme ça. Se dire : qu'est ce qu'on veut voir après ? Qu'est ce qu'on a le désir de voir après ? Et ça reste une formule magique. C'est dans notre tête qu'il y a une évidence à ce que ça tombe là.

Cyrille Solovieff | Moi ça m'a fait sortir du film et je me suis dit : là je suis dans une fiction, dans la mise en scène.

Marc Daquin | Ce que je trouve très beau quand ce plan arrive, c'est que juste avant, Carl cache son autoportrait au prof, et juste après on prend ce plan en pleine gueule... Il y a plusieurs moments où le récit prend d'autres formes ; c'est aussi la lettre de Khoumba que François trouve dans son casier et qui est lue off sur la classe silencieuse.

Laurent Cantet | Tout ça se fait un peu sur des impulsions. Moi, souvent quand je suis en montage, au bout de la septième fois que l'on visionne le montage où on a modifié trois images par ci, trois images par là, je m'emmerde. Là je ne me suis jamais emmerdé. À chaque fois j'ai été capté par quelque chose de nouveau, et c'est comme ça qu'on a évalué le montage. Quand certaines fois on s'emmerdait, on en a enlevé.

Robin Campillo | La question de la voix off c'est lié au plan de Carl. C'est vrai qu'au montage on a tendance à se dire que si on n'a pas mis en place une règle, on ne peut pas... Donc s'il y a un plan dans le film avec des personnages face-caméra ou s'il y a une

fois une voix off, il faut qu'il y en ait ailleurs. Je me bats beaucoup là-dessus parce que c'est des reproches qui sont faits à certains scénarios où on dit : « Oh la la !, il y a d'un seul coup une voix off qui tombe », comme si le spectateur devait être préparé psychologiquement à l'idée qu'une voix off puisse arriver ! J'entends ce que vous dites par : « Ça m'a sorti du film » mais c'est une autre question. Nous, ce qui nous a plu, c'est de changer notre fusil d'épaule, de pas être dans le même récit. En même temps je trouve que le film est quand même très homogène.

C'est marrant parce que sur un prochain film qui se fera peut-être un jour, on a décidé d'aller plus vers plein de lieux plutôt qu'un seul lieu. C'est une belle idée de départ mais ça ne fait pas un film.

Au cinéma on ne change pas forcément de point de vue, mais de niveaux ; c'est le moment des métamorphoses qui m'intéresse. Pas le film où l'on sait où l'on va, parce que maîtriser, on saura toujours le faire. Au montage c'est important de laisser aller des choses qui ne sont pas de l'ordre de la maîtrise.

Thaddée Bertrand | C'est ça qui est intéressant, ces changements de registres, on déjoue en permanence les attentes du spectateur...

Robin Campillo | Au montage quand on découvre ça, c'est sur nous même, le premier effet que ça fait ; le film devient différent, il n'est pas identique à lui même tout le temps. C'est très important. Après il ne faut pas que ça devienne un système. Laurent subodorait le système quand à la fin je lui disais : il peut y avoir de la musique (**rires**) ! Que les choses soient claires ; je trouve le film mieux sans... Je me disais à la fin du film on va faire autre chose...

Thaddée Bertrand | Dans ce cas là, ne pas faire système, cela relève plutôt de l'intuition...

Robin Campillo | C'est ce que je disais sur le désir de « qu'est ce qui doit venir après ? » Au montage il y a un ami qui était passé me voir et qui ne connaît rien à la fabrication d'un film. J'étais sur un film d'un copain et j'avais fait un bout-à-bout sommaire ; j'avais juste enlevé les claps. Il regarde le premier quart d'heure et il me dit : « Vous avez fini le premier quart d'heure du film ! » Parce qu'en réalité le montage c'est incontestable : si on passe d'un plan à l'autre, pour le spectateur ça doit être comme ça ! D'une certaine manière tous les raccords fonctionnent puisqu'on les propose à l'œil. Là, on s'est dit : ne pas complètement préparer le terrain au spectateur. Et on avait donc besoin d'être surpris par ce qu'on faisait. Il y avait aussi la liberté des cadresurs, et le film n'était pas exactement ce que Laurent en attendait. Il y avait des décalages. Et ces décalages, j'ai trouvé ça vraiment passionnant. Lui même était assez enthousiaste de découvrir les choses, parce qu'avec trois caméras il ne pouvait pas tout voir sur le plateau et il y avait donc un renouvellement de l'excitation.

Laurent Cantet | Ça a été un exercice assez excitant d'être comme ça des journées entières dans un état de vigilance par rapport à ce qui se passait ou pouvait se passer et de réflexions en temps réel sur ce qui pouvait amener à autre chose. Je me suis amusé comme jamais sur ce tournage. En même temps je rentrais le soir plus crevé. Pourtant on tournait six heures par jour mais je n'ai jamais été aussi fatigué le soir qu'en sortant de là. Non pas à cause du bruit mais à cause de l'attention et de la vigilance que ça représentait. Et j'ai l'impression en revoyant le film de me retrouver dans la même situation. D'être là à capter un truc, parfois autre chose, et c'est ce qu'on a essayé d'orchestrer un peu malgré tout.

(Changement de prise, on perd le début de la discussion, Robin Campillo revient sur le multicaméra et l'idée de foisonnement.)

Robin Campillo | [...] On avait même pensé un moment utiliser des split-screen...

Thaddée Bertrand | Je n'osais pas le dire mais le style du film m'a fait penser, pas du tout au documentaire, mais plutôt à la série [24h](#) ; parce qu'il y a un côté palpitant et il y a même une séquence où il y a de légers zooms avants qui sont montés ; on parle beaucoup du style documentaire mais c'est fabriqué comme [24h](#)...

Robin Campillo | Il y a l'influence, peut-être pas de [24h](#), parce que sur le fond, c'est assez... mais plutôt de [The Shield](#). Il y a la question des accidents, c'est à dire du truc qui fait hyperréaliste parce que la caméra arrive en retard sur l'action. C'est presque un effet ; c'est une absence d'effet qui devient un effet. Moi ce que je trouvais surtout intéressant dans le multicaméra c'est qu'à la fin ça ne faisait pas exactement des champs/contre-champs. On sent quand même l'espace de la classe, quand on passe d'un plan à un autre je ne sentais pas la lourdeur qu'on peut sentir à animer un champ/contre-champ. C'est lié au multicaméra avec ce scénario-là, dans ce lieu-là, mais je pense que Laurent va continuer avec le numérique et le multicaméra...

Bernard Sasia | Laurent, étiez-vous souvent là dans la salle de montage ? Comment se passe le rapport entre vous deux ? Et deuxième question : par rapport au choix des prises, vous parliez de premier montage fait sur les trois caméras, est-ce que vous preniez certaines prises, dites « bonnes » ou « témoins » et alliez voir après sur chaque réplique les autres prises ?

Laurent Cantet | Je suis toujours là au montage (*rires*), c'est un moment que j'aime beaucoup et je n'ai pas envie de laisser à Robin le privilège de le goûter sans moi... Et j'ai l'impression que nous n'avons pas négligé de prises... En fait, ce que faisait Robin, c'était de faire cette espèce de montage en direct, sur toute les prises. Et puis on voyait des blocs qui se détachaient ; on se disait : « Ce moment là, ils sont très très bien dans cette prise, on va le prendre. Ce moment là ils sont mieux dans la prise 5 » et on prenait la prise 5. Après, dans ces blocs là, on recommençait à disséquer en disant : « Sur la caméra 2 de telle prise, est-ce qu'ils ne sont pas mieux ? » et on allait voir. Mais on parlait de

blocs qui n'avaient pas grand chose à voir avec le montage en lui-même, qui étaient plus des moments, des « unités d'échanges » si on veut.

Bernard Sasia | Est-ce que vous doubliez les blocs, est-ce que vous les mettiez bout-à-bout sur des répliques, ou sur des morceaux de séquences afin de pouvoir les juger ?

Robin Campillo | On l'a fait, ça se passait différemment selon les scènes, on a quand même beaucoup avancé « aux instruments », sans vraiment de méthode...

Laurent Cantet | Tous les soirs Robin avait l'impression d'avoir trouver une méthode ! (rires) Et puis le lendemain...

Robin Campillo | Sur la présence de Laurent, je me suis aperçu que s'il n'est pas là je suis paniqué. En général je n'aime pas trop être seul. On est à peu près d'accord, donc on se « monte le bourrichon », on se dit qu'on a raison, ça nous rassure un peu... On a quand même eu un moment de déprime au dérushage. Les deux premières semaines je ne comprenais rien à ce que je voyais, on était dépassé par les rushes. Quand j'étais autorisé à passer sur le tournage et qu'on voyait un peu les rushes, on se disait : « Oh, c'est riche ! » Et puis quand on est arrivé au montage et qu'on a vu que c'était effectivement riche...

C'est pour ça que je ne prends pas beaucoup de notes sur les rushes, parce qu'en fait les notes je les fais avec les rushes : je mets bout-à-bout des éléments. Il y a un truc extraordinaire dans l'Avid, de les retravailler, comme de la matière. Le problème que ça pose, c'est qu'après c'est très difficile d'expliquer qu'il faut du recul, attendre un peu avant de voir ce qu'on a fait. Mais sur la question du : on avance, on fait les choses plutôt que d'y réfléchir, il y a un truc assez fascinant avec le virtuel.

Bernard Sasia | Vous montiez pendant le tournage ?

Robin Campillo | Non, non. On regardait les rushes.

« Au cinéma on ne change pas forcément de point de vue, mais de niveaux ; c'est le moment des métamorphoses qui m'intéresse. Pas le film où l'on sait où l'on va, parce que maîtriser, on saura toujours le faire. Au montage c'est important de laisser aller des choses qui ne sont pas de l'ordre de la maîtrise. »

Laurent Cantet | Mais par contre on les regardait systématiquement en split-screen.

Robin Campillo | Il y a eu deux semaines où on se disait : « Pffff... » Mais comme on trouvait ça bien, ça allait... Parce que ça nous est arrivé d'avoir des déconvenues, notamment sur *L'Emploi du temps*. Quand on a vu le bout-à-bout du film, on était déprimé, on a appelé la production en disant que c'était un navet... On n'arrivait même plus à se motiver, on a remonté la pente tout doucement et c'est au bout d'un moment qu'on s'est dit finalement : « c'est pas mal » et puis à la fin on était super enthousiaste.

Mais il y a eu un moment où on s'est dit que le bout-à-bout était catastrophique. Je ne savais pas trop quoi dire à Laurent, on est allé manger ensemble, on ne se parlait pas (rires) et c'est quand les productrices sont venues et qu'on les a vues ressortir en pleurant, qu'on s'est dit : « Bon, on va avancer et puis on réfléchira après ! » (rires) Ça arrive beaucoup au montage, ça : de redécouvrir l'émotion. Je ne pouvais pas dire les acteurs sont bons ou pas bons : je ne ressentais rien en voyant le bout-à-bout. Là, sur *Entre les murs* on était quand même complètement emballé par ce qu'on voyait. Par contre on était dépassé, comme si le film courait devant nous et que nous étions en train de lui courir après, à essayer de l'attraper au lasso ! Il y avait une matière convulsive, brute, qui était assez sidérante.

Après, c'est en rentrant dans le vif du sujet, en montant, qu'on a réussi à la maîtriser. J'ai toujours l'impression au montage que c'est très dur pendant toute une période et puis il y a un moment où ça devient plus facile et à ce moment là, c'est bien quand il reste encore un mois. C'est rare mais on a eu ce temps là, on a pu revoir les choses – nous, on fait comme beaucoup de monteurs, à la fin du montage on fait un nouveau dérushage, c'est un moment où on prend du plaisir à revoir les rushes et à se dire : « Ah oui mais il y avait ça » et puis quand on essaye une autre prise on se dit : « Mais non, on avait raison », c'est de l'ordre de la preuve. Ce travail là, d'aller revoir toutes les prises, on l'a fait pendant

tout le montage. C'était compliqué quand même parce qu'il y avait des prises de vingt minutes, une demi-heure et il y avait des « pastilles » à l'intérieur qui faisaient cinq minutes.

Benoît Alavoine | Par rapport à l'ensemble du film, est-ce qu'au scénario vous aviez écrit plus de scènes de classe? Et est-ce qu'elles étaient écrites plus courtes ou plus longues?

Laurent Cantet | Quand on regardait le scénario et qu'on voyait que certaines séquences faisaient quinze pages, on se disait qu'elles allaient durer... Est-ce qu'on a supprimé des séquences? Oui, deux ou trois séquences entièrement, parce qu'elles ne fonctionnaient pas, parce que rien n'arrivait. Un des grands privilèges qu'on a eu sur ce tournage, c'est d'avoir suffisamment de temps. On n'a pas tourné tellement longtemps, sept semaines mais le dispositif en décor unique avec les mêmes comédiens présents du début à la fin, un dispositif de lumière très simple – en fonction de la lumière qu'on avait dehors, on allumait ou éteignait quelques sources – faisait que tout était concentré exclusivement sur ce qui comptait, sur ce qui se passait devant la caméra. On pouvait même du coup, pour telle scène qui m'avait déçu, décider de trouver une autre voie pour y arriver, proposer une autre façon de l'amener, pour voir si elle marchait mieux. On l'a fait plusieurs fois, il y a des scènes qu'on a tournées trois ou quatre fois et il y a eu un choix à faire. Mais nous n'avons pas supprimé grand chose, moins que ce que je craignais au début. Au début j'avais l'impression qu'on allait arriver à un premier montage qui allait faire douze heures...

Benoît Alavoine | Il faisait combien ce premier montage?

Laurent Cantet | Il devait faire trois heures à peu près. On a enlevé quarante minutes.

Benoît Alavoine | À l'intérieur des scènes?

Laurent Cantet | Pas seulement ; la fin devait durer sept-huit minutes et elle est tombée d'un coup. Et puis les scènes étaient assez élastiques, c'est à dire qu'il se passait énormément de choses dans chaque prise. On est arrivé à un moment à donner le sentiment d'un temps réel mais on aurait pu raccourcir ou rallonger certaines scènes sans problèmes – je crois que je ne réponds pas à ta question...

Benoît Alavoine | En fait la question était au départ : est-ce qu'il y a un certain nombre de scènes écrites dans le scénario qui n'ont pas été tournées en se disant ça va être trop ? Ou alors est-ce qu'elles ont été coupées au montage parce que...

Laurent Cantet | Coupées au montage. Il y a même certaines scènes qui ont été tournées trois ou quatre fois, différemment, juste pour essayer.

Marc Daquin | Le même jour, ou bien un autre jour en se disant : « On va essayer de reprendre cette scène » ?

Laurent Cantet | Après avoir vu les rushes, après avoir réfléchi à une autre stratégie d'entrer dans la scène, c'était deux jours après, on demandait juste à la costumière de retrouver les costumes en se disant peut-être qu'on pourra « mixer » les deux.

Pascale Chavance | C'est là où l'article du journal a dit : « Il tourne, il corrige. »

Robin Campillo | Il y a aussi le fait que quand les scènes fonctionnaient bien, ça allait très vite. Donc ça a dégagé du temps par la suite pour refaire des scènes qui étaient moins intéressantes ou même tenter d'autres choses. Mais le scénario est quand même présent dans le film, parce que les choses complètement improvisées ça n'a jamais marché : ça sentait l'improvisation. Alors que le reste du film ce n'est pas exactement ce qui se produit. Il y a des moments où on se disait : « Là, ils font leur numéro. »

Benoît Alavoine | Néanmoins puisque vous tourniez dans l'ordre, s'il y avait des improvisations que vous jugiez payantes, ça pouvait faire « des petits » dans les scènes suivantes...

Cyril Curchod | Il m'a semblé lire que vous pourriez refaire ce film-là aux Etats-Unis...

Laurent Cantet | C'est un désir qui est né juste après Cannes, d'une première approche d'un producteur américain qui voulait faire un remake. Et l'idée que ce remake soit fait plan par plan ne me plaisait pas. Je n'avais pas encore parlé pendant un an de ce film et j'étais très motivé à l'idée de juste reproduire l'expérience dans un contexte différent. M'immerger pendant un an dans une classe américaine, pourquoi pas, et puis non pas reproduire le film, mais reproduire le dispositif et voir ce qui pouvait en sortir dans ce cadre-là. Ça n'aurait pas été le même film du tout...

Cyril Curchod | La question, c'est comment vous vouliez l'appréhender pour ne pas faire un remake ?

Laurent Cantet | C'était vraiment se dire : « Voilà, on part de la même trame : un gamin en opposition avec le groupe, qui a du mal à trouver sa place, un prof qui essaye de... » Avoir trois points d'ancrage et puis après voir comment, parce que visiblement les relations entre un prof américain et ses élèves sont très différentes. On n'aurait pas pu retrouver les mêmes types de rapports, il aurait fallu comprendre ça, retrouver le personnage, la classe... Tout ça m'avait tellement amusé pendant la fabrication de la première version que je me disais pourquoi pas remettre ça... En tous cas je résisterai longtemps à l'idée d'un remake.

[...]

Gilad Carmel | Je ne trouve pas que le film soit complètement pessimiste comme beaucoup de gens le disent. Ces élèves apprennent plein de choses, le film montre que l'école est complexe, comme la société...

Laurent Cantet | C'était cette complexité là qui nous intéressait.
— Tout n'est pas à jeter. On a eu envie de montrer que c'était à la fois un système d'exclusion mais aussi un système de cohésion sociale, que c'était un système où on pouvait s'emmerder et être aussi passionné par des choses, que tout ça coexiste.

Côté coulisses

établit avec l'aide de Stéphanie Léger et Christina Crassaris

L'image est enregistrée avec trois Panasonic VariCam en DVCPRO HD sur bande au format 25p/1920x1080. Le son est enregistré en 48 KHz/24 bits avec deux Cantars, sur 16 pistes. Un code temporel sert de référence commune. Il est généré par le Cantar n°1 et est envoyé au Cantar n°2 ainsi qu'aux trois caméras. Un clap est fait en début de prise. Le Cantar n°1 enregistre les deux perches et les micros HF ainsi que le mixdown. Le Cantar n°2 enregistre une paire stéréo, les micros positionnés au plafond et d'éventuels HF supplémentaires. Le tournage au Mali est en argentique (super 16 mm).

Au montage les rushes images sont loggés prises par prises et les bandes DVCPRO HD numérisées à l'aide d'une *downconversion* en DV25. Les fichiers sons multipistes sont importés dans l'Avid. Les trois images et les deux multipistes sons sont synchronisés de façon manuelle à l'aide du clap pour former un Group Clip. Stéphanie fait ensuite un bout-à-bout des prises par séquences, avec au son uniquement les *mixdowns*. Les séquences une fois montées par Robin, elle effectue sur la bande son un travail de remise à plat des sons en montant le multipiste du Cantar n°1 et si besoin du Cantar n°2. Ce travail effectué, les séquences repartent chez Robin pour être retravaillées. Les deux stations de montage travaillent en « local » avec des media clonés. Le travail en commun s'effectue par échange de chutiers.

Le montage fini, l'image est conformée à l'aide d'EDL en repartant des bandes DVCPRO HD. Le son est conformé sur Pyramix. Etant donné l'ampleur et la particularité du projet, cette conformation est réalisée quasi-manuellement.

Montage

Robin Campillo et Stéphanie Léger

Conformation des sons

Roland Duboué

Montage son

Agnès Ravez

Assistant au montage son

Antoine Baudouin

Direction de postproduction

Christina Crassaris

Laboratoire

Arane / Mikros Image

Montage

Artistic Images

Conformation des directs

Granulasons

Montage son

Studio Orlando

Filmographies

Laurent Cantet

Entre les murs, 2008

Vers le sud, 2005

L'Emploi du temps, 2001

Ressources humaines, 1999

Les sanguinaires, 1997

Jeux de plage (court-métrage), 1995

Tous à la manif (court-métrage), 1993

Robin Campillo

Entre les murs (scénario et montage), 2008

Vers le sud (scénario et montage), 2005

Les revenants (scénario, réalisation et montage), 2004

Qui a tué Bambi? de Gilles Marchand (montage), 2003

L'Emploi du temps (scénario et montage), 2001

Ressources humaines (montage), 1999

Les sanguinaires (montage), 1997

E N T

www.monteursassocies.com

L E

M U