



HAL
open science

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ? Les dispositifs d'accompagnement des projets de films documentaires : une analyse croisée des pratiques universitaires et des marchés du film

Pascal Cesaro

► **To cite this version:**

Pascal Cesaro. Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ? Les dispositifs d'accompagnement des projets de films documentaires : une analyse croisée des pratiques universitaires et des marchés du film. OPENCULTURE. Pitches, Workshops, Networks: Les enjeux des marchés de projets audiovisuels, OPENCULTURE, pp.172, 2022, 979-1041941339. hal-04472962

HAL Id: hal-04472962

<https://amu.hal.science/hal-04472962>

Submitted on 22 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chapitre 9

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ?

Les dispositifs
d'accompagnement des
projets de films
documentaires : une
analyse croisée des
pratiques universitaires et
des marchés du film

Pascal Cesaro

En proposant d'étudier l'évolution des modalités d'accompagnement et de sélection des projets de film documentaire au sein d'un master en Cinéma, je souhaite interroger plus largement l'évolution des espaces dits *accélérateurs* de la production audiovisuelle (résidence, workshop, pitch). Cette analyse propose ainsi de réfléchir aux enjeux et aux impacts de ces modalités de développement des projets de film documentaire dans les formations universitaires pour apprécier en quoi elles s'inspirent ou se différencient de celles du marché. Cette étude est conduite à partir d'une position d'observateur privilégié des mécanismes de sélection des films d'écoles. D'abord comme responsable d'une formation spécialisée sur le cinéma documentaire dans laquelle existe une forte synergie entre les logiques pédagogiques et professionnelles. Un espace d'apprentissage où les formes d'écriture et les modes d'évaluation des films ont été questionnés, à partir de la volonté de transmettre aux étudiants une réflexion sur les systèmes de valeurs qui sous-tendent la logique sélective du marché¹. Ensuite comme chercheur-réalisateur amené à éprouver au plus près les transformations de ces dispositifs de développement des projets au sein du circuit professionnel du film documentaire.

-
1. Extrait de la maquette du master professionnel « Métiers du film documentaire » lors de sa création en 2004 : « L'objectif principal au cours de ces deux années est de placer chacun dans un processus de professionnalisation qui associe les compétences techniques et artistiques nécessaires à la réalisation/production documentaire, tout en interrogeant sans relâche l'objet filmique en cours de fabrication. Il s'agit d'éviter toute tentative de normalisation du médium et du genre, de surcroît confrontés au champ complexe des réalités sociales et à la pression du formatage économique et esthétique des industries télévisuelles. »

C'est par exemple avec cette position d'observateur-participant que j'accède aux réunions professionnelles qui participent à la structuration et au financement des espaces d'accélération de la production audiovisuelle. Cette observation « embarquée » a été mise à distance récemment (2019/2020) à partir d'une série d'entretiens que j'ai réalisés avec des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel dans le contexte particulier d'une évolution de la stratégie nationale du CNC² vis-à-vis des politiques d'accompagnement aux auteurs. Celle-ci a en effet suscité de nombreuses réactions auprès des auteurs-réalisateurs, inquiets face à ce mouvement des fonds de soutien à l'écriture transitant par ces espaces accélérateurs qui deviennent de nouveaux intermédiaires incontournables et jouent un rôle décisif dans le choix des films qui sont produits.

Une brève histoire des espaces d'accélération de la production du film documentaire en France

Le développement de ces dispositifs d'accélération de la production dédiés au film documentaire, s'affirme à la fin des années 1980 dans un rôle d'intermédiation (Leclerc, 2016; Sauguet, 2007) pour favoriser les relations entre les différents professionnels (producteurs et diffuseurs notamment). Il s'inscrit

2. Depuis 2004, le CNC accompagne les régions à travers la mise en place du dispositif « 1€ du CNC pour 2€ de la collectivité » qui permet de mener une politique de développement audiovisuel décentralisé au niveau des régions.

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

dans une dynamique du marché audiovisuel qui va au-delà du seul secteur documentaire pour concerner également les secteurs de la fiction, de l'animation. Que ce soit à travers des résidences (GREC : Résidence de réalisation, Gindou cinéma : La Ruche, Méditalents : Le Lab Méditerranéen, Moulin d'Andé Centre des écritures cinématographiques, etc.) où sont réunis plusieurs auteurs que des tuteurs professionnels spécialisés dans le développement de film aident à faire germer leurs projets, ou bien dans des workshops organisés généralement dans des festivals (FidLab : soutien à la coproduction, Fipadoc : premiers films en région, Cannes : docs in progress, ...) et qui fonctionnent à la manière des ateliers d'écritures, c'est-à-dire sur un temps court où l'objectif principal n'est pas d'améliorer l'écriture d'un projet (qui est souvent déjà bien avancée) mais plutôt de le faire exister dans les réseaux professionnels. Si ces espaces professionnels annoncent mettre en œuvre un accompagnement ciblé des projets et de leurs auteurs, ils agissent surtout au niveau d'un rapprochement physique entre des acteurs qui ne se connaissent pas suffisamment et qui dans ces temps d'apprentissage et de mise en commun vont pouvoir partager leurs savoirs et leurs expériences (Barreau-Brouste, 2009). Ces lieux éphémères servent donc à arranger des échanges informels entre les professionnels et de ce fait ils favorisent la transmission d'informations sur les dernières actualités dans un paysage audiovisuel qui est en constante mutation. Par exemple, pour les auteurs et les producteurs ces espaces sont un moyen efficace d'intégrer des réseaux actifs et d'accélérer le développement des projets de films car ils trouvent là les moyens de s'adapter à l'évolution des stratégies de financement liée aux attentes souvent renouvelées des diffuseurs.

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

L'importance de ces espaces dits d'accélération de la production se développe tout au long des années 2000 parallèlement à la forte augmentation du nombre de porteurs de projet hautement qualifiés ayant la capacité à écrire des œuvres de grande qualité mais souvent sans la compréhension des modèles attendus par les financeurs. Durant ces années, le système de fabrication des films passe d'une relation privilégiée des auteurs avec des producteurs qui ont un accès direct aux diffuseurs, à une relation fortement compétitive où les auteurs ont à faire leurs preuves pour être accompagnés par des producteurs qui, eux-mêmes, doivent s'inscrire dans des stratégies imposées par des diffuseurs afin de trouver des soutiens financiers. C'est ce modèle économique de l'oligopsonie, basé sur un grand nombre de vendeurs et peu d'acheteurs, qui conduit au renforcement d'un processus de pré-production échelonné où auteurs et producteurs doivent suivre un long parcours d'écriture toujours plus sélectif. Ainsi les différentes phases d'écriture se complexifient et se différencient pour s'adapter aux sources de financements (production régionale, nationale, co-production internationale...) et font émerger des savoir-faire nouveaux liés à l'expertise des modèles d'écritures qui sont valorisés par les différentes commissions d'attributions des aides. C'est dans ce nouveau schéma de développement des films que les espaces d'accélération s'imposent, à la fois comme expliqué précédemment, en structurant les lieux physiques de cette nouvelle concurrence où chacun apprend à se connaître et à se choisir et, à la fois, en modélisant la logique de sélection de ceux qui pourront être pris en charge par l'industrie. Aujourd'hui ces dispositifs d'intermédiation sont devenus incontournables dans la mise en chantier des projets de film documentaire, avec pour chacun d'eux l'identification par les professionnels

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

de leur place dans la chronologie du développement des films : de la pré-conception (préparation et écriture), en passant par le développement (repérage et tournage) jusqu'à la post production (montage). L'histoire du festival documentaire de Marseille est éclairante pour comprendre les raisons de la montée en puissance de ces lieux. Le festival *Vue sur les docs*³ est créé au début des années 1990 par un groupe de professionnels engagés sur la question du film documentaire, avec l'idée d'accoler ensemble le festival et le marché du film *Sunny Side of the Doc*⁴ afin de favoriser le développement de nouveaux projets⁵

-
3. *Vue sur les docs* changera de nom à l'occasion du changement d'équipe au début des années 2000 pour s'appeler le FID (Festival International du Documentaire).
 4. *Sunny Side of The Docs* est le premier marché international du documentaire, créé à la suite de la biennale du cinéma documentaire à Marseille en 1990 et aujourd'hui installé à la Rochelle.
 5. « Nous avons fondé *Sunny Side of the Doc* pour créer un lieu, un temps, un espace complètement dédié au documentaire (...) un espace où il était notamment question de se professionnaliser, d'internationaliser et de diversifier les documentaires; de mettre en contact les producteurs, les réalisateurs, les diffuseurs et les systèmes d'aides et de financement, et surtout de contribuer ainsi à améliorer le documentaire. (...) la confrontation aux exigences du marché international fait que ce sont les projets de très bonne qualité dans leur forme, leur contenu, leur technologie, qui circulent ... et peuvent être diffusés ...» (Jeanneau, 2009, 13-14).

A l'époque, ce rapprochement fut fortement critiqué par ceux qui y voyaient une manière de conditionner la fabrication des films aux besoins des diffuseurs. Quelques années plus tard, ce festival devenu le FID, revendique cette articulation entre diffusion et production, en créant le FIDLab, une plateforme professionnelle d'accompagnement de projets qui cherche à promouvoir l'émergence de nouvelles formes d'écritures « *affranchies des formats*⁶ ». Un espace d'accompagnement qui revendique sa spécificité sur le marché du film documentaire en sélectionnant des auteurs compatibles avec la ligne éditoriale du festival.

L'analyse du fonctionnement de ces espaces d'accélération du film documentaire montre une structuration générale commune avec, d'un côté, une partie publique où les projets de films sont présentés sous forme de pitch pour les rendre visibles (et faciliter la rencontre des auteurs avec les autres professionnels) et, de l'autre côté, une partie privée où les contributeurs participent soit à des formations accélérées soit à des expertises individualisées. Les organisateurs de ces espaces conduisent donc les auteurs.

6. Il me semble enfin que les festivals de documentaires ont été créés (...) dans la suite de la lutte militante, en gros après 1968. Ils se sont alors objectivement alliés avec la télévision, puisqu'à ce moment-là celle-ci achetait les films. Elle a ensuite passé des commandes, en créant des formats. Mais certains festivals de documentaires ont fonctionné comme des vitrines pour l'audiovisuel. Personnellement, ça ne m'intéresse pas du tout. J'ai envie de déclamer que la production cinématographique est affranchie de formats, et je ne parle pas seulement de durée, mais aussi de manières d'afficher les choses. La manière de tenir une caméra, de placer un micro, etc...» Jean Pierre Rehm, entretien par Rym Bouhedda, Le blog documentaire, juillet 2015.

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

dans ce qu'ils estiment être une démarche de professionnalisation de la phase de pré-production. La logique d'accélération passant par le renforcement du film dans certains de ses choix (formels, narratifs, ...) pour qu'il soit plus compétitif sur le marché. Une démarche qui est plus ou moins approfondie selon le temps qui lui est imparti et qui vise d'abord à améliorer le potentiel d'expression du projet, en vue de la fameuse présentation publique. Ces ateliers ou workshops se concluent généralement par des séances de *pitching* devant un jury professionnel qui de par sa composition (chargé de programme, producteur, ...) détermine les réels enjeux de la présentation. Outre le contenu qui est souvent réduit au plus simple appareil, car l'auteur doit démontrer en quelques mots le potentiel créatif tout en l'inscrivant dans un environnement économique et esthétique identifiable, il s'agit souvent de le préparer à l'interaction avec les membres du jury et de renforcer sa capacité d'éloquence. Il est à noter que l'usage d'un *trailer* vidéo de courte durée (entre 2mn et 5mn) y est fortement apprécié car il aide les évaluateurs à vérifier la cohérence entre les propositions écrites dans le dossier de production et la réalisation d'images et de sons. Ce modèle de sélection est fondé sur la vivacité orale dans un échange ultra rapide où il s'agit de séduire un jury avec la possibilité de convaincre un producteur (ou un financeur) à s'intéresser au projet. Le pitch permet à certains orateurs talentueux de se faire remarquer et de faire valoir leur style, même si cela reste une forme d'interaction entre professionnels qui ne permet pas de rendre compte de tous les enjeux, il joue le rôle d'un facilitateur de rencontre et après coup celui d'accélérateur de réputation, une reconnaissance qui est primordiale dans les débuts de la constitution d'un projet. Finalement, si ce mode d'échange entre les acteurs de la filière s'impose car il permet de juger de leur proximité et d'évaluer les intérêts qu'ils peuvent

avoir à travailler ensemble, par exemple pour choisir de nouvelles collaborations, pour développer des stratégies de co-production; le risque induit par ces logiques de reconnaissance est de conduire à ce qui ressemble à une forme d'uniformisation, celle de la manière d'accompagner et de juger les projets alors que paradoxalement les propositions sont de plus en plus nombreuses et originales.

Accompagner et évaluer des projets de film dans une formation universitaire.

Il s'agit dans cette deuxième partie de mesurer en quoi ces espaces d'accélération de la production documentaire ont contribué à faire évoluer l'accompagnement du film universitaire et les méthodes pédagogiques conçues pour former les apprentis auteurs à l'écriture de projet : comment dans une formation universitaire où de nombreux professionnels assurent l'enseignement des pratiques, avons-nous interrogé ces différents modèles d'accompagnements et de sélections pour préserver la liberté des démarches artistiques de nos étudiants tout en faisant en sorte qu'elle soit compatible avec la réalité des modes de fonctionnement du marché ? Le master « *Écritures documentaires : recherche et création* » dispensé à Aix-Marseille Université depuis 2004 articule des savoirs académiques et des savoir-faire professionnels avec pour objectif l'émergence d'auteurs-réalisateurs en capacité de s'insérer dans un secteur d'activité qui est à la jonction entre l'artistique et l'industrie. C'est à travers la réalisation d'un film de fin d'études que les étudiants s'engagent dans un long parcours d'apprentissage où ils confrontent les enseignements développés durant les cours

à la réalité de la fabrication d'une œuvre audiovisuelle. Ils sont pour cela accompagnés par des intervenants (auteurs, réalisateurs et producteurs) soucieux de transmettre des connaissances directement applicables dans ce champ du cinéma documentaire. Les manières de diriger l'écriture, de juger le dossier de film et de le présenter à l'oral ont été régulièrement mises en question par les étudiants et les professionnels face à l'évolution des pratiques du marché. C'est cette réflexion conjointe sur la façon d'évaluer la qualité d'un projet de film qui nous a conduit à faire évoluer les modalités d'écriture et, plus largement, les connaissances que nous estimons nécessaires de transmettre aux étudiants. L'objectif étant qu'ils puissent s'appuyer sur une compréhension la plus efficiente possible des différences de modalités de sélection des projets en vigueur dans la formation au regard de ceux établis dans le monde professionnel. Il paraît donc intéressant d'analyser les questions qui ont été à l'origine de ces transformations afin de mesurer le rôle du marché dans ces ajustements successifs et dans la manière d'accélérer les logiques d'écritures au sein de la formation.

Un modèle d'apprentissage initialement tourné vers l'écriture

Lors de la création du master, l'accompagnement des projets de film s'organisait à la manière des résidences d'écritures, c'est-à-dire à partir du projet personnel de l'apprenti-auteur, pour l'accompagner vers un modèle de dossier tel qu'il est attendu dans les commissions d'aides au projet de film documentaire : résumé, note d'intention, note de traitement et synopsis développé. L'apprentissage était conçu en trois grandes étapes.

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

Lors de la première étape les enjeux étaient doubles, d'une part, il s'agissait pour les étudiants de maîtriser les spécificités des différents documents utilisés par la profession et, d'autre part, de leur permettre de développer leurs propres idées de film. A ce stade, l'objectif était d'apprendre à écrire un dossier de type auteur sans nécessairement respecter toutes les normes du dossier de production. La deuxième phase s'organisait sous la forme brève d'un atelier de production qui confrontait les apprentis auteurs aux enjeux liés à la faisabilité d'un film, où les modes de récit et les choix esthétiques étaient analysés à partir des coûts de financement qu'ils impliquaient et d'un modèle économique qu'il fallait dessiner. L'enjeu de ce deuxième atelier était de permettre aux étudiants de transformer leur regard sur la relation entre l'auteur et le producteur, et d'insister sur la nécessité de construire un travail coopératif. Enfin, la dernière étape proposait un accompagnement individuel de chaque projet pour aider l'étudiant à approfondir les choix d'écriture (intention et traitement) et pour l'amener à finaliser le dossier de film de fin d'études. Au début de la formation, la sélection des projets était donc fondée sur un système de valeur lié en premier lieu à la qualité du dossier de production. Il s'agissait de juger, au-delà de l'originalité de l'approche filmique, de l'intérêt du sujet et du travail d'enquête mené par l'étudiant à partir d'un questionnement personnel, avec comme critère central la recherche d'une adéquation entre le projet de récit et le sujet. Les consignes qui encadraient l'écriture du texte étaient ouvertes. L'étudiant était amené à imaginer un positionnement personnel sans contrainte de faisabilité ou de format et les dossiers étaient donc assez différents les uns des autres, avec un approfondissement qui portait plus au moins soit sur le thème, soit sur l'histoire d'un personnage ou d'un événement, parfois avec un

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

nombre conséquent de pages (vingt à trente pages en moyenne). Il n'y avait pas de formation spécifique pour la présentation du projet au jury qui était constitué à moitié d'enseignants et de professionnels intervenants dans la formation. Les enseignants étaient attentifs à l'originalité du sujet et à son actualité, avec un appétit particulier pour les questions sociales. Les professionnels évaluaient d'abord le dossier de production (la qualité du projet et son potentiel) et ensuite ils se servaient du pitch pour sonder la capacité des étudiants à répondre aux questions sur les fragilités du dossier ou sur des choix pas suffisamment argumentés. Finalement ce premier modèle d'accompagnement et de sélection correspond à celui de la résidence d'écriture où chacun a la possibilité de travailler avec un tuteur et puis d'échanger avec les autres auteurs sur les qualités et les défauts du projet avec parfois une logique de mise à l'épreuve lors d'une présentation orale pour mesurer leur faculté à défendre leurs choix et à réaliser le film.

La difficulté principale soulevée à cette époque par les étudiants et les professionnels est liée à ce mode d'évaluation des projets qui se concentre essentiellement sur le dossier de film, donnant une place décisive à l'écrit mise en question notamment par les étudiants qui viennent dans la formation avec l'idée de travailler la spontanéité du geste filmique au cours de l'investigation, pensant à la manière des modèles d'explorations empiriques que c'est sur le terrain que les formes cinématographiques se trouvent et s'inventent. L'écueil principal de ce modèle d'écriture se trouve dans le développement du synopsis où l'on demande à l'auteur d'assumer une mise en image et en son des situations à filmer alors qu'à l'origine, le synopsis est surtout une esquisse des grandes lignes directrices du film. Cette extrapolation peut devenir un piège qu'il est difficile d'éviter dans une formation universitaire où l'étudiant, s'il est habile à l'écrit, peut facilement

s'éloigner du terrain (surtout s'il s'avère âpre) et s'engager dans un projet de film trop théorique quand les problèmes de réalisation qu'il rencontre sur le terrain (personnages, situations, actions...) deviennent un obstacle à une forme esthétique ou à une idéologie personnelle. Cela rejoint une des difficultés que nous avons pointée précédemment avec les systèmes tels que les résidences ou workshops qui en se multipliant favorisent cette approche « conceptuelle », notamment lorsque l'on demande à l'auteur de réécrire plusieurs fois différentes versions d'un même projet.

L'introduction du pitch dans le modèle

Ainsi, les projets de films, que présentaient nos étudiants, étaient bien en osmose avec l'attente des enseignants, mais ils n'étaient pas directement compatibles avec les mécanismes de production en cours dans le monde professionnel. C'est pour faire face à cette difficulté grandissante que nous avons décidé de nous engager dans une transformation des logiques d'accompagnement en nous appuyant, au début des années 2010, sur une mutation du service cinéma de la Région PACA. En effet, à l'occasion de nombreuses discussions avec des producteurs intéressés pour soutenir des projets de nos étudiants dans ces nouveaux espaces d'accélération dédiés à la catégorie des premiers films (Workshop Premiers films

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

au FIPADOC⁷, Workshop Premier Jet au festival Première fois⁸ etc.) nous avons mesuré comment ces dossiers devaient être retravaillés afin de leur permettre d'y être sélectionnés. En effet, le service cinéma s'emploie alors à renforcer l'aide à la filière documentaire grâce au financement du CNC⁹ et propose de nous fournir une aide financière pour l'écriture et la réalisation des films de fin d'études à la condition que nous organisons une session de *pitching* incluant des professionnels de notre territoire sur le modèle de ce qui est fait dans les workshops et commissions d'aides à l'écriture financés par la région. C'est ainsi

-
7. Le pitch Premiers film en région du FIPADOC est un workshop dirigé par des producteurs qui permet « à de jeunes créateurs de présenter leur projet de premier film documentaire devant des chaînes de télévision et des producteurs à la recherche de nouveaux talents »
 8. L'atelier Premier Jet est un espace de travail autour de films documentaires en cours de réalisation où des réalisateurs à la recherche de producteurs-rices viennent présenter leur projet à des professionnels du cinéma. L'objectif est de proposer des retours constructifs pour aider l'auteur à trouver sa place, préciser ses intentions, partager et aborder ensemble les questionnements spécifiques de chaque projet.
 9. La région s'engage à cette époque dans le financement des nouveaux espaces d'accélération au sein de certains festivals comme le FIDLAD, mentionné plus haut dans l'article, qui est créé à cette époque grâce à ce soutien.

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

que nous constituons un nouveau jury, indépendant de l'équipe pédagogique, incluant des partenaires professionnels locaux comme l'INA, les festivals de cinéma, le pôle régional d'éducation au cinéma, ainsi que des producteurs et des réalisateurs. Le jury se professionnalise et la présentation orale prend un rôle prépondérant dans la sélection des projets de film, c'est ainsi que *le pitch* devient le moment décisif de la formation pour les étudiants. La présentation orale devient centrale dans le dispositif car elle a tendance à faire la différence entre des dossiers parfois de qualité semblable. Des attributs fortement dépendants de l'origine sociale, tels que la prestance à l'oral et l'aplomb dans l'échange avec les professionnels déterminent désormais en grande partie le jugement du jury sur les films. Pour cette raison, nous avons fait évoluer la logique d'accompagnement des projets avec une session de préparation au pitch dirigée, à la manière de ce qui est fait dans les espaces professionnels, par un auteur et un producteur qui ont l'expérience de ce modèle de présentation. Cette nouvelle façon d'organiser le développement des projets au cours de la première année évite aux étudiants de se plonger trop tôt dans les questions d'ordre narratif et de « tourner en rond » dans la description des dispositifs filmiques. Il ne s'agit plus d'écrire un projet de film dès l'arrivée dans la formation mais plutôt d'interroger avec eux à l'oral l'idée de film et de favoriser la prise de contact avec le terrain par le biais d'observations et d'entretiens qui serviront à formuler des pistes de récits dans l'atelier de scénario qui se développe dans un deuxième temps au second semestre. Désormais le travail d'accompagnement sur le projet de film personnel démarre véritablement où l'apprenti-auteur est aidé dans sa recherche des moyens d'affirmer ses intentions et de développer un point de vue personnel sur le sujet choisi.

L'évolution du rôle des images dans l'évaluation des projets

Une dernière évolution récente dans l'accompagnement et la sélection des projets de film concerne, à la demande des nouveaux intervenants professionnels, l'obligation de présenter un *trailer* vidéo au moment du pitch des projets de films. Cette transformation est due à la fois à des étudiants qui fabriquent des images de plus en plus tôt dans le processus d'écriture et aussi, et à l'omniprésence de ces bandes annonces dans les espaces d'accélération comme décrits en première partie. En effet, dans les différentes séances de *pitching* auxquelles j'ai pu participer au sein de la profession, la place de la présentation vidéo s'est renforcée, facilitant le travail de projection des jurys dans l'objet filmique à venir et augmentant le désir de voir le film fini. Les formats de ces montages vidéo dépendent du degré d'avancement des projets et de la qualité des séquences réalisées durant les premiers repérages. Il s'agit rarement d'un document élaboré car l'objectif n'est pas de préfigurer le film à venir (sauf à l'occasion de projets dédiés à une résidence de montage, ou à une aide à la post-production) mais l'idée est plutôt de rassembler les éléments singuliers qui donnent une valeur particulière et originale au sujet (un personnage atypique, un lieu avec une atmosphère spéciale, des situations exceptionnelles, ...). L'inconvénient du support vidéo, c'est qu'il peut aussi inquiéter les évaluateurs en focalisant la réflexion sur des images et des sons qui ne correspondent pas toujours au regard que le jury souhaite porter sur le sujet ou même aux enjeux supposés principaux du film. Cette évolution de l'accompagnement des projets au

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

sein du master concerne aussi le dossier de production dont les consignes sont plus strictes avec un rendu plus resserré en termes de volume¹⁰, ce qui contraint les étudiants à synthétiser leur proposition et ce qui entraîne une certaine uniformisation des dossiers car chaque partie est bien identifiée : page de garde, titre, fiche technique, résumé, note d'intention, note de traitement, synopsis développé, CV (avec un nombre de page attiré), donnant la part belle aux images. Pour retrouver une dimension plus personnalisée nous conseillons aux étudiants de faire attention aux éléments annexes du dossier qui prennent alors une place importante (photographies, liens vers des rushes vidéo pour représenter l'ambiance, les personnages, ...) et qui doivent être valorisés au moment du pitch devant le jury. Cette dimension « resserrée » des dossiers convient parfaitement face aux attentes des professionnels qui ont de plus en plus de projets à lire et de moins en moins de temps pour les analyser. Le rôle des images évolue donc face à cette attente des professionnels de pouvoir évaluer rapidement l'approche de l'auteur et se sont-elles qui donnent à comprendre les valeurs purement cinématographiques du projet, qu'il est parfois difficile de représenter avec des mots. Pour accompagner les étudiants dans cette nouvelle évolution du mode de jugement des projets et du rôle grandissant des images dans la sélection, nous mettons en œuvre plusieurs changements pour que l'étudiant développe le potentiel d'une idée à partir d'aller-retour réguliers avec le terrain et puis nous imaginons un atelier de création vidéo dédié à la fabrication du *trailer* qui lui permet de construire une courte présentation

10. Le nombre de page pour chaque partie est établi précisément avec maximum d'une dizaine de pages à ne pas dépasser, ce qui correspond à un avant-projet dans cette filière.

vidéo complémentaire du dossier, qui sera projetée lors du pitch. Finalement, ces transformations visent à améliorer la capacité des apprentis auteurs à se situer par rapport au sujet, aux personnages et aux situations, c'est-à-dire à trouver par eux-mêmes comment formuler clairement ce qui les pousse à parler, par exemple en explicitant d'où ils parlent. Cette association entre des repérages qui sont entrepris sérieusement comme s'il s'agissait d'un premier temps de tournage et la construction d'un *trailer* doit dynamiser l'étudiant dans la nécessaire confrontation de l'idée de film à une certaine réalité qu'il rencontre sur le terrain. Il nous semble que cet aller-retour entre la fabrication d'images et la réalité investiguée constitue une évolution positive dans l'apprentissage. Cette approche pragmatique pour l'apprenti réalisateur l'engage à expérimenter ses idées tout en améliorant la compréhension qu'il a des enjeux de son projet et, ainsi, à faire évoluer son dossier à l'écrit dans des dimensions (sociale, esthétique, ...) qu'il maîtrise et qu'il pourra défendre plus naturellement ensuite dans la présentation orale et plus largement dans l'environnement du marché.

Conclusion

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. Et les *images* pour le montrer arrivent aisément voudrait-on croire en détournant la citation de Nicolas Boileau¹¹ pour synthétiser la légitimation des attentes qu'ont aujourd'hui ceux qui jugent les projets de film documentaire. La valeur d'un projet (le potentiel d'un film)

11. Une citation détournée de Nicolas Boileau dans *Art poétique*, Chant I, v. 147-207.

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

est jugée souvent à l'occasion d'une courte présentation orale où l'auteur doit être en capacité de formuler ce qu'il veut faire avec clarté et, s'il a su trouver les mots et les images pour le dire, il démontre son talent. Les jurys d'évaluation prennent en compte essentiellement cette cohérence à l'oral qui se joue entre une formulation maîtrisée d'une idée de film et son inscription dans une écriture audiovisuelle qui doit se voir lors de la présentation. D'où, la part importante des financements publics fléchés sur ces espaces professionnels d'accélération vers lesquels se tournent les auteurs pour accéder aux circuits actifs de la production audiovisuelle, notamment lorsqu'ils ont été refusés à telle ou telle commission d'aides. Au point que ces espaces professionnels deviennent des opportunités de développement pour certaines structures audiovisuelles et d'emploi pour certains professionnels en mal d'activité. Les modalités de sélections des projets qui y sont accompagnés étant bien souvent tributaire des financements qui les rendent possible plus que de la qualité de leur écriture. Ces espaces sont devenus des plateformes de sélection des projets qui facilitent le rapprochement entre les auteurs et les producteurs avec en ligne de mire la mise en adéquation des projets à l'attente des financeurs et des diffuseurs. Pourtant certains de ces espaces d'accélération font d'autres choix cherchant à dépasser ces tentations du formatage pour aider les auteurs à s'inscrire dans des projets aux enjeux politique et esthétique ambitieux, comme par exemple le FIDLAB qui affiche une réflexion sur la relation entre l'art et le marché, et qui tout en assumant la constitution d'un dispositif d'accompagnement qui fonctionne à la manière des autres espaces accélérateurs de productions, trouve les moyens de sélectionner des projets originaux et surtout de prendre le temps d'une véritable intermédiation entre l'auteur et le producteur. L'objectif est de rendre possible

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

l'émergence de films¹² qui visent le renouvellement des formes sans perdre l'accès aux financements des industries. En réponse à cette évolution de l'accompagnement des projets de film documentaire de création en France, des groupes professionnels d'auteurs-réalisateurs réagissent de plus en plus ouvertement, pour dire que ce sont aussi autant de moyens directs qui leur sont enlevés et qu'il y a un risque que ces multiples étapes de réécriture conduisent les projets de film dans un développement plus adapté aux attentes supposées des diffuseurs qu'aux enjeux défendus par les auteurs. L'interrogation autour des impacts sur les projets de cette progression des espaces d'accélération est apparue fortement à l'occasion des réunions organisées par les Régions et le CNC tout au long des années 2019 et 2020 dans l'optique d'élaborer la nouvelle convention de coopération sur le cinéma. Les représentants de l'AARSE (l'association des auteurs réalisateurs de la Région Sud) sont intervenus face aux responsables du CNC et de la Région pour défendre l'importance des aides directes aux auteurs car, selon eux, elles ne représentent plus que 28% de la somme globale attribuée à l'écriture alors que 72% sont dirigés vers les producteurs et les résidences (ce qui équivaut à une dizaine de projets soutenus par an). Voici un extrait de ce qu'ils ont affirmé à l'occasion de la publication du plan régional du cinéma :

Nous défendons que les auteurs puissent choisir de suivre ou pas une résidence d'écriture (...).

12. Chaque année, 10 projets internationaux sont sélectionnés, sans critères de format, de durée, de sujet, fictions et documentaires, qu'ils en soient au stade d'écriture, de développement ou de postproduction.

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

Même si nous reconnaissons le potentiel des résidences (comme temps d'écriture privilégié et de formation), nous ne pouvons que regretter son principe sélectif, (...) et nous nous interrogeons sur le mode de sélection des résidences. Nous regrettons également que la somme attribuée directement aux créateurs représente seulement la moitié de celle attribuée aux structures les accompagnant... L'illustration une fois de plus de l'importance de l'énergie des auteurs, qui permet à d'autres professions du secteur de vivre. Nous regrettons enfin que le financement de nouvelles résidences apparaisse au détriment d'une autre proposition que nous défendons : l'accompagnement sur le long terme d'un auteur par ses pairs. Moins spectaculaire certes qu'un dispositif résidentiel, mais plus engagé dans le sens d'une pérennisation des parcours¹³.

On retrouve dans ces propos l'idée que les nouvelles formes de sélection imposées par ces espaces d'accélération des productions audiovisuelles ne sont pas toujours clairement assumées comme telles. Pourtant, il serait illusoire de croire en leur indépendance, si l'on ne tient pas compte des modalités de sélection, de leur rapport à l'art, à la société et aux attentes du marché qui conditionnent les œuvres qui y sont accueillies. De même, les mécanismes de sélection des projets

13. Extrait du procès-verbal d'une réunion de l'AARSE datée du 27/02/2020

dans les commissions d'aide à l'écriture jouent aussi le rôle d'une pré-sélection vers l'accès à ces espaces professionnels. Enfin, nous avons vu que les logiques d'intermédiation qui se sont déployées dans ces espaces d'accélération s'appuient sur un travail toujours plus détaillé de prévisualisation des situations filmiques, où l'on ne cherche pas seulement à clarifier ses idées mais aussi à se projeter dans un mode de récit et une trame narrative qui séduira les évaluateurs. Finalement si dans ces dispositifs l'enjeu des modalités d'écriture et de son accompagnement reste majeur pour l'évolution de la qualité des productions, il y a un risque important d'uniformisation des réalisations à travers la sélection d'un certain type de projets qui s'accorde avec les modèles attendus par ces mêmes dispositifs.

Nous avons cherché à montrer qu'en tant qu'enseignant, la réflexion sur cet apprentissage à l'écriture des projets de film documentaire, nous amène à élaborer un ajustement avec les logiques professionnelles pour rendre opérationnel les savoirs faire transmis aux apprentis auteurs mais avec comme horizon d'attente de favoriser leur capacité créatrice afin de favoriser l'invention de projets de films originaux. On peut souligner que c'est l'analyse des modes de fonctionnements de ces espaces d'accélération qui nous a amené à renforcer les temps d'aller-retour entre les différentes phases d'écritures (de la conception d'un dossier de production à la découverte d'un terrain et à la recherche d'une expression cinématographique personnelle). L'objectif étant d'aider l'étudiant à trouver à partir des images la façon de s'inscrire dans une distance réflexive face à un sujet et une économie de moyens adaptée à la fabrication d'un récit. Cela se traduit notamment par l'idée que le temps du *pitch* doit être une occasion privilégiée d'échange avec les

professionnels, où les étudiants viennent faire valoir l'intérêt de leur projet et leur désir de cinéma, à partir des images qu'ils ont réalisés, qui sont en quelque sorte la promesse d'un film à venir. En définitive, dans la formation comme dans les espaces du marché, c'est en leur permettant de se saisir de ces échanges qu'ils peuvent montrer leurs dispositions à mettre en œuvre leur projet de film dans un environnement qui est riche d'attentes diverses. Finalement, il s'agit pour l'étudiant de développer un savoir-faire particulier, celui de l'auteur qui doit être capable de défendre une proposition personnelle de récit et de convaincre de sa capacité à le rendre réel.

Pascal Cesaro

(Aix-Marseille Université, UMR PRISM CNRS-AMU)

Bibliographie

BARREAU-BROUSTE, Sophie. *Le Documentaire télévisé : les enjeux d'une définition controversée*. INA E-dossiers de l'audiovisuel : Le documentaire, un genre multiforme, 2013, pp.13-21.

DE MONDENARD, Béatrice. *Écrire et accompagner le cinéma documentaire*. Edition de la Scam en collaboration avec la SRF, 2016.

JEANNEAU, Yves. *Combats documentaires, 20 ans d'histoire vraies, Sunny side of the doc, 1989-2009*. La Rochelle: Éd. Sunny side of the doc, 2009.

LECLER, Romain. La montée des marchés à Cannes. Le circuit des échanges audiovisuels internationaux, sa chronologie et ses trajets professionnels. *Réseaux*, 2016, vol. 200, no. 6, pp. 209-242.

REHM, Jean-Pierre. Entretien par Rym Bouhedda. *Le blog documentaire*, 2015.

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS.

SAUGUET, Émilie. La diffusion des films documentaires. La construction des frontières d'une activité artistique (enquête). *Terrains & travaux*, 2007, vol. 13, no. 2, pp. 31-50.

Rapports :

Bilan de 10 ans de politique cinéma et audiovisuel en Provence Alpes Côte d'Azur 2003-2013. IDATE : 2013.

Le soutien du CNC au documentaire de création. Paris : CNC, 2021.

Plan Cinéma & Audiovisuel 2022/22. Paris : CNC, 2015.

Le marché du documentaire. Synthèse n°6 du CNC. Paris : CNC, 2019.

SOUS LA DIRECTION DE
HELENE LAURICHESSE ET BÉRÉNICE BONHOMME

PITCHS WORKSHOPS NETWORKS



LES ENJEUX DES
MARCHÉS DE PROJETS
AUDIOVISUELS

SOUS LA DIRECTION DE
HELENE LAURICHESSE ET BÉRÉNICE BONHOMME

PITCHS, WORKSHOPS, NETWORKS

LES ENJEUX DES MARCHÉS DE PROJETS AUDIOVISUELS

Pitches, Workshops, Networks... La montée en puissance de ces dispositifs dans le monde de la production audiovisuelle des dernières décennies questionne leur rôle et leurs enjeux dans le processus de développement et de financement d'une œuvre.

Ils représentent un véritable marché des projets audiovisuels sur lequel se penchent les contributeurs de cet ouvrage, à travers l'étude de ces modalités physiques d'intermédiation, vouées à garantir la crédibilité des projets et à créer de la confiance dans un contexte où l'incertitude domine les échanges. Envisagées comme des « accélérateurs de production », « découvreurs de talents », « outils de sélection » ou « baromètres » de la faisabilité artistique et économique des projets, ces rencontres accompagnent aujourd'hui les productions audiovisuelles dans ses différentes étapes de la mise en relation des partenaires de création et de financement des productions.

Par-delà l'étude des objectifs, coûts et pratiques de ces outils, cet ouvrage collectif se penche sur les logiques d'action qui les animent, et les logiques d'acteurs qui les traversent.

Hélène Laurichesse et Bérénice Bonhomme sont respectivement Professeure des Universités et Maîtresse de Conférences à l'ENSAV (École Nationale Supérieure d'Audiovisuel) de l'Université Toulouse - Jean Jaurès et affiliées au LARA-SEPPIA (Laboratoire de Recherche en Audiovisuel- Savoirs, Praxis et Poïétiques en Art).



sous la direction de
Hélène Laurichesse et Bérénice Bonhomme

Pitches, Workshops, Networks.

Les enjeux des marchés de
projets audiovisuels

Sommaire

Avant-propos	Bérénice Bonhomme		1
Introduction	Hélène Laurichesse		3
Chapitre 1	Anne-Sophie Béliard et Sarah Lécossais	Les dessous des pitches	12
Chapitre 2	Laurent Creton	Évolutions des marchés de la production ciné-audiovisuelle	29
Chapitre 3	Kira Kitsopanidou et Olivier Thévenin	La place du pitch en festival dans le parcours de production de la série <i>No man's land</i>	52
Chapitre 4	Frédéric Gimello-Mesplomb	To pitch or not to pitch ?	67
Chapitre 5	Dina Iordanova	Les dispositifs accélérateurs de production dans les festivals de films	88
Chapitre 6	Tamara L. Falicov	Workshops européens, sessions de pitch avec la participation de réalisateurs d'Amérique latine	102
Chapitre 7	Anna Vinuela	Un accélérateur de la marchandisation des films	124
Chapitre 8	Amanda Rueda	Produire du cinéma d'auteur en Amérique latine	146
Chapitre 9	Pascal Cesaro	Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ?	172
Chapitre 10	Claire Dixsault et Hélène Laurichesse	Le pitch est un exercice d'élégance	196
Biographies			216