

Ecrire et développer un projet de documentaire pour l'international

Lundi 15 mai 2017 : 14 h00-17h00

Modérateur

Matthieu Belghiti, Producteur associé et gérant de What's Up Films, expert à Eurodoc

Intervenants

Axel Salvatori-Sinz, auteur-réalisateur et coproducteur présent pour son film *Les Chebabs de Yarmouk*

Anca Hirte, auteure-réalisatrice présente pour son film *Téodora Pécheresse*

Pour le webdocumentaire *Generation What ?*:

Margaux Missika, productrice à Upian de documentaires et interfaces

Antoine Boukobza, directeur administratif et financier de la production Yami 2

Pour le documentaire, en cours de développement, *Il Joconde valent mieux qu'une*:

Alessandro Mercuri, scénariste et coréalisateur

Stéphane Jourdain, producteur à La Huit Production

Synthèse

Laureline Amanieux

Présentation de la rencontre

Valentine Roulet, chef du service de la création au CNC, présente la rencontre. Elle souhaite la bienvenue au public et aux participants. Elle précise que cette rencontre a lieu dans le cadre d'un cycle, entamé il y a deux ans, avec la SCAM. L'objectif de ce jour est de s'interroger sur les manières d'écrire un documentaire pour l'international : « Comment peut-on imaginer, penser, inventer un documentaire pour l'international ? Faut-il écrire plusieurs versions selon les pays auxquels le projet est adressé ? » Cette rencontre proposera des réponses à ces questions.

Lise Roure, responsable de l'aide à la création et des dotations de Brouillon d'un rêve à la SCAM, remercie les spectateurs d'être venus si nombreux. Elle rappelle que la SCAM rassemble 39 000 auteurs et que le dispositif d'aide à l'écriture Brouillon d'un rêve documentaire permet de soutenir entre 80 et 100 projets de films par an. Lise Roure se fait l'écho des enjeux que posent, pour les auteurs(es), ce sujet du jour : « Ne faudrait-il pas commencer par renverser la question et se demander comment l'« international » peut-il aider à écrire, penser, produire des documentaires, des projets singuliers, ambitieux, artistiquement risqués ? Car si l'on se met à penser ou adapter un film pour un marché, qu'il soit local, national ou international, ne risque-t-on pas de s'éloigner de la notion même de création ? » Elle ajoute que si c'est sans doute en premier lieu la place donnée aux auteurs qu'il faut penser, il est également important de

s'interroger sur la façon de faire exister davantage le documentaire de création à l'international, d'apprendre à connaître les partenaires à l'étranger et leurs critères de sélection des films. « Il y a donc un nouvel espace à penser collectivement ! C'est tout l'intérêt de cette rencontre : initier cette réflexion par un partage d'expériences sur des parcours de film très différents. »

Matthieu Belghiti, modérateur de cette rencontre, présente chaque intervenant. Il souligne que le public peut poser des questions au fur et à mesure pour favoriser un échange. Puis il introduit le sujet :

« D'après les études du CNC, il y a eu 2480 heures produites de documentaires sur l'année 2015. 371 heures ont fait l'objet d'une coproduction avec un partenaire étranger dès le développement du projet. Cela représente environ 19 millions d'euros générés : les coproductions étrangères représentent 13 millions d'euros et les préventes 6 millions d'euros. Le documentaire français est en effet un genre qui s'exporte bien à l'étranger. Depuis la crise de 2008, les ventes des programmes français n'ont cessé d'augmenter, dans tous les genres. On a atteint 65 millions d'euros de ventes de programmes audiovisuels. Et le documentaire représente 20 à 22 % de ce chiffre. Le marché englobe l'Europe de l'Ouest, l'Asie, l'Amérique du Nord, et puis l'Europe centrale.

Pour autant, tous les documentaires ne sont pas voués à une exportation à l'international. Alors, qu'est-ce qui fait qu'un projet possède, à un moment donné, un potentiel pour une coproduction internationale ? Est-ce que ça tient au sujet du film ? Est-ce que ça joue sur son écriture ? Faut-il, pour démarcher ces productions à l'étranger, changer même la nature du projet ?

De mon côté, je suis producteur depuis presque vingt ans, et une grande partie de mes films s'est vendue à l'étranger une fois qu'ils étaient terminés. Mais les coproductions, en cours de développement du projet, ne représentent pas une part si importante dans l'ensemble des documentaires que j'ai pu produire, c'est important de le dire. »

Afin de découvrir les documentaires des intervenants, appartenant à des genres très différents, des trailers sont projetés : *Il Joconde valent mieux qu'une*, puis *Teodora pécheresse*, *Les Chebabs de Yarmouk*, et enfin *Generation What* ?

Une coproduction franco-roumaine : *Téodora pécheresse*

Matthieu Belghiti donne ensuite la parole à la première intervenante, l'auteure-réalisatrice Anca Hirte, en lui demandant de raconter son parcours et celui de son film *Téodora pécheresse*, lauréat Brouillon d'un rêve et Étoile de la Scam en 2014, également bénéficiaire de l'avance sur recettes du CNC : du stade de l'écriture à la mise en place d'une coproduction internationale.

Anca Hirte :

- *Son parcours*

« Je suis roumaine. A l'origine, j'ai un diplôme d'ingénieur chimiste de l'École polytechnique de Bucarest. Et j'ai eu la chance, dès les débuts de ma vie professionnelle, de suivre un stage d'initiation à la réalisation documentaire organisé en Roumanie par les Ateliers Varan de Paris. Ce stage a changé ma vie ! J'ai déménagé à Paris avec un de mes formateurs, on a réalisé des films ensemble. Il est mort en 2005. Depuis, je fais des films seule. »

- *L'écriture du dossier de documentaire pour Téodora, pécheresse*

« Ce film, je devais absolument le faire. C'est une histoire d'amour entre une femme qui est vivante et Jésus, un amoureux qui n'a pas de corps. A priori, un monastère et des nonnes en Roumanie, c'était un sujet exotique qui pouvait intéresser des diffuseurs. Mais ce n'était pas du tout mon intention de décrire la vie monacale en Roumanie. Entre 450 nonnes, je voulais choisir une jeune femme très belle sur le point de faire ses vœux, et suivre ses préparatifs jusqu'à la cérémonie. J'ai d'abord commencé à travailler avec une petite boîte de production, qui se trouvait près des Ateliers Varan de Paris, et avec une aide au développement qu'ils avaient reçu de leur côté, j'ai pu réaliser un premier tournage. J'ai choisi le personnage de Téodora et j'ai posé les bases de notre relation filmeur/filmé.

J'ai écrit une première version du dossier qui a obtenu l'aide à l'écriture du CNC, puis l'aide au développement. Cette première écriture m'a fait sentir que ce serait un film pour le cinéma, plutôt que pour la télévision, car je racontais une histoire d'amour métaphorique, sans passages explicatifs. Dès qu'on reçoit une aide du CNC, et c'est pareil si on reçoit celle de la SCAM, les producteurs viennent à nous. En tant qu'auteur, on est alors en position de choisir. Dans le cas de *Téodora*, le producteur des Films d'Ici, Richard Copans, a lu mon dossier, et a cru tout de suite dans mon projet.

Il m'a expliqué que la seule façon de financer ce film, c'était de recevoir l'avance sur recettes du CNC. Il a fallu réécrire mon dossier de documentaire. La première version faisait une cinquantaine de pages, dans un style très lyrique. Il y avait une longue introduction : je me demandais comment vivre l'amour en l'absence du corps de l'être aimé, un amour sensuel sans pour autant qu'il soit physique. Les thèmes de l'amour et de la mort se mêlaient, car ces nonnes sont toutes vêtues de noir ; elles appellent même cet état-là "la mort avant la mort". La dramaturgie n'était pas encore assez claire au début, car j'avais voulu me concentrer sur plusieurs personnages de nonnes avant de me focaliser sur Téodora, jusqu'à la cérémonie des vœux, un moment où elle était habillée comme une mariée avec ses longs cheveux défaits. En cours de réécriture, mon producteur, Richard Copans, m'a poussé à me libérer sur le fond et sur la forme. C'était très stimulant et ma meilleure expérience de production. Il me conseillait d'écrire le film que je voulais faire, sans suivre les consignes classiques pour réaliser un dossier de documentaire. Nous avons tenté trois fois l'avance sur recettes. Entre chaque commission, je récrivais et je ne changeais pas que des petites choses, j'allais beaucoup plus loin et plus en profondeur dans la dramaturgie, pour faire évoluer le personnage jusqu'à un point culminant. Les retours des membres de la commission m'ont beaucoup aidée aussi à développer la dramaturgie. Nous avons fini par obtenir l'avance sur recettes au bout de la troisième fois. C'était un vrai défi de cinéma. »

- *Une coproduction avec la Roumanie, parce que le tournage s'y déroule*

« Une fois ce financement obtenu, le producteur Richard Copans a contacté une structure en Roumanie, avec laquelle il avait déjà travaillé. Comme le film se déroulait en Roumanie, on savait que le projet les intéresserait. Cette structure a financé la postproduction, donc la fin du montage, l'étalonnage, le mixage son, les sous-titres... C'était une véritable coproduction. »

Un film en cours de développement à l'international : *11 Joconde valent mieux qu'une*

Le modérateur **Matthieu Belghiti** se tourne vers Stéphane Jourdain, producteur du projet *11 Joconde valent mieux qu'une*, bénéficiaire de l'aide à l'écriture et au développement du CNC, et de l'aide au développement de MEDIA, ce soutien financier au secteur audiovisuel pour des projets ayant une dimension européenne : « comment un producteur estime-t-il qu'un projet de documentaire est voué à l'international ? »

Stéphane Jourdain :

- *Une coproduction avec l'étranger parce que le sujet est international*

« Pour destiner un film plutôt qu'un autre à l'international, le sujet s'avère déterminant. Dans le cas de *11 Joconde valent mieux qu'une*, le sujet est à l'évidence international. Tout le monde connaît la Joconde, comme tout le monde connaît Charlie Chaplin et la Tour Eiffel. Je viens de produire un documentaire sur un garçon partant sur les traces de son arrière grand-père pendant la Seconde Guerre mondiale dans la région de l'Alsace, et j'aurais eu du mal à trouver des financements internationaux pour ce sujet. Le film sur les "Joconde", on veut le produire pour l'international, ce qui veut dire faire des préventes en amont du film et sinon trouver un tiers coproducteur dans un pays européen ou aux Etats-Unis. »

- *Une coproduction en fonction des pays où le tournage se déroulera*

« C'est un projet attirant pour des producteurs étrangers, car il sera tourné dans plusieurs pays : en Espagne, en Italie, en Angleterre, en Suisse et aux États-Unis. D'une part, les spectateurs à l'étranger sont intéressés par des sujets qui se déroulent dans leur pays, et d'autre part, cela permet des montages financiers, quand on a des dépenses dans un pays spécifique et qu'il existe des accords bilatéraux facilitant ces coproductions, comme c'est le cas par exemple entre la France et l'Italie. Pour toutes ces raisons, notre projet sur les "Joconde" est voué à être financé au moins à 25 % à l'international. »

- *Une coproduction internationale parce que le projet coûtera cher*

« Pour l'instant, on ne sait pas encore si le film est destiné à la télévision ou au cinéma. On vient de recevoir une réponse de la chaîne ARTE, qui ne nous dit ni oui ni non. On se demande donc si on doit faire un pas vers les chargés de programme et comprendre quelles sont leurs attentes pour adapter notre projet à leurs demandes, ou si l'on va développer le film tel qu'on a vraiment envie de le faire. C'est une question majeure, car il faudra trouver beaucoup d'argent pour le produire. On a besoin d'acheter des archives, les droits de reproductions d'œuvres d'art, et de financer des effets spéciaux. Le film devrait coûter environ 500 000 euros. C'est un gros budget à trouver. »

Question du public : « En termes de budget justement, comment est-ce que vous répartissez les premiers fonds obtenus entre vous et l'auteur ? »

Stéphane Jourdain : « Quand les auteurs-réalisateurs de ce projet sont venus me voir, il s'agit de l'auteur et coréalisateur Alessandro Mercuri et de sa coréalisatrice Haijun Park, ils avaient déjà accompli un énorme travail de recherche d'archives et s'étaient rendus dans les musées où se trouvent les différentes Joconde à l'étranger. Donc, c'est un travail déjà énorme de défrichage, et qui n'a pas été chiffré. Sur mes deniers de producteur, j'ai ensuite payé un script-doctor qui nous

a aidés à mettre en forme un dossier de documentaire pour présenter le projet aux commissions d'aide au financement. On a reçu 30 000 euros de MEDIA. Puis, nous avons obtenu une aide à l'écriture du CNC, suivie d'une aide au développement à l'unanimité. Sur cet argent, on a pu payer un peu les auteurs, le travail de la production et puis ça nous permet d'imaginer engager un traducteur pour adapter notre dossier, de payer des déplacements pour aller pitcher le projet dans des Festivals à l'étranger pendant deux ans, à la fois pour trouver des partenaires et pour que le projet soit identifié et reconnu. On a plutôt de la chance jusqu'à présent, parce qu'on a trouvé des fonds. Mais les auteurs sont arrivés avec un matériau déjà très conséquent au départ. S'il avait fallu financer tout ce travail-là en amont, ça aurait été beaucoup plus compliqué. »

Valentine Roulet intervient. Elle rappelle que l'aide à l'écriture du CNC est versée directement aux auteurs justement pour leur permettre de financer ce premier travail déjà effectué, et l'aide au développement leur permet ensuite de poursuivre ce travail. Cette première aide représente 7500 euros et l'auteur peut la demander même s'il n'a pas trouvé encore un producteur : « Sur 800 projets déposés chaque année, environ 50 à 55 reçoivent cette aide. C'est très sélectif, mais il existe aussi des aides à l'écriture et au développement en région. Le CNC offre quand même beaucoup de possibilités par rapport aux autres pays. Ce dispositif est ouvert à toute l'Europe, aux résidents étrangers en France et aux jeunes auteurs : 28 % de premiers films sont aidés. Pour obtenir cette aide à l'écriture, il faut surtout montrer un travail de recherches en cours, même si l'écriture du projet n'est pas encore complètement terminée. »

Matthieu Belghiti : « Les critères de cette aide à l'écriture sont exigeants : on veut voir la promesse d'un film, une démarche et un positionnement déjà très clairs, la volonté de mener l'écriture jusqu'au bout. Le défaut en général pour les premiers auteurs de documentaire, c'est de penser que l'aide est dédiée aux premières étapes de l'écriture alors que ce n'est pas du tout le cas. »

Stéphane Jourdain revient ensuite sur la question posée par le public au sujet de la répartition des fonds : « Quant au producteur, il peut se tourner vers plusieurs sources de financements pour le développement d'un film. D'abord, si d'autres films lui ont rapporté de l'argent, il peut s'en servir pour financer un nouveau film. Ensuite, au CNC, il peut demander l'aide au développement et il en existe une autre à la PROCIREP. Si le producteur possède un compte de soutien parce qu'il fait de la télévision ou du cinéma, il peut en investir 25 % dans le développement d'une nouvelle œuvre. Ce compte de soutien est calculé en fonction du nombre d'heures diffusées à la télévision ou du nombre d'entrées que le producteur a obtenu en salles pour ses sorties de films.»

Le modérateur Matthieu Belghiti donne maintenant la parole à **Alessandro Mercuri**, le scénariste et coréalisateur du projet *Il Joconde valent mieux qu'une*, et lui demande de revenir sur son parcours d'auteur, puis aux origines de ce film.

Alessandro Mercuri :

- *Son parcours de l'écriture de livres au documentaire*

« Ces dernières années, j'ai publié plusieurs ouvrages à la croisée de l'essai et de la fiction, et ce film s'inscrit dans un développement de mes travaux antérieurs. J'ai récemment publié *Le Dossier Alvin* aux éditions art&fiction, une enquête sur le monde des services secrets durant la

guerre froide, toujours à partir d'archives. Aujourd'hui grâce à Internet, on peut avoir accès à des sources d'informations absolument inédites. Même par rapport au vol de la Joconde, quand vous lisez la presse de l'époque disponible grâce au fond numérique de la Bibliothèque Nationale de France, sur le site de Gallica, c'est extraordinaire à quel point on peut se plonger dans l'Histoire, une Histoire en grande partie ignorée ou occultée. Donc ce film participe de mon intérêt pour des thèmes comme celui de l'imposture, ou pour tout ce qui relève du picaresque et de la comédie, comme les Arts Incohérents (NB : *Un mouvement artistique de la fin du XIXe siècle, conduit par Jules Levy, et fondé sur l'humour, la parodie, la surprise, et dont l'auteur Alphonse Allais faisait partie...*). Pour moi, ce projet sur la Joconde, c'est vraiment retrouver l'univers d'Alphonse Allais, et je cherche à restituer cette avant-garde oubliée. »

- *Ecrire un documentaire qui interroge les frontières du faux et du vrai*

« Pourquoi la Joconde ? Parce que des Joconde, on en découvre tous les jours ; il y a des nouvelles invraisemblables chaque jour à ce sujet, des cas d'imposture et de vols assez extraordinaires. Le documentaire *11 Joconde valent mieux qu'une* se présente comme un récit entrecroisé à un siècle de distance. Tout d'abord, on raconte le vol de la Joconde en 1911 avec toutes les aventures rocambolesques qui en découlent, et la manière dont la presse de l'époque en parle. Avant le naufrage du Titanic en 1912, c'est le plus gros événement médiatique international, et c'est très novateur à l'époque. La disparition de la Joconde, puis sa réapparition, ont été également pionnières dans le développement des avant-gardes, car les premières personnes suspectées du vol furent Apollinaire et Picasso. Picasso s'est en effet inspiré d'œuvres volées au Louvre pour fonder le cubisme, car le vol était assez facile au Louvre à cette époque. Franz Kafka raconte qu'en arrivant à Paris, deux semaines après le vol, le public international se rue au Louvre pour voir l'absence de la Joconde, c'est-à-dire la trace laissée sur le mur par le tableau volé. Kafka est alors accompagné par son éditeur et le soir, ils se rendent même au cinéma pour découvrir un film de fiction déjà produit par Pathé sur le vol de la Joconde !

Un siècle plus tard, le documentaire raconte un autre récit : de nos jours, une nouvelle Joconde a été restaurée au musée du Prado en Espagne, et l'on se rend compte alors que cette Joconde n'est pas, comme on le croyait, une copie postérieure, mais une copie d'atelier exécutée au moment même où Léonard de Vinci faisait sa propre Joconde. En Suisse, une autre Joconde est apparue, il y a quelques années aussi. La Galerie Nationale de Norvège à Oslo en possède une également. En Angleterre, on en trouve encore une autre ! Au XVIIIe siècle, celle-ci avait été achetée par le peintre Joshua Reynolds, qui a longtemps cru que c'était la véritable Joconde. Donc la Joconde se démultiplie en fait, au point d'engendrer des erreurs : des journaux internationaux très sérieux illustrent leurs articles sur la Joconde du Louvre par des images de ces autres Joconde, sans même s'en rendre compte. On n'arrive donc plus à distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux. Le film joue beaucoup sur ces effets de fiction, et il interroge ce que peut-être la fiction dans le documentaire, cette question du vrai et du faux. »

- *Un documentaire en forme d'enquête internationale*

« Le dossier actuel de ce documentaire représente une cinquantaine de page. C'est une enquête et c'est peut-être même une contre-histoire à partir des recherches qu'on a effectuées, à la BNF, ou dans les différents musées en Europe et aux États-Unis. Une partie de l'enquête suit la découverte progressive de ces archives, comme le ferait un détective, mais l'objet du crime est un tableau. Il y a aussi une histoire de faux et beaucoup d'argent en jeu dans le monde de l'art. Mais, comme souvent dans les enquêtes, le détective se perd. Il se trouve dépassé par sa propre enquête : c'est

l'enjeu du film. Enfin, le film a une dimension comique, car ce n'est surtout pas un manuel pédagogique ou d'apprentissage. Les intervenants du film se prêtent volontiers au jeu, ce qui est d'autant plus extraordinaire, car ils appartiennent au monde de l'art et de la conservation, avec des directeurs de musée ou encore une restauratrice du Prado.»

Question du public : « Mais vous, Alessandro Mercuri, en tant qu'auteur, préférez-vous plutôt écrire votre film au final pour la télévision ou pour le cinéma ? »

Alessandro Mercuri : « C'est vrai qu'on ne sait pas aujourd'hui s'il est destiné à la télévision ou au cinéma. Je sais qu'on distingue bien en termes d'écriture le genre audiovisuel et cinématographique, mais ce que je voudrais, c'est simplement que le projet aboutisse de la manière la plus adéquate. Pour la télévision, le projet est peut-être problématique, parce qu'il touche à des sujets qui peuvent déplaire à certaines personnes, sur le vrai et sur le faux. C'est peut-être alors par défaut que j'envisagerai davantage le cinéma pour ce projet. »

Stéphane Jourdain : « Actuellement, le projet a plutôt été écrit pour être présenté à une grande chaîne de télévision. Il y a une intelligence dans le scénario et dans l'écriture tout à fait recevable par une chaîne, et ce projet ne pourrait pas être perverti par un tiers qui demanderait de tout recommencer à zéro.

En revanche, si demain on décide de proposer le projet à l'avance sur recettes du CNC, dans la perspective d'une distribution ensuite en salles de cinéma, il faudra alors réécrire le dossier du film. L'enjeu sera de ramener du cinéma dans le projet, de reprendre le sens du récit et sa mise en images, de repenser la dramaturgie et les personnages. Peut-être pourra-t-on imaginer qu'un acteur, ou une personnalité du monde de l'art international, joue le rôle du détective, afin d'incarner cette enquête dans le film. On devra aussi questionner les régimes visuels qui seront nombreux. Il faut travailler une identification visuelle forte au cinéma. Pour un documentaire, c'est difficile d'obtenir l'avance sur recettes, car le projet passe en commission en même temps que des fictions souvent bien écrites, avec des histoires qui l'emportent assez facilement sur la vôtre. Votre projet peut être très beau, mais si ceux des autres sont meilleurs, il ne gagnera pas. Et l'avance sur recettes ne fait pas tout : on doit trouver un distributeur qui veut bien investir du temps, son équipe et de l'argent, car il en faut beaucoup pour assurer une bonne distribution en salles. Enfin, il reste à trouver un vendeur pour l'international qui saura s'emparer du film et le prendre en charge. Quand on décide de sortir un film documentaire en salles, il faut penser à tous ces éléments très tôt. On en est là de nos réflexions. »

Question de Lise Roure : « Pour de jeunes auteurs, c'est assez compliqué de savoir comment aller vers un producteur. Comment s'est passé votre rencontre avec Alessandro Mercuri et pourquoi avez-vous choisi son projet ? »

Stéphane Jourdain : « Pour choisir un projet, c'est une question d'affinités. Produire un film, c'est passer un moment de sa vie avec un auteur qu'on a envie de soutenir. Dans le cas d'Alessandro, on s'est rencontrés par une amie commune. Alessandro est venu assister à la projection d'un film que je produisais. Il est venu me parler et m'a transmis aussitôt un premier dossier sur son sujet. Je l'ai lu et l'ai trouvé très intéressant. Ce n'est pas tant l'histoire de la Joconde qui m'a séduit, c'est comment on peut raconter une histoire de l'art contemporain et une histoire des médias à travers une icône comme la Joconde. »

Le projet international *Generation What* ?

Matthieu Belghiti se tourne désormais vers les producteurs d'un « OVNI documentaire », dit-il, qui s'appelle *Generation What* ?, bénéficiaire du fonds de soutien automatique Webcosip du CNC : « Rappelez-nous d'où vient ce projet et où en est-il ? »

Antoine Boukobza : « Au départ, ce projet se voulait français uniquement, mais il a rencontré une telle résonance qu'on l'a élargi à l'international. A l'origine, ce sont trois documentaires produit par YAMI 2 pour France 2 en 2012, qui s'appellent *Génération Y, portrait d'une jeunesse en apnée*. Ils sont réalisés par Laëtitia Moreau dans une forme classique. Rapidement, nous avons échangé avec Margaux Missika, ici présente, et Alexandre Brachet d'Upian, avec qui nous avons déjà coproduit le webdocumentaire *Manipulations*. Nous souhaitions proposer un prolongement documentaire sur le web autour de cette génération Y des 18-34 ans. *Génération Quoi ?* est né de nos échanges. Le projet a été réalisé avec France Télévisions en 2013. 250 000 jeunes ont participé : un vrai succès. A la fin de l'opération, on a organisé une réunion à France Télévisions pour développer ce format à l'international. *Generation What* a d'abord été coproduit avec une chaîne allemande avant de s'étendre à d'autres chaînes européennes jusqu'en 2016. Cette année, on est en train de développer ce projet dans les pays arabes en Méditerranée : au Maroc jusqu'au Liban en passant par la Jordanie, l'Egypte, la Palestine, l'Algérie, la Tunisie, et potentiellement la Lybie. On envisage les pays d'Asie-Pacifique pour l'année prochaine. Donc c'est un projet qui fonctionne par étapes pour tisser des relations avec des diffuseurs que nous ne connaissions pas pour 95 % d'entre eux. Les chaînes européennes étaient d'ailleurs interloquées par notre succès en France, et ne croyaient pas que ce serait reproductible. Mais au final, en Europe, on a atteint un million de participants. »

Matthieu Belghiti : « Qu'est-ce qui fait qu'un tel projet touche justement une audience aussi large ? »

Margaux Missika :

- *Imaginer un autoportrait sur le web de la génération des 18-34 ans*

« Pour réaliser les documentaires diffusés à la télévision, Laëtitia Moreau a passé un an et demi à Cergy à observer des jeunes de 18 à 34 ans. A Upian, on s'est demandé : qu'est-ce qu'on peut faire sur Internet qu'on ne peut pas faire à la télévision ? C'est notre démarche habituelle. Et la réponse a été : il y a un portrait de cette génération à l'antenne, alors on va faire son autoportrait sur Internet. On a élaboré un questionnaire simple avec deux sociologues qui étaient déjà consultants sur les films diffusés par France 2. On a créé une plateforme pour accueillir les personnes qui répondent à nos questions, et d'autres qui regardent ces vidéos synchronisées avec une base de données. La question de départ pour ce projet, c'est : est-ce qu'il y a une génération des 18-34 ans aujourd'hui ? Parce qu'il y a une génération des jeunes qui ont connu la guerre, une autre génération qui a connu Mai 68... On se demandait s'il y a une génération des jeunes qui ont connu la crise de 2008. C'était le postulat de départ, et on a fait campagne en montant des partenariats avec les médias. »

- *Etendre le projet web à l'international*

« Notre posture pour le projet *Génération Quoi ?*, c'était de dire aux jeunes : regardez, on ne parle pas de vous dans les médias ou bien c'est toujours de façon violente, sous l'angle de faits

divers, pour vous caricaturer... donc prenez la parole sur notre plateforme. Et par ailleurs, on disait au service public : reconnectez-vous avec votre jeunesse, parce que vous êtes en train de perdre cette génération dans votre audience. Puis, on s'est rendu compte que ce constat est vrai dans tous les pays d'Europe. Certaines anecdotes nous ont poussés aussi dans cette direction : par exemple, quand la plateforme a été mise en ligne en France, on a reçu des dizaines de mail de Belges qui ne pouvaient pas participer, car le projet était limité au territoire français. On a alors imaginé une manière de rendre notre format reproductible ailleurs.

Le programme a pris une double vocation à l'international : sociologique et politique. Il permet de collecter des informations pour les comparer d'un pays à l'autre. Cette génération est la plus éduquée qu'on ait connue, la plus connectée aussi, et on n'a jamais autant voyagé que maintenant. Alors est-ce qu'il y a des similitudes, plus nombreuses que par le passé, entre des jeunes de 18 à 34 ans qui vivent à Paris, Berlin et Madrid, ou pas ? Les réponses de ces jeunes sont analysées ensuite par des sociologues, associés au projet dans les différents pays, pour dresser un portrait de cette jeunesse européenne. Celui-ci est ensuite repris par nos médias partenaires et il a même été lu par les ministres de la jeunesse de tous les pays européens. Il y a donc une dimension politique derrière ce projet, qui dépasse le documentaire classique, tel qu'on le connaît à la télévision. »

- *Faire évoluer le projet selon les diffuseurs à l'étranger*

« Et le projet évolue, car on ne pose pas les mêmes questions en France que dans les autres pays européens ou dans les pays arabes. On rentre de Beyrouth, où l'on vient de faire une réunion d'adaptation au sujet du questionnaire. Même en Europe, il n'y a pas le même rapport à la religion ou à la sexualité en Pologne et en Italie qu'en France et en Allemagne. Et puis, il y a des adaptations culturelles basiques. Par exemple, on demandait en France : "est-ce que tu participerais à un mouvement comme Mai 68 dans les mois qui viennent ?" Bien sûr, la référence à Mai 68 ne parle pas aux autres pays européens. Et puis, il y a la censure : certains pays n'ont pas voulu poser une partie des questions. Enfin, on a créé de nouvelles questions autour du rapport aux frontières, aux autres pays, au sentiment d'appartenance à l'Europe qui n'étaient pas présentes dans la version française du projet. »

Matthieu Belghiti : « Est-ce que vous travaillez avec des auteurs et des coproducteurs qui vous aident à concevoir ce format ? »

Margaux Missika : « Ce projet est un peu particulier, parce que c'est un projet d'auteurs-réalisateurs-producteurs, Alexandre Brachet et moi pour Upian, et chez Yami 2, Christophe Nick, ce qui n'est pas du tout systématique en production interactive. Dans ce cas précis, on a défini un format avec nos deux sociologues Cécile Van de Velde et Camille Peugny. Il n'était pas nécessaire alors de faire appel à d'autres auteurs dans les différents pays. L'adaptation s'est faite avec les sociologues présents dans les autres pays ou bien on travaille aussi avec des associations locales pour déterminer les questions problématiques ou quand des sujets les concernant ne sont pas du tout abordés. »

Antoine Boukobza : « Le ton du questionnaire est aussi crucial. On a construit un objet hyper ludique avec des questions très profondes et des questions légères, et surtout avec l'obligation de se positionner, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de "je ne sais pas". Il faut absolument se positionner. Le participant sort de sa zone de confort et il entre dans une réflexion. Dans les vidéos, certaines

personnes répondent seules, d'autres en couple ou entre amis. On a transmis ce questionnaire aux diffuseurs européens, environ 150 questions, et on a laissé la possibilité de ne pas en poser certaines. On organisait un travail en commun entre eux et nous à la gouvernance, ce qui rendait les choses plus difficiles mais aussi plus riches, avec parfois des impasses. »

Margaux Missika : « Il y a en effet 19 diffuseurs dans 13 pays, donc cela demande de la haute diplomatie européenne ! On a été aidés par l'UER, l'Union européenne de radiodiffusion, qui produit notamment l'Eurovision. C'est aussi un organisme qui coordonne l'achat des droits sportifs entre les diffuseurs de 53 pays adhérents. Quand on a commencé à vouloir contacter les chaînes européennes, l'UER a coordonné les démarches, sauf pour quelques chaînes indépendantes. »

Antoine Boukobza : « Du coup, on contractualisait avec l'UER qui centralisait les fonds : on ne sait pas combien d'argent donnait chaque diffuseur. C'était un système encadrant et rassurant pour les diffuseurs, et efficace pour nous, car tous parlent des langues différentes. On est en train de travailler avec des organismes semblables à l'UER dans les différentes zones où l'on développe le format, que ce soit avec les pays arabes ou dans les pays d'Asie Pacifique. »

Margaux Missika : « Et ces diffuseurs ont aussi tous apporté en industrie, puisqu'il y a donc plus de 350 jeunes interviewés en Europe. Notre idée, ce n'était pas, nous Français, d'aller interviewer des jeunes en Italie ou en Hollande. A partir d'une Bible qu'on avait écrite, les diffuseurs produisaient en interne, ils ont choisi des équipes qui avaient l'âge de la cible, donc entre 19 et 34 ans. Ces équipes effectuaient le casting, tournaient sur un format défini qui permettait ensuite de comparer tous les jeunes entre eux : obtenir des réponses longues, des courtes, d'autres qui racontent une petite histoire sur différents thèmes... Puis tout était monté, mis en ligne, et envoyé à Paris pour qu'on élabore une compilation européenne afin de comparer les pays. »

Antoine Boukobza : « Et parallèlement à ce projet européen, on a produit une nouvelle série de quatre documentaires, dans lesquels on faisait aussi le portrait de différents jeunes. »

Question de Valentine Roulet : « Comment vous êtes-vous partagé le travail pour développer les axes d'écriture ? »

Margaux Missika : « Nos productions sont situées à quelques rues l'une de l'autre, ce qui permet de passer du temps dans les bureaux les uns des autres. Et puis, il y a une répartition simple entre l'audiovisuel et Internet. Tout le graphisme et le développement technique pour le web se passent chez Upian, et la partie audiovisuelle avec le casting, le tournage et le montage est plutôt piloté par Yami 2. Les grandes décisions de conception, de financement, le juridique, la production et l'écriture globale sont prises d'un commun accord. Pour la dimension uniquement télévisuelle de *Generation What ?*, Yami 2 s'en occupe parce que pour Upian, on fonctionne à l'inverse, la télévision est plutôt une deuxième diffusion par rapport à Internet qui est la première. Donc, on a des forces vraiment différentes qu'on met en commun pour faire des programmes plus complets, et en écoutant chacun l'expertise de l'autre. »

Un film à la visibilité internationale : *Les Chebabs de Yarmouk*

Le modérateur **Matthieu Belghiti** interroge le dernier intervenant autour de cette table, **Axel Salvatori-Sinz**, auteur-réalisateur et coproducteur du documentaire *Les Chebabs de Yarmouk*, lauréat de la bourse Brouillon d'un rêve et Étoile de la Scam 2014 : « Comment s'est passé l'écriture de ton film et est-ce que tu l'envisageais déjà pour une distribution internationale quand tu l'as écrit ? »

Axel Salvatori-Sinz :

- *Les origines du film*

« J'ai d'abord suivi une formation d'anthropologue qui m'a amené en Syrie en 2006. Ensuite j'ai changé de voie, et j'ai suivi un Master en réalisation de documentaire. J'ai alors effectué un stage à Lussas chez Magali Chirouze de la production Adalios. Pour devenir réalisateur, on ne postule pas auprès d'une boîte de production en demandant à réaliser un film, donc il fallait que je me lance d'abord tout seul. Suite à cette formation, en 2009, je suis reparti en Syrie et j'ai retrouvé les jeunes que j'avais rencontrés pour faire un documentaire avec eux. J'ai d'abord fait un repérage, puis j'ai commencé à écrire le film.

Ensuite, j'ai recontacté Magali Chirouze, en lui envoyant le dossier que j'avais écrit, mais sans penser qu'elle serait intéressée par le projet. C'était pour recevoir un regard professionnel sur mon écriture, comme il s'agissait de mon premier film. Son retour a été très positif et elle m'a proposé de le produire. Elle produisait alors plusieurs autres projets, et ne pouvait pas se consacrer tout de suite au développement de mon film. Pour valoriser mon travail en attendant de trouver des fonds, elle m'a conseillé de créer une association qui me permettrait de toucher un pourcentage sur le film, en tant que coproducteur. Je fais aussi l'image et le son sur mes films, en plus de la réalisation, ce qui implique un dispositif fondé sur des plans fixes, souvent en intérieurs et en huis clos. »

- *La recherche de financements nationaux et internationaux*

« Parallèlement, je me suis adressé aux guichets classiques pour un réalisateur, c'est-à-dire la bourse Brouillon d'un rêve de la SCAM, l'aide à l'écriture au CNC, et à l'époque, il existait aussi la bourse Paris Jeunes Aventures et une bourse du ministère de la Jeunesse, Défi jeunes. J'ai obtenu ainsi trois ou quatre bourses. D'ailleurs, j'ai eu la chance d'obtenir la SCAM pour chacun de mes films, mais jamais le CNC. Cet argent m'a permis de vivre de manière précaire en parallèle de la réalisation de mon film.

Puis, avec la productrice, on s'est concertés sur les possibilités à l'international : pour la traduction du dossier de mon documentaire en anglais et pour démarcher quelques chaînes. Mon film touche à la Palestine, au Moyen-Orient, à la jeunesse, à l'exil... et il existe une forme de lassitude par rapport au sujet de la Palestine ou du Rwanda chez les diffuseurs. Ils ont l'impression que ça a déjà été traité dans de nombreux films. On a tenté ARTE, mais j'ai été refusé car j'étais un jeune auteur, c'était mon premier film, et mon dossier n'a même pas été lu. Une coproduction avec la Suisse n'a pas abouti, en raison de problèmes financiers. On s'est tourné vers des chaînes en Suisse et en Amérique du Nord, avant de trouver uniquement la chaîne Maritima TV, basée en France à Martigues, ce qui nous a permis de recevoir les financements habituels dans l'audiovisuel du COSIP automatique via le CNC, de la région et du département. »

Matthieu Belghiti : « Est-ce que vous avez adapté votre dossier de départ pour démarcher ces partenariats à l'étranger ? »

Axel Salvatori-Sinz : « Il y avait un potentiel à l'international en raison du sujet se déroulant en Syrie et de la forme également. On a pensé à faire une coproduction avec le monde arabe et ça aurait peut-être nécessité, par rapport à la laïcité des personnages, de modifier certains sujets du film ou de ne plus les mentionner dans le dossier, mais on ne s'est pas lancés dans cette recherche. Il y a eu juste une coproduction sur la fin du montage du film, avec une chaîne marocaine 2M : on leur a envoyé le montage image et ils ont validé, donc il n'y a eu aucune contrainte. C'était plutôt comme un préachat de dernière minute.

A l'international, j'ai été sélectionné avec le projet à la Locarno Summer Academy et à la Berlinale Talent Campus ce qui permet de présenter ensuite son projet sur place à des coproducteurs internationaux. Il y a eu quelques pistes. Mais j'ai l'impression qu'en France, on s'en tient trop à un schéma de financement classique, en faisant appel aux régions, au COSIP, aux chaînes publiques, hertziennes et surtout aujourd'hui aux chaînes locales. On n'ouvre pas assez les projets à l'international, en donnant par exemple la possibilité d'aller pitcher au festival Hot Docs de Toronto au Canada ou à Visions du réel à Nyons en Suisse. Tous les dossiers de films ne sont pas automatiquement traduits en anglais par les producteurs. En tout cas, tout cela n'a pas empêché mon film de recevoir un succès à l'international. »

Matthieu Belghiti : « Alors justement quelle a été la vie de ce documentaire ensuite ? »

Axel Salvatori-Sinz : « Des programmeurs d'ARTE l'ont vu, ils étaient intéressés au final pour l'acheter, sauf qu'entre-temps la révolution syrienne s'était déclenchée, ce qui avait rendu mon film obsolète du jour au lendemain. Les programmeurs d'ARTE voulaient montrer des films sur la réalité actuelle de la Syrie, donc le mien a été reporté à plus tard, pour un futur *théma* sur la jeunesse arabe... Ensuite, la RTS a acheté le film. Il a été sélectionné dans plus de 120 festivals dans le monde. Il a été acheté par Images en bibliothèque, puis par l'Institut français qui diffuse massivement, également par cinq ou six chaînes. Il est sorti en salles. Une chaîne saoudienne, Al Arabia, a acheté une version du film en 52mn, alors que la version officielle fait 78 minutes. Ils ont enlevé 3 minutes de plus : nous, on avait éliminé toutes les questions de sexualité et eux ont préféré retirer les gros mots et donc refaire le montage son. J'ai accepté ces changements, parce que j'avais envie aussi que ce film soit vu dans le monde arabe. »

Question du public : « Pour le tournage et le montage, est-ce que vous avez tout fait seul ? »

Axel Salvatori-Sinz : « Non, j'ai fait l'image et le son seul avec les bourses que j'avais obtenues. Mais il restait encore toute la postproduction à faire, et cette étape a été financée par la production. Il y a eu sept semaines de montage, ce qui n'est pas énorme, mais le film a été financé honnêtement. Bien sûr, mon salaire ne correspond pas au temps passé réellement sur le film. »

Anca Hirte réagit : « On n'est jamais payé pour toutes les heures qu'on fait en tant que réalisateur, même pas la moitié, il faut le savoir. »

Axel Salvatori-Sinz poursuit : « Oui, ce qui compte, c'est que tu saches quel film, toi, tu as envie de réaliser au final, si tu as envie de faire un format très classique, télévisuel, ou un film plus personnel. »

Lise Roure pose une question à son tour : « Est-ce que la visibilité internationale de ton film t'a permis ensuite de nouer des contacts pour de futurs projets ? »

Axel Salvatori-Sinz : « Aujourd'hui, si je vais voir ARTE, les chargés de programmes vont peut-être lire le dossier et je vais peut-être changer de pile, donc c'est déjà une grande étape. Sinon, au moment où la RTS a acheté mon documentaire, il se trouve que je préparais un second film en lien avec le premier. La RTS m'a proposé de rentrer directement en coproduction sur ce nouveau projet, dont j'étais à ce moment-là le seul producteur. Je précise que je ne me déclare pas producteur à 100 % de mes films, c'est uniquement pour valoriser mon travail antérieur au développement, mais je ne gère pas tout ce qui est administratif. Cela implique d'avoir une connaissance du réseau et des acteurs de ce milieu, afin de démarcher les personnes qui pourraient s'intéresser à mon film. Finalement, j'ai refusé cette coproduction avec la RTS, parce que le sujet m'est trop personnel, trop sensible. Je n'avais pas envie d'être pressé par une échéance, ou de me plier peut-être aux critères de ce coproducteur, sur un sujet relié à un affect si fort. Je ne voulais pas sauter des étapes sous prétexte qu'à un moment donné, j'étais "bankable" et que la Syrie faisait l'objet d'une actualité particulière. »

Matthieu Belghiti : « Mais est-ce que tu as senti que les décideurs de la RTS allaient t'emmener dans une direction qui ne te correspondait pas ? »

Axel Salvatori-Sinz : « Non, pas du tout, mais je n'avais pas envie de devoir rendre rapidement un PAD. L'auteur doit prendre du temps pour développer la relation avec ses personnages, sur laquelle repose le film, et donc je ne voulais pas que cette relation soit entravée par une pression. La demande de la RTS était de faire un film vite pour répondre à l'actualité. Or, ce film, j'ai eu besoin de cinq ans pour le faire, il sera terminé cette année seulement. La RTS n'aurait pas attendu. »

Anca Hirte intervient :

« Je suis épatée, parce que moi, au contraire, j'aimerais tellement que ça aille plus vite ! Je me sens déjà tellement prête. Et pour chaque commission, il faut attendre trois mois avant d'avoir la réponse, et puis après il faut se remettre au travail si la réponse est négative. Quand on envoie le projet à un producteur, on doit encore attendre un mois et cette attente nous sort de la phase de création dans laquelle on était. Je n'ai jamais réussi à mettre moins de trois ans pour faire un film. »

Matthieu Belghiti : « Oui, mais ce temps pour réaliser, c'est ce qui fait la différence aussi par rapport à d'autres documentaires. »

Anca Hirte : « Oui, c'est vrai. Je m'en rends compte pour mon nouveau projet sur un boxer, parce qu'il s'est passé beaucoup d'événements au fil du temps dans sa vie, qui enrichissent le film. Mais parfois, le rapport avec le personnage est déjà là et on aimerait que le film se fasse

plus vite. Cette attente, c'est le plus épuisant, je trouve. Il faut avoir les nerfs hyper solides, y croire et vraiment en vouloir. »

Axel Salvatori-Sinz : « Je voudrais préciser que cette démarche est propre à ce film-là, car je n'ai pas forcément envie d'attendre des années et des années pour chacun de mes films, même si le temps est important. Par exemple, juste avant le début du montage des *Chebabs de Yarmouk*, on a rencontré Laurent Duret des Films d'Ici qui proposait d'entrer en coproduction avec pour seule contrainte d'attendre encore un an de plus, car il voulait chercher une chaîne hertzienne plutôt qu'une chaîne câblée. Dans ce cas, j'ai refusé, je ne voulais pas encore attendre sans savoir en plus ce que cette démarche aurait donné. »

Discussion avec tous les intervenants : comment écrire pour trouver des financements à l'international ?

Matthieu Belghiti se tourne d'abord vers Anca Hirte et lui demande si, en dehors de son dossier envoyé à la Roumanie, elle a effectué d'autres démarches pour trouver des financements à l'international.

Anca Hirte : « Non, car avec l'avance sur recettes du CNC, on avait obtenu déjà de quoi financer le film. On avait reçu 160 000 euros pour un documentaire qui ne nécessitait pas d'acheter des archives. C'est un film d'auteur, les tournages se déroulaient dans un seul lieu en Roumanie, et je faisais l'image. D'ailleurs, je devrais penser à me faire payer en plus comme chef opérateur ! Et puis, on avait eu l'aide au développement auparavant, et on savait que toute la postproduction serait prise en charge par le coproducteur en Roumanie. Donc, Richard Copans des Films d'Ici n'a pas cherché d'autres sources de financements. Je comprends, parce que les grandes sociétés de production doivent produire beaucoup de films, et c'est très bien parce qu'on est nombreux à vouloir réaliser. Mais du coup, quand ces productions estiment qu'elles ont reçu un financement suffisamment important pour un film, surtout cette avance sur recettes qui est difficile à obtenir, elles préfèrent présenter leurs autres projets ailleurs. Et elles ne peuvent pas proposer deux films à la même aide, car ce serait se faire concurrence à elles-mêmes. On aurait pu tenter MEDIA, car mon projet entrait vraiment dans leurs critères européens, mais Richard Copans avait à l'époque trente autres films à produire qui n'avaient pas encore de financements. »

Matthieu Belghiti : « Et pour trouver cette coproduction en Roumanie, vous avez transmis le même dossier d'écriture qu'en France ? »

Anca Hirte : « Oui, mais c'était particulier dans ce cas-là. Richard Copans avait déjà travaillé avec ce producteur roumain, qui était en lien avec cette société privée de financements. La société privée était basée à Bucarest, mais le patron était un américain : ils ont lu le projet en français, ils ont aimé et ils ont donné 60 000 euros.

Par contre, pour mon prochain film, on va essayer les aides du CNC roumain, parce que grâce à ce précédent film, j'ai obtenu des points en Roumanie, donc je suis connue aujourd'hui là-bas. Tous mes films, qui se déroulaient en Roumanie, ont été sélectionnés dans leurs meilleurs festivals documentaires, ils ont été nommés dans l'équivalent de leurs Césars... Cette fois-ci, le

dossier du projet sera traduit et adapté en effet pour le CNC roumain, sans pour autant que ce traducteur devienne un scénariste. Il ne va pas toucher au fond, mais il touchera sans doute à la forme. J'ai tendance à décrire beaucoup de scènes, je mets beaucoup de chair dans l'écriture et peut-être qu'ils ont besoin de moins. En tous cas, le projet ne sera pas dénaturé. Bien sûr dans la production, pour obtenir certains diffuseurs ou certains financements, on sait qu'il faut être un peu malin et faire quelques modifications pour s'adapter aux attentes de telle chaîne ou tel organisme. Mais l'essentiel, c'est que le producteur et le réalisateur soient d'accord sur la forme que prendra le film au final. Et c'est le cas avec mon producteur roumain.

On pense aussi à HBO : comme les programmeurs avaient acheté *Téodora*, maintenant ils me connaissent et seront peut-être intéressés par une coproduction dès le départ sur mon nouveau projet. Ils prennent des documentaires beaucoup moins formatés, davantage cinématographiques. Et HBO permet une diffusion multiple du film. C'est vraiment une chance d'être diffusé par eux, car on fait quand même des films pour qu'ils soient vus. »

Matthieu Belghiti : « Parfois, ça peut être compliqué sur des projets très personnels d'accepter d'avoir un coauteur, même fantôme, pour remplir les critères demandés, par exemple, dans un pays comme le Canada. Quand un ou plusieurs coproducteurs entrent dans une production en cours, ils ont leurs contraintes de financement, leur public et leurs obligations. En documentaire, quand on se décide à chercher un coproducteur, on est obligé d'y réfléchir parfois dès l'étape de l'écriture. »

Anca Hirte : « Vis-à-vis des commissions, on est toujours un peu obligé de remanier, avec ou sans auteur fantôme. Certaines coproductions se font aussi parfois sur le nom d'un réalisateur ou parce que le producteur français a déjà travaillé avec tel producteur à l'étranger. Pour *Téodora*, le producteur roumain n'avait jamais entendu parler de moi, mais pour mon prochain projet, c'est le contraire, c'est moi qui amène le producteur roumain, parce que j'ai développé des relations professionnelles là-bas. Dans ce cas, bien sûr, l'entente est plus facile. »

Matthieu Belghiti : « Et pour votre nouveau projet, est-ce que vous tenterez MEDIA au niveau européen ? »

Anca Hirte : « Oui, car on a déjà un coproducteur roumain et le sujet s'y prête vraiment. Mais ce sera un gros travail pour la production, car le dossier est très complexe à faire et le scénario n'est pas tellement pris en compte. »

Matthieu Belghiti : « Je ne suis pas d'accord. Je suis expert de MEDIA pour des projets internationaux. Je peux vous dire que le scénario et la qualité d'écriture sont quand même très importants, parce que la compétition devient de plus en plus rude, davantage que pour une aide à l'écriture classique. Les producteurs sont obligés pour cette aide de concevoir une stratégie de développement, de marketing, de distribution et de ventes potentielles à l'international. »

Antoine Boukobza : « Nous n'avons pas eu MEDIA de notre côté pour *Generation What* ?. Un dossier de documentaire doit donner à appréhender ce que sera l'objet final. C'est fondamental. Je peux vous parler d'un projet qu'on a produit en 2010 qui s'appelait *Le Jeu de la mort*, coproduit avec France Télévisions et la Radio télévision suisse. On mettait en scène un faux jeu télévisé reproduisant une expérience scientifique américaine. Le premier dossier a été recalé à notre aide

automatique au CNC, parce qu'on n'expliquait pas suffisamment bien ce qu'allait être le film. Et c'était d'ailleurs tout à fait vrai. Pour *Generation What ?*, quand on a tenté MEDIA, on a vécu la même chose. C'est difficile de faire appréhender un objet documentaire qui n'est pas traditionnel. *Generation What ?* est-ce que c'est un questionnaire, un site Internet ou un webdocumentaire ? On ne trouve pas toujours la bonne approche pour faire comprendre un même projet à des personnes différentes. Parfois, il faut le clarifier ou se reposer des questions autrement, et parfois on ne comprend pas pourquoi on a été recalé. »

Question du public : « J'aimerais revenir sur la problématique de l'écriture pour l'international : quand on écrit pour une chaîne comme ARTE ou plutôt pour une aide comme MEDIA ou pour un coproducteur étranger, est-ce qu'on écrit le projet d'une manière différente selon la personne à qui on s'adresse ? »

Antoine Boukobza : « On ne réécrit pas un dossier selon cinq interlocuteurs différents. On imagine un seul objet documentaire. Ce qui peut arriver sur la fin du montage d'un film, c'est qu'on peut prévoir une version 90 minutes pour ARTE par exemple, et refaire une autre version en 52 minutes pour une chaîne étrangère, afin de vendre le film à l'international. Dans ce cas, soit le réalisateur poursuit le travail avec le même monteur, soit c'est un monteur nouveau qui intervient et qui conçoit un autre film en repartant des rushes. Pour le dossier en amont, j'ai tendance à penser qu'il faut montrer le mieux possible le film à venir, pour ne pas se retrouver à un moment donné à promettre un objet qu'on ne fera pas. »

Stéphane Jourdain : « Je crois que de toute façon, on ne propose pas un même projet à Ciné + ou à ARTE ou Canal. A l'international, c'est la même chose. Si vous faites un portrait de cinéaste franco-français, vous n'allez pas chercher une coproduction à la BBC. Et si vous contactez la BBC pour un sujet international, ils vous diront : "ah oui, c'est super, mais le spécialiste que vous comptez filmer dans un musée en Belgique, ce serait mieux de le remplacer par un spécialiste dans un musée en Angleterre". Il faut s'adapter à cette demande, mais celle-ci ne transforme pas non plus votre projet de manière fondamentale. C'est important que l'éditeur de programme, le producteur et le diffuseur ne fantasment pas chacun un film différent. Si une chaîne étrangère veut participer, c'est qu'elle y trouve son intérêt, donc comme producteur, je dois mettre toutes les chances de mon côté pour obtenir l'argent de leur part, sans ôter à mon projet sa spécificité. »

Margaux Missika : « Le web est particulier à ce niveau-là, puisqu'on travaille principalement à l'international sur des sujets qui intéressent différents partenaires. Le réalisateur se positionne plutôt en showrunner à l'américaine, car des coauteurs locaux interviennent la plupart du temps dans les différents pays. On conçoit un projet de série documentaire sur le revenu de base en ce moment avec la Hollande, la Finlande et l'Allemagne. Dans chaque pays, un coauteur différent donne un point de vue local. Le projet sera donc adapté selon les différents diffuseurs. Collaborer avec l'international n'est pas une source de contraintes forcément ; c'est une source d'amélioration aussi. Quand on a produit *Do Not Track* entre le Canada, les Etats-Unis, la France, l'Allemagne et la Suisse, pour parler des *tracking* en ligne et de l'économie du data, on est sorti du point de vue français pour comprendre ce que les Américains ou les Allemands en pensent. Intégrer ce point de vue étranger rend le projet universel et enrichit l'analyse d'un sujet. »

Anca Hirte s'adresse directement à la personne qui a posé la question dans le public : « Si la BBC vous commande un film, la chaîne vous expliquera ses attentes. Mais pour un film personnel, ce n'est pas une bonne chose de chercher à écrire pour ARTE par exemple. Il n'existe pas de recette ou de feuille de route pour être produit par ARTE. C'est pareil pour l'aide à l'écriture du CNC. Si tu regardes sur le site du CNC les projets aidés, tu verras qu'ils sont extrêmement différents. Ça dépend de ce qui te motive. Si tu veux faire un film pour ARTE, alors il vaut mieux développer un réseau pour qu'un jour, ARTE te commande un projet. Si tu as envie de faire un film et que personne ne te connaît encore, alors il faut te concentrer sur ton écriture. Tous les films ont déjà été faits sur tous les sujets, il n'y a plus de sujet original. Ce qui fera la différence pour ton film, c'est ton regard, car jamais ce sujet-là n'a encore été fait par toi. Et les commissions tiennent compte, pour l'aide à l'écriture, de ta capacité à proposer une ébauche de film. Puis, il te faut convaincre un producteur, et c'est lui qui pourra vraiment te dire si ton projet a davantage de chances d'obtenir un financement à la télévision ou au cinéma, en France ou ailleurs. Il ne faut pas commencer à penser pour l'international, mais d'abord te concentrer sur le sujet que tu proposes. »

Matthieu Belghiti : « Pour démarcher à l'international, il faut que le sujet soit universel. Dans le cas de *Téodora*, même si ça se passe dans un monastère en Roumanie, c'est une histoire d'amour, et cet élément universel a permis au film de voyager. Après, sur la question du dossier, ce serait faux de penser qu'on n'adapte pas. Oui, on adapte un peu à certains moments, tant que ça ne dénature pas le projet. Les Suisses demandent par exemple deux fois plus de contenu que la France, et les Américains demandent trois pages.

Question du public : « Qui effectue alors cette réécriture ? Est-ce que c'est le producteur ? »

Stéphane Jourdain : « La réécriture est incitée par le producteur, car c'est lui qui part au front pour chercher les financements, mais elle n'est pas forcément faite par lui. Il faut préciser aussi qu'on va très difficilement chercher des financements à l'international pour la télévision, quand on n'a pas déjà un accord avec une chaîne en France, ou pour le cinéma si on n'a pas déjà une aide à l'écriture, au développement long métrage, voire l'avance sur recettes en France. Vous avez ainsi déjà des alliés en France. Si vous savez que, sur un budget à 300 000 euros, ARTE ne pourra vous en donner qu'un tiers, la chaîne travaillera dans votre sens et vous conseillera d'autres partenaires et vous dira comment les approcher. »

Antoine Boukobza : « Il faut courir après plein de lièvres à la fois et procéder par étapes. Les auteurs sont souvent fragilisés pendant cette période, car ils travaillent beaucoup, ils réfléchissent et attendent beaucoup. En tant que producteurs, on se retrouve à devoir attendre aussi souvent, et parfois au contraire à gagner du temps pour aller chercher d'autres aides. »

Question de Valentine Roulet : « Matthieu, tu as une expérience à Eurodoc, cette formation à l'échelle européenne pour les producteurs qui développent un projet de documentaire à l'international. Est-ce que tu vois des cas où le producteur trouve d'abord un financement à l'étranger avant de trouver de l'argent en France ? Il y a un film de cinéma en Suisse qui a d'abord

obtenu une aide là-bas, avant de demander l'aide au développement renforcée au CNC en France. »

Matthieu Belghiti : « Très peu. En tant que producteur, on arrive à exporter un projet à l'international quand on a d'abord structuré un développement et un financement en France. A l'inverse, par exemple, il y a des réalisateurs italiens qui ne peuvent travailler qu'avec la France pour trouver des fonds. C'est plutôt dans ce sens-là que ça se passe.

En France, on a la chance d'avoir une structure de financement vouée au développement du documentaire. D'ailleurs, les producteurs se sont beaucoup battus ces dernières années contre l'appauvrissement des aides. L'auteur et les producteurs en ont besoin, car vous imaginez le travail nécessaire pour chercher des fonds à l'international, en termes de déplacements, de pitching, de réécritures, de traductions... Aujourd'hui, on demande aussi à l'auteur de montrer de premières images, pour convaincre un partenaire. »

Sur ce sujet des aides au financement, **Lise Roure** apporte alors des précisions concernant la bourse Brouillon d'un rêve de la SCAM en s'adressant au public : « De mon côté, par rapport aux dispositifs d'aides existants, j'encourage les auteurs à bien se renseigner pour connaître la politique de chaque dispositif. Une permanence a d'ailleurs été mise en place à la maison des auteurs de la Scam, chaque premier mercredi du mois. En ce qui concerne Brouillon d'un rêve, c'est un dispositif qui a été pensé par les auteurs pour les auteurs - aucun producteur ou diffuseur n'est membre des comités de lecture -, c'est une de nos spécificités, et cela change assez radicalement la nature des discussions et des choix qui y sont fait. Loin des critères de viabilité économique, la mission principale de cette aide est de distinguer la singularité de la démarche d'un(e) auteur(e), l'empreinte de sa personnalité dans le projet présenté, son inventivité, une réflexion approfondie, une recherche d'écriture et une exigence artistique qui s'affranchissent des formes conventionnelles et classique du documentaire. C'est une invitation que nous faisons aux auteurs(es) à la création la plus libre possible. C'est là toute la mission de Brouillon d'un rêve : une attention particulière portée vers ces projets qui trouvent plus difficilement le soutien des télévisions aujourd'hui. Sur les 1400 projets aidés par la SCAM, depuis le début de Brouillon d'un rêve, 60 % ont abouti, et 40 % ont eu une diffusion télévisée. Les autres films sortent en salle ou sont diffusés sur des plateformes VOD. De plus en plus de films – de très beaux documentaires d'ailleurs - sortent en salles, par choix mais aussi en l'absence de diffuseur TV. »

Réaction du public : « On nous demande dans un dossier de donner l'idée la plus précise de notre film, le plus tôt possible, mais on sait que la dramaturgie d'un film évolue jusqu'à la dernière étape du montage. On a du mal à mettre un film sur papier à l'avance. »

Anca Hirte rebondit sur cette remarque : « Depuis que je me suis mise à un vrai travail d'écriture, notamment pour *Téodora*, où j'étais vraiment obligée d'approfondir mon texte entre chaque commission pour l'avance sur recettes, j'ai été surprise de voir à quel point le film final ressemble au film écrit à l'avance. Très longtemps, je trouvais pénible cette étape d'écriture, car en tant que réalisateurs, on fait des images. Maintenant, je pense que c'est bien de s'imposer une discipline pour écrire le film qu'on a vraiment envie de faire, pour se demander ce qui nous porte pour faire ce film, sans complaisance envers nous-mêmes. Bien sûr, personne ne vous demande de l'écrire scène après scène, mais vous devez expliquer formellement comment vous raconterez cette histoire, vers quel point fort vous irez. L'étape de l'écriture aide énormément et se retrouve

dans le film final d'une façon assez surprenante, même si on l'oublie complètement en cours de montage. »

Stéphane Jourdain : « C'est tout sauf normatif. On ne s'attend pas, en tant que producteur, à recevoir un dossier avec un synopsis de 1500 signes, une note d'intention de 5000 signes, un script qui fait tant de pages.... On recherche une vraie singularité. Et puis, vous, en tant que jeunes auteurs, cherchez la stratégie qui vous convient. Beaucoup de films en documentaire de cinéma, ces vingt ou trente dernières années, ont été produits dans des conditions hors normes. Par exemple, pour *Roger and me*, Michael Moore a commencé à tourner un film et il a vendu sa maison pour le produire. Trois films plus tard, il recevait la Palme d'Or, alors que personne n'aurait parié un centime sur son premier projet et il n'a sans doute pas écrit une seule ligne en amont. Il a tourné. Il a eu le courage et la ténacité d'aller au bout. »

Antoine Boukobza : « Allez également vous frotter à des exercices imposés dans d'autres types de format, pour essayer un travail d'écriture différent. On vient de produire le premier documentaire d'une jeune femme de 28 ans qui avait gagné le concours Infracourt à France 2 et ce succès lui a donné la possibilité de réaliser pour Infrarouge sur France 2. La plate-forme IRL de France Télévisions Nouvelles Ecritures propose aussi ce genre de concours et d'appels à projets. Il en existe beaucoup en France, et ces concours peuvent paraître très scolaires, mais sont très formateurs. »

Question du public : « Pour votre projet *Generation What ?*, dans les pays arabes ou d'Asie Pacifique, certains diffuseurs sont extrêmement liés au gouvernement. On assiste à une défiance de la jeunesse vis-à-vis de ces médias. Comment allez-vous concilier votre posture de départ et cette problématique ? »

Antoine Boukobza : « C'est un vrai questionnement. On a décidé de ne travailler qu'avec des diffuseurs publics, ce qui fonctionne très bien en Europe, mais effectivement on peut se heurter à des télévisions d'État, avec tout ce que ça comporte de déconnexion avec la jeunesse. Et en Asie-Pacifique, on fait face à des réalités économiques complexes : on va travailler avec la NHK au Japon et avec la Mongolie, mais la NHK va participer bien davantage financièrement que la Mongolie. C'est aussi tout l'intérêt du programme. Pour travailler avec des chaînes aux ordres de pouvoirs qui ne sont pas démocratiques, on est en lien avec l'Unesco. Donc on travaille aussi avec des acteurs qui ne sont pas d'habitude dans la coproduction audiovisuelle. »

Question du public : « Mais pour rester éthique, vous êtes prêt à rompre un contrat avec un continent ? »

Antoine Boukobza : « La question éthique de l'exploitation des données se pose tout le temps. Par exemple, on a indiqué clairement, dès le début du questionnaire, qu'aucune des données récoltées ne seraient utilisées à des fins commerciales, mais on a été approchés par de nombreux instituts qui cherchaient justement à les exploiter. On maîtrise ce processus, on donne accès à des datas qui sont libres. S'il fallait faire ce programme en Chine, ce serait très compliqué du coup, et en l'occurrence, pour l'instant, ce n'est pas le cas. »

Valentine Roulet invite les spectateurs à continuer à poser leurs questions aux invités autour d'un cocktail qui les attend à la sortie de la salle, et Mathieu Belghiti clôt cette rencontre en remerciant tous les intervenants et le public d'être venus.