



HAL
open science

L'atelier de formation Produire au Sud (2000-2016) : les enjeux de la coproduction cinématographique internationale pour l'Europe

Katell Léon

► To cite this version:

Katell Léon. L'atelier de formation Produire au Sud (2000-2016) : les enjeux de la coproduction cinématographique internationale pour l'Europe. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01527326

HAL Id: dumas-01527326

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01527326>

Submitted on 24 May 2017

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.

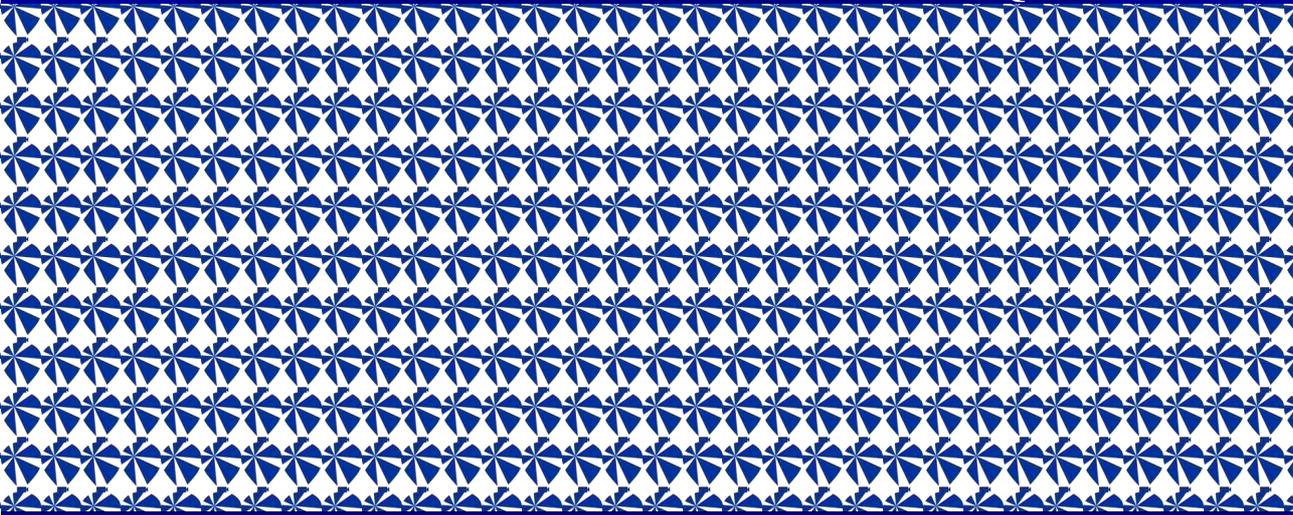


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



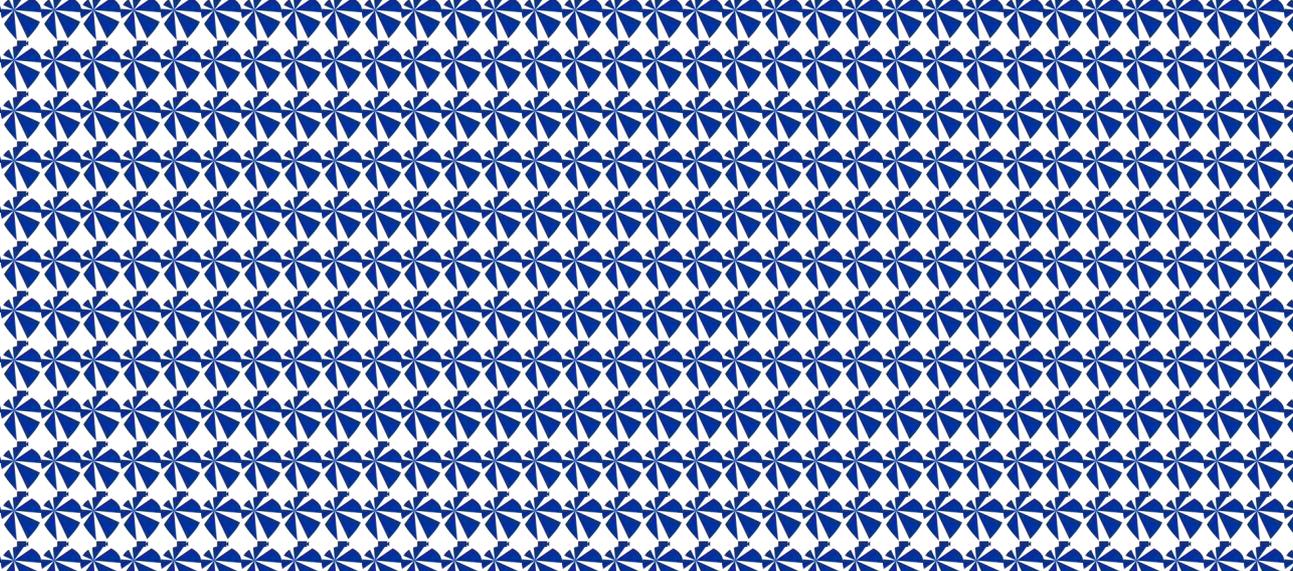
**DOSSIER DE RECHERCHE DISCIPLINAIRE
MASTER 2**

**UFR ALC
MASTER RECHERCHES MENTION ARTS
SPÉCIALITÉ ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES**



**L'Atelier de formation Produire au Sud
(2000-2016)**

**Les enjeux de la coproduction cinématographique
internationale pour l'Europe**



**Katell LEON
Sous la direction de Roxane HAMERY**

**UNIVERSITÉ de RENNES 2
2014-2016**



L'atelier de formation Produire au Sud (2000-2016)

Les enjeux de la coproduction cinématographique internationale entre Europe et pays du Sud

Remerciements p. 1

Introduction p. 2

- On dirait le Sud..... p. 2
- De l'attention aux films des auteurs du Sud au soutien à leur production :
Produire au Sud dans le projet du
F3C..... p. 6
- Éduquer les producteurs..... p. 13
- Méthodologie..... p. 16
- Annonce du plan..... p. 19
- Addendum..... p. 20

Première partie : Histoire de l'atelier Produire au Sud p. 21

1. Émergence de l'atelier Produire au Sud (1999-2001) au sein du F3C : son positionnement, ses particularités..... p. 21

1.1 Les débuts de l'atelier : 2000-2002..... p. 24

1.1.1 2000 : l'édition test..... p. 24

1.1.2 Budget de la manifestation..... p. 29

1.1.3 Colloque public du 25 novembre 2000..... p. 30

1.1.4 Compte-rendu du colloque..... p. 31

1.1.5 Compte-rendu du premier atelier..... p. 33

1.2 2001 : deuxième phase expérimentale..... p. 35

1.2.1 Mode de sélection..... p. 38

1.2.2 Perspectives d'évolution..... p. 39

2. Développement de l'atelier (2002-2004)..... p. 41

2.1 2002, l'année du Consortium..... p. 43

2.2 Un nouveau duo à la tête de **Produire au Sud**..... p. 49

2.2.1 La redéfinition du projet p. 47

2.2.2 2003-2004 : Création des premiers ateliers à l'étranger..... p. 53

2.2.3 L'atelier de Cannes, le pavillon des cinémas du Sud (2004) p. 56

3. Stabilisation (2004-2006)..... p. 57

3.1 **Produire au Sud** à l'étranger..... p. 58

3.1.1 Amérique du Sud p. 58

3.1.2 Asie p. 61

4. Zone de turbulences (2007 à 2009)	p. 64
4.1 Le FACMAS.....	p. 67
4.2 Le F3C dans la tourmente.....	p. 69
4.3 L'année où Produire au Sud n'eut pas lieu à Nantes (2009).....	p. 71
5. L'évolution récente de l'atelier et les perspectives (2010-2016)	p.74
5.1 2010-2012 : maîtrise de l'outil.....	p. 74
5.2 2013-2016 : appropriation et développement.....	p. 77
5.3 Perspectives	
Deuxième partie : Le modèle Produire au Sud	
	p. 86
Introduction	p. 86
1. Produire au Sud en chiffres	p. 87
1.1 La Convention de l'UNESCO de 2005 (Diversité des expressions culturelles)	p. 87
1.2 Les pays sélectionnés à Nantes (sur 15 années)	p. 87
1.3 Les pays candidats entre 2012 et 2015.....	p. 94
1.3.1 Afrique.....	p. 97
1.3.2 Asie	p. 99
1.3.1 Amérique du Sud.....	p. 103
1.4 Les ateliers à l'étranger	p. 107
1.5 Les sorties de films	p. 108
1.6 Les thématiques	p. 109
2. Espèces de producteurs (et réalisateurs)	p. 112
2.1 De quels producteurs parle-t-on ?.....	p. 112
2.2 Formation initiale	p. 117
3. Présentation croisée des éditions 2014 et 2015	p. 123
3.1 Construction de la formation : constantes et écarts	p. 124
3.2 Les participants des deux éditions	p. 126
3.2.1 Projets 2014	p. 126
3.2.2 Projets 2015	p. 128
3.3 Analyse croisée des deux éditions	p. 130
3.3.1 Le lancement de l'atelier	p. 130
3.3.2 La prise en charge individuelle	p. 133
3.3.3 Le « pitch »	p. 134
3.3.4 Les cas d'études	p. 136
3.3.5 Bilan de la formation et retours sur questionnaires	p. 137
Conclusion	
	p. 140

Remerciements

Je tiens à remercier, pour m'avoir accompagnée tout au long de ce parcours avec **Produire au Sud**, ma directrice Roxane Hamery, dont la gentillesse, la précision et les conseils ont été d'une grande aide. J'exprime ma reconnaissance à Gilles Mouëllic, la première personne du département d'Études Cinématographiques que j'ai rencontrée en 2014 lorsque je me suis lancée dans ma reprise d'études et qui m'a accueillie. C'est de lui qu'est venu l'idée de travailler sur le Festival des trois Continents (**F3C**), aussi, cette recherche lui doit son existence. Je remercie aussi Marion Denizot pour le temps qu'elle m'a accordé et ses relectures précieuses.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans l'accord et le soutien de l'équipe du **F3C**. Je remercie le président de l'association **F3C** Georges Cavalié, pour m'avoir laissé libre accès aux archives, Jérôme Baron, Mathilde Fleury-Mohler et Emmanuelle Jacq, pour leur accueil chaleureux. Je suis infiniment reconnaissante à Guillaume Mainguet, coordinateur de **Produire au Sud**, pour tout ce qu'il a fait pour me rendre le travail moins difficile. Merci du fond du cœur de m'avoir donné l'occasion de vivre deux ateliers de l'intérieur et d'avoir répondu à mes pluies de questions. Merci aussi à Thomas Cesbron pour son accompagnement.

Je remercie Elisabeth Guillaume et Corinne Rotach pour leur aide précieuse sur le traitement des archives. Je remercie tous ceux qui ont informé cette recherche : Guillaume Marion, Élise Jalladeau, Raimond Goebel, Sari Turgeman, Claire Lajoumard et Guillaume Mainguet ; les intervenants attentifs et conviviaux, Gualberto Ferrari, Stefano Tealdi, Dominique Welinski, Thomas Pibarot ainsi que tous les participants à **Produire au Sud** que j'ai eu la chance de rencontrer : Sanjay Shah, Tushar Prakash, Wafa Tajdin, Amirah Tajdin, Lucia Romero, Pavel Quevedo-Ullauri, Paola Gosalvez, Juan-Pablo Richter, Jean Meeran, Sarah Ping Nie Jones, Renate Costa-Perdomo, Federico Adorno, Rober Nyanzi, Jean-Luc Habyarimana, Peter Pohorsky, Norman Maake, Bornila Chaterjee, Tanaji Dasgupta, Manuella Martelli, Dominga Sotomayor, Neto Vilalobos, Karina Avelan, Sadaf Foroughi, Ali Mosaffa, Rusudan Chkonia et Vladimer Katcharava.

Je tiens à remercier de tout cœur mon ami Luc Vigier, qui m'a donné l'énergie de démarrer ce nouveau projet. Sans lui, je n'y aurais pas cru. Merci à Amélie, à ma mère et à tous les amis qui m'ont aidée le long du chemin. Enfin, je dédie ce travail à ma famille, mon compagnon Visant, mes enfants Anna et Ilan, qui m'ont vu sacrifier bien des soirées et après-midi avec eux. Leur patience aura été celle des anges.

Introduction

On dirait le Sud

Pour entamer la présentation de cette recherche, il est nécessaire de définir les termes et de circonscrire les champs disciplinaires dans lesquels elle va se déployer. Les notions auxquelles renvoie le sujet doivent être interrogées et précisées afin que leurs dimensions multiples soient perceptibles d'emblée.

L'objet de cette démarche d'investigation, l'atelier **Produire au Sud** (2000-2016), envisagé dans sa totalité, est une formation délivrée par des professionnels du cinéma basés en Europe principalement, à des réalisateurs et producteurs dits du « Sud », terme qu'on définira ci-après. Cette formation s'inscrit dans l'histoire très récente du cinéma mondial et s'articule au croisement de l'histoire et du politique ou de la politique, dans le sens où elle dépend à la fois, pour son existence, des politiques culturelles locales (municipale, départementale, régionale), de la politique culturelle française, (le Centre National de la Cinématographie¹ (ou CNC), l'Institut Français², le Fonds Sud³, devenu Aide au Cinémas du Monde en 2011 et la diplomatie française, le soutiennent), ainsi que, dans une certaine mesure, des politiques européennes (le dispositif Media Mundus⁴, devenu Creative Europe⁵, par exemple). Elle est aussi influencée par l'histoire et la politique mondiales tant les cinématographies des pays concernés par **Produire au Sud**, sont affectées par la

- 1 Le Centre National du Cinéma et de l'image animée est une structure française dont les missions sont de soutenir, réglementer, promouvoir la production cinématographique et audiovisuelle, coopérer avec les collectivités territoriales, négocier à l'échelle européenne ou mondiale, protéger le patrimoine. Créé par la loi du 25 octobre 1946, et réformé par l'ordonnance n°2009-901 du 24 juillet 2009 relative à la partie législative du code du cinéma et de l'image animée, le « Centre national du cinéma et de l'image animée » (CNC) est un établissement public administratif placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture, et a à sa tête un président. Le CNC a la personnalité morale et est doté de l'autonomie financière. Il assure, sous l'autorité du ministre chargé de la Culture, l'unité de conception et de mise en œuvre de la politique de l'État dans les domaines du cinéma et des autres arts et industries de l'image animée, notamment ceux de l'audiovisuel, de la vidéo et du multimédia, dont le jeu vidéo. CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr;jsessionid=8C153627C9C9F7B9BCBA9C93673D4D3C.liferay>, (consulté le 22/04/2016).
- 2 L'Institut Français promeut la culture française à l'étranger et favorise le dialogue entre les cultures. Institut Français, « Faites notre connaissance », <http://www.institutfrancais.com/fr/faites-notre-connaissance-0>, (consulté le 28/05/2016).
- 3 Le Fonds Sud est une aide du CNC qui a eu pour but de soutenir les cinématographies dans le monde. Cette aide s'est arrêtée le 31/12/2011, remplacée par l'Aide aux Cinémas du Monde. CNC, « Aide aux cinémas du monde », <http://www.cnc.fr/web/fr/cinemas-du-monde>, (consulté le 23/04/2016).
- 4 Media Mundus (2009-2013) est un programme européen dont un des objectifs a été de développer la formation des réalisateurs et producteurs en réseau transnational. ANGELOPOULOS Christina, « Commission Européenne, Programme Media Mundus », Institut du droit de l'information (IViR), Université d'Amsterdam, IRIS Merlin, base de données d'informations juridiques relatives au secteur audiovisuel en Europe, 2009. <http://merlin.obs.coe.int/iris/2009/2/article7.fr.html>, (consulté le 28/04/2016).
- 5 Creative Europe est un programme culturel au sens large qui est plus centré sur la diffusion des créations européennes à l'étranger, via des plates-formes où les non européens ont un accès limité. Creative Europe, Soutenir les secteurs culturels et de création européens, « Plates-formes européennes », Commission Européenne, 2016, http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/opportunities/culture-support/eu-platform_en.htm, (consulté le 24/04/2016).

situation géopolitique des territoires. De plus, la formation subit les aléas de la politique interne du **Festival des 3 Continents (F3C)**, dont elle dépend, et les crises économiques et humaines qui peuvent le toucher.

En 2015-2016, on peut dire que la formation, qui a atteint une certaine forme d'équilibre, après avoir consolidé sa structure et connu une période de grand danger, entre dans une nouvelle phase de développement et va devoir questionner son modèle et le retravailler, à l'aune d'une période qui voit une évolution historique des pratiques cinématographiques. Les techniques de tournage notamment ont changé (abandon de l'utilisation de la pellicule au profit de formats numériques). Ceci bouleverse le rapport au tournage et aux questions de production⁶ pour les créatifs du Sud. On peut dire également que l'atelier se situe dans une période de l'histoire où les moyens d'information et de communication réduisent les écarts entre les peuples dans un mouvement de globalisation et peut s'appuyer fortement sur la dimension de réseau⁷. La formation **Produire au Sud**, dont il s'agit ici non seulement de retracer l'histoire mais aussi d'étudier les dimensions pédagogiques et politiques, s'est développée au sein du **F3C**, événement nantais d'envergure qu'il conviendra également de présenter de façon précise.

En premier lieu, les termes « Produire » et « Sud » méritent qu'on les définisse. Le verbe « Produire » est relativement transparent : la formation s'est adressée à des producteurs (et uniquement à des producteurs dans les tous premiers temps d'existence de l'atelier), dans l'optique de mettre en avant le métier en lui-même, la nécessité d'être un producteur « professionnel » et d'endosser toutes les responsabilités qu'il convient dans ce type de poste de l'industrie du cinéma. Avec le temps, des évolutions ont été apportées à la formation. Le public initial auquel s'était adressée la formation a aussi été amené à changer, et il s'agira de voir de quelle façon et pourquoi. Les dimensions de production, de coproduction, de ventes, de diffusion et de droits du cinéma sont au cœur des préoccupations de **Produire au Sud**. Pour autant, le travail sur l'écriture des films n'est pas délaissé pour et il occupe même une place tout à fait significative dans l'emploi du temps de la formation actuelle, en regard de la partie économique sur laquelle, pourtant, le nom de l'atelier focalise l'attention de prime abord.

6 Les coûts liés à l'achat, au traitement et au développement de la pellicule en laboratoire vont être éliminés. Mais d'autres contraintes vont apparaître, comme celle d'avoir des capacités de stockage numérique suffisante pour enregistrer et conserver les prises d'un long métrage.

7 Tel que l'entend Jean-Pierre Warnier dans son ouvrage *La Mondialisation de la Culture*, où il défend l'idée que malgré une grande diffusion d'une culture dite « dominante », la résistance culturelle s'organise et que la globalisation des systèmes n'est pas nécessairement équivalente à un appauvrissement et une uniformisation de la culture. WARNIER Jean-Pierre, *La Mondialisation de la culture*, Coll. Repères, la Découverte, 1999.

L'idée de départ du **F3C** a été de proposer à des professionnels du Sud d'acquérir les clés de compréhension des mécanismes et lois qui régissent la coproduction cinématographique entre les pays du Sud et ceux d'Europe. Ce, dans le but de rendre les bénéficiaires de la formation les plus efficaces et autonomes possible dans leur profession et dans leurs relations avec leurs coproducteurs. La réflexion qui sous-tend la création du dispositif initial tourne donc principalement autour des problèmes relevant de la production et du manque de reconnaissance que peut avoir le métier de producteur dans certains pays. Et par manque de reconnaissance, on entend que le métier n'y a pas toujours de statut et qu'il n'y a pas d'argent pour que les producteurs puissent vivre de leur travail.

Qu'en est-il alors du terme « Sud » ? On peut en effet imaginer que ce vocable recouvre, avec une connotation voulue plus positive, ce qu'on appelait jusqu'aux années 1970 les pays du « Tiers-Monde » ; or, l'étude des archives de l'atelier et plus encore les entretiens menés⁸ auprès de différents intervenants et participants à **Produire Au Sud** ont plutôt montré que ce « Sud » est un terme évolutif, qui peut fluctuer en fonction des changements géopolitiques (pays en crise, en guerre, en développement, sous le joug d'un régime autoritaire) plutôt qu'il ne renvoie à une acception purement géographique.

Pour illustrer cette approche particulière de la notion de Sud, on s'appuie sur l'extrait d'un des documents fondateurs de l'atelier, l'un des premiers qui définit la ligne de la formation, son esprit et ses objectifs. Il est tiré des archives du **F3C** consacrées spécifiquement à la formation **Produire au Sud**. Ce document est un compte-rendu⁹ du séminaire et du colloque inaugural qui se sont tenus à Nantes respectivement du 21 novembre au 2 décembre 2000 et le 25 novembre 2000, sous la direction de l'attaché audiovisuel Dominique P. Chastres¹⁰, qui a occupé des postes

8 Nous avons réalisé des entretiens avec Guillaume Marion, présent au F3C de 2002 à 2008, il en fut directeur général ; Élise Jalladeau, fille de Philippe Jalladeau, elle fut à l'initiative de l'atelier **Produire au Sud**, et l'anima à partir entre 2003 et 2008 ; Guillaume Mainguet, actuel coordinateur de **Produire au Sud**, auquel il se consacre depuis 2010 ; Raymond Goebel, producteur allemand à Pandora Films et intervenant depuis 2004 ; Claire Lajoumard, productrice française à Acrobat films et référente en production depuis 2003 ; Sari Turgeman, consultante en scénario israélienne, elle intervient à **Produire au Sud** depuis 2013.

9 Document d'Archives A6, Dominique P. Chastres, *Rapport de Produire au Sud*, janvier 2001. Voir extrait en Annexes p.1.

10 Sur sa page professionnelle, Dominique Philippe Chastres présente son parcours professionnel au service de la diplomatie française :

« Dominique Philippe Chastres est diplômé de l'école de cinéma ESEC de Paris. À la fin des années 1970, il est devenu producteur et réalisateur de documentaires. Dans le même temps, il s'est spécialisé dans les techniques de formation du cinéma, de la télévision et de la production numérique. Chastres entre en 1987 dans le réseau culturel du ministère des Affaires Étrangères. Il travaille à l'étranger pendant 23 ans. Il a été en poste en Asie du Sud, en Europe du Sud et aux États-Unis. Il a occupé des postes de conseiller audiovisuel et d'attaché culturel, chargé de promouvoir l'industrie culturelle française et les arts sur le marché international ainsi que de construire des partenariats avec des publics variés et des entreprises privées. En septembre 2014, il a été envoyé en poste à l'Ambassade de France à Bahreïn, en tant que Conseiller à la Coopération et à la Culture. (traduction de l'auteur).

Dominique Philippe Chastres graduated from the ESEC Film school, Paris. In the late seventies, he became a documentary film maker and producer. In the meantime, he specialized in film, television and digital production training techniques. Chastres enrolled in 1987 in the international cultural network of the French

liés au cinéma dans de nombreux pays auprès du ministère des Affaires Étrangères et qui est l'auteur du rapport en question. Ce document a été remis en janvier 2001 à l'équipe du **F3C**¹¹.

Il apparaît clairement que le contexte politique prévaut ici sur la position géographique ou la richesse économique des pays pris en compte par le dispositif, et que ce sont les conditions dans lesquelles la création artistique peut s'opérer ou au contraire être entravée dans les états, le fait qu'il y existe la possibilité ou non de faire du cinéma, qui sont prises en compte pour considérer tel ou tel pays comme un pays du Sud. Le terme même de « Sud » est défendu comme une idée force, en lieu et place de celui de « Tiers-Monde ». L'utilisation du vocable « imposait » dans l'argumentaire de Dominique P. Chastres est puissant et fait figure d'une vraie revendication. En formulant cette idée ainsi, il donne l'impression que le **F3C** a un véritable pouvoir quant à la définition de ces notions et leur réception par le public. Cette idée de Sud est donc une approche particulière des territoires, qui peut évoluer au gré des régimes politiques et des autres aléas que peuvent essuyer les territoires et les peuples. La souplesse de ce concept permet au **F3C** et à **Produire au Sud** de s'adapter au monde tel qu'il est et de prendre en compte toutes ses cinématographies au moment où elles émergent et où elles ont besoin de cette forme de soutien.

Il ne faut pas oublier non plus que le **F3C** est né dans une cité bretonne où le commerce triangulaire a enrichi la ville pendant une longue période. Nantes, en effet, a été à la pointe de la traite négrière, et le travail de mémoire y est lent et difficile à accomplir¹². La notion de réparation des torts commis auprès des peuples n'est pas étrangère à la pensée des fondateurs du **F3C**. La conscience de ce lourd héritage est d'ailleurs présente dans les discours récents du **F3C**, celui de Georges Cavalié (président depuis 2008), en premier lieu :

« L'aventure valait-elle la peine de continuer ? L'équipe qui m'entoure a choisi cette [...] option avec la conviction que le festival des 3 Continents est un projet viable et – sans jeu de mots avec une formule très à la mode – durable et équitable : parce que Nantes a

Ministry of Foreign Affairs. For 23 years he worked abroad; he got posted in South-East Asia, the Middle East, Southern Europe and the United States. He held positions of audiovisual counselor and cultural attaché, in charge of promoting French cultural industries and art in the international market, as well as building partnership with various public or private corporations. In September 2014, he got posted in the French Embassy to Bahrain, as Counsellor for Cooperation and Culture. » CHASTRES Dominique Philippe, « Conseiller de Coopération et d'Action culturelle, Bahreïn, MAEDI », <http://www.viadeo.com/p/002qbbjwnbrpn90?viewType=main>, (consulté le 05/12/2015).

11 Document d'Archives A6, Dominique P. Chastres, « Rapport de **Produire au Sud** », janvier 2001, en Annexes p. 1.

12 La création du Mémorial de l'Abolition de l'Esclavage a pris des années et a suscité beaucoup de réactions, parfois violentes, il a notamment été vandalisé. URBACH Julie, « Nantes, le mémorial de l'abolition de l'esclavage vandalisé », 20 minutes, 18/01/2015, <http://www.20minutes.fr/nantes/1519759-20150118-nantes-memorial-abolition-esclavage-vandalise>, (consulté le 25/04/2016).

été une tête de pont du grand commerce, dont la traite, parce que Nantes est une métropole atlantique¹³ [...] »

Aussi, l'attitude adoptée vis à vis des professionnels du Sud, le positionnement pédagogique et humain de **Produire au Sud** vont être intéressants à analyser, dans la perspective d'une démarche qui se veut éloignée d'une forme de bienveillance « post-coloniale », de condescendance, ou de posture duale enseignant/enseigné. L'histoire de l'atelier et du **F3C** participe à une réflexion plus générale sur la façon d'aborder les relations entre l'Europe et le reste du monde, entre professionnels de tous horizons et la manière dont le cinéma est au cœur de ces interactions.

De l'attention aux films des auteurs du Sud au soutien à leur production : Produire au Sud dans le projet du F3C

L'atelier **Produire au Sud** est né au sein du **F3C**, il a été nourri par son esprit et en est une émanation particulière. On ne peut les séparer l'un de l'autre. Nous allons donc tout d'abord relater la façon dont le festival a été lancé. Ainsi que le présente Léa Le Dimna dans l'historique préalable à son étude du **F3C**¹⁴, les frères Jalladeau, cinéphiles et amis d'Henri Langlois, ont mis du temps à trouver à Nantes les appuis nécessaires à mettre leur projet cinématographique en place. La municipalité dirigée par André Morice (appartenant au Centre Républicain, de 1965 à 1977) n'est pas favorable du tout à l'implantation d'un festival de cinéma porté par Alain et Philippe Jalladeau. D'ailleurs, les investissements pour la Culture ne sont pas la priorité. C'est sous le mandat d'Alain Chénard (élu PS, 1977-1983) que le **F3C** va naître. Dans le même mouvement, cette municipalité va lancer des chantiers importants pour la culture, notamment la construction de la Médiathèque Jacques Demy (ouverte en 1985). La première subvention municipale en faveur du festival est votée en 1978, comme le rapportent les frères : « Le projet obtint le soutien de la Ville de Nantes, ce qui permis au festival de naître en novembre 1979¹⁵ ».

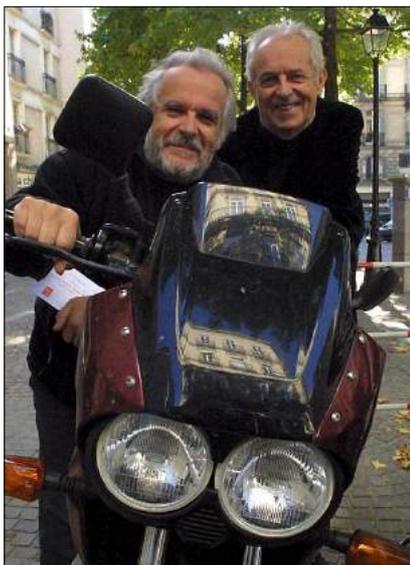
Les frères Jalladeau sont donc à la tête du projet. Le premier, Philippe Jalladeau est professeur d'Océanographie physique à l'Université de Nantes, il est

13 Extrait du Rapport Moral de l'Assemblée Générale du 23/09/2010. Document d'Archives CRAG10.

14 LE DIMNA Léa, Mémoire de Master 1 en Communication et Médiation Culturelle, mention Expertise des Professions et des Institutions Culturelles, *Approche Monographique du Festival des 3 Continents*, sous la direction de Christophe Lamoureux, Université de Nantes, 2004-2005.

15 Présentation historique de la naissance du **F3C** par les frères Jalladeau. JALLADEAU Alain et Philippe, « Histoire du Festival », le Projet, **F3C**, <http://www.3continents.com/fr/les-3-continents/le-projet/>, (consulté le 11/05/2016).

également titulaire d'un diplôme cinématographique californien ; par la suite, il enseignera le cinéma dans la classe préparatoire Ciné-Sup du lycée Guist'hau à Nantes et deviendra directeur artistique du festival avant de le quitter en 2008. Alain Jalladeau, le second, est quant à lui délégué de la Cinémathèque Française à Nantes et responsable du Cercle nantais du Jazz ; il sera codirecteur artistique du **F3C** et le quittera en même temps que son frère. Les deux créateurs nantais s'entourent de partenaires comme Serge Daney¹⁶, qui les aident à construire le premier programme du festival.



*Alain et Philippe Jalladeau, photo Isabelle Labarre, article Ouest-France du 28/12/2007
« Les 3 Continents sans les Jalladeau »*



Anna Karina, présidente du jury de l'édition 1979, et Philippe Jalladeau¹⁷

Sous Michel Chauty (membre du RPR, 1983-1989), maire qui fit un seul mandat et ne se représenta pas, Nantes vit une période de rigueur budgétaire, la culture n'étant pas la plus grande priorité de la municipalité, mais le **F3C** survit et sa notoriété croit. Le festival sera fortement développé et soutenu après l'élection de

¹⁶ « Histoire du festival », *op. cit.*

¹⁷ Photographie anonyme d'Anna Karina et Philippe Jalladeau, « Archives du **F3C** 1979 », <http://www.3continents.com/fr/les-3-continents/archives/f3c-1979/>, (consulté le 11/05/2016).

Jean-Marc Ayrault (PS, 1989-2012). Il faut dire que cet élu, qui se démarque en ce sens de ses prédécesseurs, va mettre en place une politique culturelle ambitieuse pour la ville de Nantes. Il a un projet pour sa cité, celui de lui donner un rayonnement national d'envergure, voire international. Et c'est sur la culture qu'il va miser en s'entourant de personnalités artistiques créatives, tels Jean Blaise¹⁸ ou René Martin¹⁹ :

« "La question, alors, se pose de faire évoluer l'image de la ville, se souvient Jean Blaise. Or, face à des grands travaux qui nécessitent plusieurs années d'investissement, la culture est un outil souple, rapide, susceptible de traduire une action volontariste". C'est ainsi que les Allumées sonnent le réveil, en 1990. Un festival transgenre, fouineur, insolent, résolument ouvert sur le monde extérieur, avec, chaque année, une métropole étrangère au centre de l'action (Saint-Pétersbourg, Buenos Aires, Barcelone...). Bingo. Le concept séduit. Jean-Marc Ayrault, tel l'Empereur bouleversifié par les pyramides d'Égypte, y va de sa tirade : «Avant, Nantes était comme un bocage aux haies infranchissables. Maintenant, des passerelles s'établissent entre les classes sociales²⁰.»

Le maire de Nantes donne le feu vert pour la création du festival des *Allumés* (1990). *La Folle Journée* (portée par René Martin), naît en 1995. La compagnie de théâtre Royal de Luxe, originaire d'Aix en Provence, quitte Toulouse au début des années 1990 pour venir s'installer dans la cité des Ducs de Bretagne. Autant de projets culturels qui transforment la ville et son image à l'extérieur. Le **F3C** fait parti des projets culturels d'envergure que soutient Jean-Marc Ayrault et qui sont sa signature politique. C'est d'ailleurs lors de sa deuxième mandature que le projet **Produire au Sud** sera lancé et développé car Jean-Marc Ayrault estime que ce programme peut faire rayonner la métropole²¹. Aussi, comme c'est le cas pour de nombreuses associations, les politiques culturelles locales influent sur la vie du festival au premier chef, celle de la municipalité ainsi que celles développées à l'échelon départemental et régional. Le maillage des partenariats publics et privés est particulièrement complexe, mais les subventionnaires de la sphère publique sont les plus solides.

18 Jean Blaise est un des piliers de la culture à Nantes, en charge du Voyage à Nantes. DUFOUR Audrey, « Jean Blaise, une carrière à travers les arts à Nantes », *La Croix*, 30/03/2015, <http://www.la-croix.com/Culture/Jean-Blaise-une-carriere-a-travers-les-arts-a-Nantes-2015-03-30-1296889>, (consulté le 29/05/2016).

19 René Martin est l'instigateur de la Folle Journée. « Le directeur artistique », la Folle Journée, <http://www.follejournee.fr/fr/page/le-directeur-artistique>, (consulté le 29/05/2016).

20 RENAUD Gilles, « Des allumés de la représentation », *Libération*, 25/09/2004, http://www.liberation.fr/villes/2004/09/25/des-allumes-de-la-representation_493779, (consulté le 22/05/2016).

21 Voir entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 39.

Peu de travaux de recherches ont été réalisés sur le **F3C**. Aussi, hormis les entretiens, les archives et la presse, il n'existe qu'un travail de master sur le festival, réalisé par Léa Le Dimna, qui est par ailleurs devenue traductrice du réalisateur japonais Kurosawa²² et continue à travailler pour le festival. À propos de la genèse du festival, Léa Le Dimna précise qu'« en janvier 1962 [...], cette dernière [la Cinémathèque Française], accepte de participer à la création d'une session locale qui prévoit un cycle annuel de séances où l'on verra les plus grands et les plus méconnus des classiques²³ ». C'est Bernard Léger qui la dirige, déjà assisté d'Alain Jalladeau. La section disparaîtra au bout de deux ans et demi, faute de locaux, avant de renaître en 1972, portée cette fois par les Jalladeau, qui fondent dans le même élan l'Association Nantaise des Rencontres Cinématographiques, (l'ANRC), pour « enrichir l'activité de la Cinémathèque²⁴ ». Interviewés en septembre 2002 par la revue *l'Œil électrique*, les Jalladeau déclarent à propos du lancement de leur projet de festival : « On était un peu scandalisés, [...] que les endroits qui auraient dû montrer ces films, comme le festival de Cannes, les refusaient, ou alors les montraient dans des conditions particulièrement déplorables²⁵. ». Ils basent donc leur idée de festival sur cette indignation forte²⁶ et se mettent à pied d'œuvre pour faire découvrir des cinéastes sous-représentés en France voire totalement inconnus (en Europe et dans leurs pays). Ils vont rapidement se construire une réputation, peut-être romancée, de découvreurs de talents, bien servis qu'ils sont par un réseau d'attachés audiovisuels basés dans les ambassades de France à l'étranger et de contacts divers dans les nombreux pays qu'ils sillonnent, comme l'a indiqué Guillaume Marion, délégué général du festival de 2004 à 2008, lors d'un entretien :

« GM : Le fil conducteur, c'était vraiment la démarche **Produire au Sud**. C'est-à-dire [que] le **F3C** a été un élément important de la reconnaissance du cinéma du Sud en Europe, en France. Le talent des Jalladeau a été d'aller dans des endroits où personne

22 ESCOLANO Véronique, « 3 Continents : Léa, la voix de Kurosawa », *Ouest-France*, 27/11/2012, <http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/3-continents-lea-la-voix-de-kurosawa-1165433>, (consulté le 20/04/2016).

23 Le Dimna Léa, *op. cit.*, p. 9.

24 Le Dimna Léa, *op. cit.*, p. 9.

25 SAHALI Abdessamed, MAGNEN Eric, « Alain & Philippe Jalladeau », *l'Œil électrique*, n° 25, septembre 2002 <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?numero=25&articleid=437>, consulté le 21/03/2015.

26 L'histoire du festival, par Alain et Philippe Jalladeau, créateurs du festival – novembre 2008 :

« À la fin des années 70, le cinéma sortait des années troublées par la politique. C'en était fini d'entendre "tout est politique" et nous pouvions enfin redire "le cinéma est un ART" et surtout qu'il y avait des artistes pour le faire. Par ailleurs la vision "tiers-mondiste" du monde avait eu l'avantage de porter nos regards vers des pays ignorés, mais avait réduit cette ouverture à des concepts idéologiques et économiques. Les films privilégiaient alors le contenu sur la forme, ignorant la création propre du langage cinématographique. [...] À Nantes comme en France, après la période sombre qui avait suivi 68, l'activité cinématographique avait repris vers 1972, laissant de côté la dialectique marxiste et la sémiologie de l'image pour se recentrer sur le travail de création et la notion d'auteur ». *op. cit.*, <http://www.3continents.com/fr/les-3-continents/le-projet/>, (consulté le 28/12/2014).

n'allait et de découvrir des réalisateurs dont personne n'avait entendu parler. Bon. Tout ça étant en partie romancé, parce qu'ils savaient où ils allaient...

KL : Cela veut dire qu'ils connaissaient déjà les réalisateurs ?

GM : Non, mais ils en entendaient parler, etc. Et ils avaient un vrai flair artistique. Ils ont eu une capacité à savoir ce qui était intéressant et ce qui avait du potentiel²⁷.»

Les frères présentent eux-mêmes la genèse du **F3C** sur le site Internet qui lui est dédié²⁸. C'est leur participation à un festival tunisien qui va profondément marquer leur engagement pour valoriser les cinématographies du Sud :

« En 1978, nous fûmes invités au Festival de Carthage en Tunisie. Sa thématique consacrée à l'Afrique et au Monde arabe s'était ouverte cette année-là à l'Asie et à l'Amérique latine. Nous pûmes rencontrer les cinéastes arabes et africains bien sûr mais aussi vénézuéliens, colombiens, sri-lankais – mais le festival était malheureusement débordé par les débats politiques qui agitaient le Monde arabe et le cinéma était souvent oublié. Il n'y eut pas de suite à cette expérience tri-continentale²⁹.»

Citons à nouveau l'article de *l'Œil électrique*, dans lequel est revendiquée de façon appuyée la stature de dénicheurs de talents des frères Jalladeau et qui illustre parfaitement l'aura particulière qui semblait émaner des deux directeurs :

« Depuis lors, ils ont fait découvrir en France de nombreux cinéastes venus d'horizons divers et aujourd'hui acclamés : le malien Souleymane Cissé, le taiwanais Hou Hsiao-hsien, l'iranien Abbas Kiarostami, le hongkongais Wong Kar-wai, etc. Avec toujours un parti pris bien clair à l'esprit : "Pour nous un réalisateur mongol est aussi important qu'un réalisateur américain." Et une petite pointe de fierté : "On n'a pas attendu le succès d'*In The Mood For Love* pour montrer le premier film de Wong Kar-wai³⁰!" »

Leurs choix de programmation éclairés apportent donc au **F3C** une reconnaissance rapide à Nantes, en France et même au-delà. En effet, non seulement la presse locale, via les quotidiens *Presse Océan* et surtout *Ouest-France*, relaie au jour le jour les informations concernant la vie du festival, mais plus encore des journaux nationaux comme *Télérama*, *Libération* ou *Le Monde* lui assurent une publicité assez conséquente. Pour illustrer l'état d'esprit qui les anime et les prémices du **F3C**, on peut encore citer l'article d'Édouard Waintrop, très élogieux pour le travail des deux Nantais :

27 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 46.

28 « Histoire du festival », *op. cit.*

29 *Ibid.*

30 Abdessamed Sahali et Eric Magnen, « Alain & Philippe Jalladeau », *op.cit.*

« Les frères Jalladeau, Philippe, l'aîné, et Alain, le cadet, ont fait comme Staline et Roosevelt : ils se sont partagé le monde. Un monde sans Europe ni États-Unis et purement de cinéma. À Philippe sont revenus les pays arabes, l'Amérique latine. À Alain l'Inde, la Chine, l'Extrême-Orient et l'Afrique noire. Et, ensemble, ils visitent l'Iran. Pendant vingt-cinq ans, ils ont ainsi alimenté leur festival des Trois Continents à Nantes [...] ³¹»

Édouard Waitrop conclut son article de 2003³² en décrivant les premières réalisations des frères pour lancer le festival :

« En 1978, les frères commencent par une semaine consacrée au Brésil. "C'était un peu par hasard : je connaissais le frère de Carlos Diegues, océanographe comme moi", explique Philippe. En 1979, naît le festival. "Certains pensaient que c'était une manifestation tiers-mondiste alors que notre démarche était entièrement orientée vers le cinéma. Même si faire du cinéma en Afrique, Asie ou Amérique latine, c'est toujours un geste politique." Depuis, ces hommes de terrain ont parcouru trois continents et y ont largement trouvé de quoi prouver que le cinéma est toujours vivant. »

On remarque à quel point la dimension politique du cinéma est présente à l'esprit des deux hommes et dans leurs discours. Et cela les ancre dans les problématiques liées au cinéma qui traversent leur temps. Ils sont dans la lignée des intellectuels de gauche qui défendent le cinéma en région, le cinéma dit « militant » et qui rejettent le côté le plus industriel de la filière. Le journaliste du quotidien *Le Monde*, Louis Marcorelles, suit aussi le **F3C** dès ses débuts. Dans le même esprit qu'Édouard Waitrop, il écrit de façon très apologétique en 1979 :

« L'inflation accélérée des festivals de cinéma à travers la France et le monde, l'intérêt évident à promouvoir le tiers-monde dans l'actuelle période historique, laissent craindre une nouvelle manifestation de circonstance sans nécessité réelle. Qu'Alain et Philippe Jalladeau, natifs de Nantes, aient réussi à mettre sur pied un projet déjà ancien et regroupant un choix d'œuvres venues des "trois continents" (Asie, Afrique, Amérique latine), qu'ils aient abandonné tout exotisme, tout paternalisme pour parler simplement de cinéma, est un miracle.³³ »

31 WAITROP Édouard, « Explorateurs à Nantes », *Libération*, 3/12/2003, http://next.liberation.fr/cinema/2003/12/03/explorateurs-a-nantes_453972, (consulté le 15/12/2015).

32 WAITROP Édouard, *op. cit.*

33 MARCORELLES Louis, « Découverte des cinéastes noirs américains », *Le Monde*, 15/12/1979, http://www.lemonde.fr/archives/article/1979/12/15/decouverte-des-cineastes-noirs-americaains_2774972_1819218.html?xtmc=decouverte_des_cineastes_noirs_americaains&xtr=1#, (consulté le 21/12/2014).

Lors de la première édition en 1979, la rétrospective consacrée au cinéma noir américain remportera un succès d'ampleur. Aucune présentation de cette envergure ne lui avait été consacré auparavant. Son succès sera d'ailleurs, selon un autre article de Louis Marcorelles³⁴, amplifié par deux événements organisés simultanément à Paris en 1980, à la FNAC et la Sorbonne, des reprises de la programmation nantaise qui auront un fort retentissement³⁵.

Après ces débuts brillants, l'histoire du **F3C**³⁶ sera ponctuée de réussites et de déconvenues notamment sur le plan des finances, avec un virage sévère en 2008/2009 qui aura des conséquences fâcheuses sur l'atelier **Produire au Sud**. Les relations avec ses soutiens principaux, la Ville de Nantes et ses autres partenaires locaux, institutionnels (CNC, etc.) et privés, seront plus ou moins harmonieuses selon les mandatures et les interlocuteurs, ce qui n'est pas atypique dans la vie d'une association culturelle.

Les directeurs du festival ont essayé de prendre des risques lors de chaque édition, faisant sortir de l'ombre des auteurs et des films parfois inconnus même dans leur pays d'origine. Ils ont donné à voir des cinéastes rares, tout en organisant des rétrospectives mettant à l'honneur des genres cinématographiques (Wu Xia Pan, le film de Sabre de Hong-Kong en 2001), des réalisateurs (Abbas Kiarostami, films rares en 2004) ou des comédiens (hommage à Samia Gamal en 1984). Pour les éditions plus récentes, 2014 et 2015, on peut noter un cycle Hong-Kong Connection (2015), un hommage à Khady Sylla, auteur sénégalais (2014), au cinéaste indien Kumar Shahani (2015) ou encore une rétrospective autour du cinéma du Coréen Im Kwon Taek (2015).

Le **F3C** a été longtemps à la pointe de la diffusion du cinéma du Sud, figure de proue de la défense d'un cinéma étranger d'auteurs, avec une recherche perpétuelle de qualité. En ce sens, l'objectif initial des frères Jalladeau a été réalisé. En revanche, la vogue des cinématographies étrangères s'est propagée en France dans les années 1980 et 1990 et de nombreux événements de la même inspiration ont fleuri un peu partout sur le territoire hexagonal. Ils ont pris pour objet la diffusion de films « du monde » ou se sont spécialisés dans les cinématographies de certains territoires, comme par exemple, le festival *Cinélatino, Rencontres de Toulouse*,

34 MARCORELLES Louis, « Films afro-américains et négro-africains, le rôle des femmes », *Le Monde*, 28/10/1980, http://www.lemonde.fr/archives/article/1980/10/28/films-afro-americaains-et-negro-africains-le-role-des-femmes_3072690_1819218.html?xtmc=films_afro_americaains_et_negro_africains_le_role_des_femmes&xtcr=1, (consulté le 20/03/2015).

35 Pour la genèse du **F3C**, on peut écouter le témoignage de Philippe Jalladeau. Témoignage recueilli par PreviewF3C, « Interview de Philippe Jalladeau », *VLIPP media associatif local*, 20/11/2012, <http://www.vlipp.fr/videos/preview-f3c-itw-philippe-jalladeau>, (consulté le 18/04/2016).

36 « Histoire du festival », *op. cit.*

consacré au cinéma sud-américain³⁷. Petit à petit, le **F3C** a quelque peu perdu de son aura et n'a plus tenu la place prépondérante qu'il avait pu avoir dans le paysage cinématographique à ses débuts, même si l'exigence qualitative des programmateurs passés et actuels a été maintenue et a permis au festival de rester une référence en matière de cinématographies du Sud. Le dispositif **Produire au Sud** est, selon l'hypothèse formulée pour cette recherche, une façon de repositionner le **F3C** en tant que festival créatif et novateur et de continuer à servir au mieux les films et le cinéma indépendant.

Éduquer les producteurs

C'est en réfléchissant à la façon dont le festival pouvait continuer à faire exister et connaître au mieux les films du Sud et quel support serait le plus approprié, qu'Élise Jalladeau³⁸, jeune productrice qui venait de se former elle-même dans les plates-formes européennes, celles des Ateliers du Cinéma Européen³⁹ (ACE) et d'European AudioVisual Entrepreneurs⁴⁰ (EAVE), entre 1996 et 1998, a eu l'idée de créer l'atelier **Produire au Sud**. Le constat qu'elle fait à l'époque est que les producteurs du Sud se trouvent souvent en porte-à-faux quand ils collaborent avec les producteurs d'Europe, pour des raisons diverses. Les difficultés auxquelles ils sont confrontés à l'orée des années 2000 sont liées à différents facteurs : géopolitiques, culturels, logistiques (l'industrie du cinéma n'est pas développée dans leur pays ou bien des mutations internes aux pays l'ont dévitalisée voire anéantie alors qu'elle existait bel et bien), le métier de producteur n'y est pas reconnu en tant que tel et en vivre n'est pas possible. Pour citer Guillaume Marion⁴¹ s'exprimant à propos d'Élise Jalladeau : « Elle s'était rendu compte que ce n'était peut-être pas inintéressant de proposer une mise en réseau des professionnels, je ne parle pas que de producteurs, mais des professionnels de ces pays-là. Pourquoi ? Parce qu'il n'y existait pas vraiment de métier de producteur. ». Et voici ce qu'Élise Jalladeau elle-même donne comme point de départ au projet, lors d'un entretien où elle explique la démarche de **Produire au Sud** :

37 On peut consulter une liste des festivals, et se rendre compte que beaucoup traitent en tout ou partie des mêmes cinématographies. « Sélection de festivals », CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr/selection-de-festivals>, (consulté le 28/05/2016).

38 Élise Jalladeau est la fille de Philippe Jalladeau.

39 ACE a été créé en 1993. « Qu'est-ce que ACE ? Les étapes de la formation », ACE, <http://ace-producers.com/about/les-etapes-de-la-formation>, (consulté le 03/04/2016).

40 EAVE a été créé en 1988. « About EAVE », EAVE, <http://eave.org/about/>, (consulté le 25/12/2015).

41 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 38.

« C'était un peu l'idée au départ, de faire passer les messages et d'essayer d'abord de les faire réseauter [les producteurs]. De faire en sorte que ces producteurs se connectent, car c'est difficile de survivre dans un pays où il n'y a pas beaucoup d'industrie. L'idée était de les accompagner dans le développement de ces industries-là ; effectivement, le grand changement à l'heure actuelle, par rapport à 2000, c'est que quand on a créé **Produire au Sud**, il n'y avait pas vraiment d'industrie dans ces pays-là, le cinéma était moribond en Asie, il renaissait à peine en Amérique du Sud, et les marchés nationaux étaient vraiment désarticulés. Aujourd'hui, il y a des choses très importantes en Asie du Sud-Est, en Indonésie, en Malaisie, au Vietnam, c'est en train d'exploser, il y a de l'industrie ; à l'époque en 1998, il n'y avait pas un seul film en Indonésie, rien du tout⁴². »

On comprend immédiatement à quel point la formation de ces producteurs et réalisateurs du Sud est prépondérante pour la survie ou l'émergence de réseaux professionnels à l'époque de la création de **Produire au Sud**. Les questions de mobilité et la capacité des professionnels du cinéma des pays du Sud à se former et à aller acquérir leurs compétences professionnelles dans d'autres structures que celles de leur cadre national sont capitales et elles les aident à créer et nourrir leur réseau de relations. Ces mobilités géographiques sont également nécessaires pour pallier le manque de formation quand elle n'existe pas à l'échelle nationale ou qu'elle est insuffisante. Cette question de la formation des réalisateurs et, plus globalement, de ceux qui font les films, est l'objet d'étude de Mette Hjort, universitaire danoise basée au Japon, qui a tenté d'explorer ce champ encore relativement neuf dans les études universitaires, au travers de deux ouvrages collectifs découpés en zones géographiques : *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia and Asia*, et *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East and the Americas*⁴³. L'une des idées qui est développée dans les différents articles, et qui est présente dans l'introduction de son second ouvrage est la suivante : « Over time, what emerges through filmmakers' professionally relevant and publicly available actions – by no means limited to the actual making of films – are patterns of choice that are indicative of certain values and thus amenable to assessment in broadly ethical terms.⁴⁴ ». Et dans cette veine, on peut d'ores et déjà dire qu'une éthique affirmée règne au **F3C** et **Produire au Sud** et que la formation proposée la reflète. C'est en tout cas ce qui ressort des entretiens que nous avons menés et cela pourra être

42 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau du 12/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 59.

43 HJORT Mette (dir.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, coll. Global Cinema, Basingstoke, Palgrave Macmillan, août 2013 et *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia and Asia*, juillet 2013.

44 [Au fur et à mesure, ce que est apparaît à travers les actions professionnelles significatives et publiques des producteurs et réalisateurs – en aucun cas limitées à la seule réalisation des films – sont des modèles de choix qui renvoient à certaines valeurs, par conséquent sujets à une évaluation en termes éthiques larges.] (traduction de l'auteur). HJORT Mette (dir.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, coll. Global Cinema, Basingstoke, Palgrave Macmillan, août 2013.

présenté encore plus clairement lorsque nous analyserons les deux formations observées (**Produire au Sud** Nantes 2014 et 2015) en deuxième partie.

La formation initiale des réalisateurs et producteurs du Sud est un facteur capital dans la construction de leurs compétences et expérience et il conviendra d'étudier attentivement les parcours de formation des participants à l'atelier **Produire au Sud**. Où ont-ils été formés ? Ont-ils suivi des types de formations comparables depuis les débuts de l'atelier ou bien leur manière d'acquérir leurs compétences professionnelles a-t-elle évolué en diachronie vers plus de formation locale ou internationale ? Ont-ils une grande mobilité géographique ou se sont-ils formés uniquement dans leur pays ? Beaucoup d'entre eux sont-ils de purs autodidactes ? Les questions soulevées par l'existence de ce type de dispositifs de formation à Nantes sont nombreuses et vont amener à explorer des domaines disciplinaires variés. En effet, il faut comprendre, au moins simplement, comment fonctionne l'économie du cinéma dans son ensemble pour envisager ces questions de production, de coproduction internationale. Un film est de fait presque toujours une coproduction (internationale ou non) et le partage des risques financiers est une pratique de base dans l'économie de l'industrie cinématographique, tant ces risques sont élevés. Aussi, les spécificités des coproductions entre pays du Sud et Europe devront être examinées.

Il est également nécessaire, pour comprendre ce qui amène les jeunes cinéastes et producteurs à se présenter à **Produire au Sud**, de prendre en compte, dans une certaine mesure, les réalités économiques, sociétales, institutionnelles et sociologiques auxquelles ils peuvent être confrontés dans leurs pays respectifs. Il faut aussi considérer les systèmes d'aides qui sont proposés en Europe, pour favoriser le développement des cinématographies des territoires du Sud, questionner leur fonctionnement et leur philosophie, à savoir interroger la notion de défense de la diversité culturelle⁴⁵, si souvent mise en avant dans les discours officiels.

L'atelier **Produire au Sud** est un exemple singulier au sein d'une myriade de formations diverses et variées. Le considérant en tant que tel, c'est-à-dire en tant que programme unique, il sera important et intéressant d'analyser son modèle et sa philosophie, d'en étudier la genèse, l'évolution ainsi que de tenter de mesurer l'empreinte qu'il laisse dans le paysage cinématographique mondial. Il sera judicieux aussi de comparer la formation du mieux possible avec ce qui peut se faire de similaire en Europe, comme ACE et EAVE, entre autres. Plus encore, les observations de deux sessions de **Produire au Sud** à Nantes, celle de 2014 et celle 2015

45 Voir le site de l'UNESCO sur la défense de la diversité culturelle. « Protéger notre patrimoine et favoriser la créativité », UNESCO, <http://fr.unesco.org/themes/prot%C3%A9ger-notre-patrimoine-et-favoriser-la-cr%C3%A9ativit%C3%A9>, (consulté le 11/05/2016).

formeront le cœur vivant de cette étude, et il est à noter que, grâce à l'accueil exceptionnel de l'équipe du **F3C** et de **Produire au Sud**, cette observation a pu être faite directement au sein de la formation, auprès des participants et des professionnels qui l'animent.

Pour rendre compte de la portée de cette formation, il s'agira, grâce à la littérature rassemblée et aux sources propres de l'association, à savoir les archives de **Produire au Sud** et certaines du **F3C** (les comptes-rendus d'assemblées générales ou de conseils d'administration, les budgets), aux témoignages des créateurs, de participants et d'intervenants du dispositif, de retracer une histoire qui s'inscrit en Europe et dans le monde. Elle a vu les grandes mutations du cinéma des années 2000, comme le développement de modes de production dématérialisés, par exemple, qui a provoqué des modifications dans l'approche économique que peuvent avoir de leurs films les producteurs et réalisateurs du Sud. Il sera donc question d'écrire une histoire qui montre comment **Produire au Sud** a pu et peut encore, à certains moments, jouer un rôle politique dans le développement de cinématographies singulières.

L'étude plus minutieuse des deux dernières éditions permettra de documenter plus précisément des cas particuliers, en essayant d'observer la formation au plus près, les documents fournis, le discours tenu, et les projets et aspirations des participants. Surtout, on s'attachera à évaluer si la volonté politique des premiers temps de l'atelier est toujours présente, si les objectifs initiaux, comme par exemple l'idée de diversité culturelle comme un moteur de préservation des cinématographies européennes et de résistance à Hollywood, perdurent.

On tentera d'évaluer la façon dont **Produire au Sud** s'inscrit dans la dynamique européenne de formation des réalisateurs et producteurs du Sud en Europe, et de mettre en série cet atelier qu'on peut qualifier de sur-mesure à ceux élaborés par d'autres structures qui se sont lancées dans la formation de ce public particulier. Il s'agira notamment de décider si on peut le considérer comme un marché comme un autre, ou pas.

Méthodologie

Avant de présenter **Produire Au Sud**, l'atelier de formation du **F3C**, tel que nous avons pu le comprendre dans sa construction et son esprit, une explication sur la méthodologie employée est indispensable. Quand la recherche a été lancée en 2014 et qu'ont été retenus comme thèmes centraux les problèmes liés à la formation au sein du festival et l'étude des domaines de compétences cinématographiques qui

y sont présentés, il a été possible d'appréhender le dispositif de plusieurs façons et de croiser les points de vue et les sources.

Tout d'abord, un premier entretien avec Guillaume Mainguet⁴⁶ a permis de comprendre le fonctionnement actuel de la structure, à la fois du **F3C** et de **Produire au Sud**. De cette rencontre initiale a découlé une proposition, celle d'assurer un poste sur l'atelier de Nantes afin de pouvoir l'observer directement. Cette participation effective sur le terrain a pu être menée en novembre 2014 et 2015, ce qui permet, en plus des données factuelles et des témoignages des acteurs rencontrés, de livrer une lecture personnelle et vécue de l'intérieur de la formation, au plus près de ses activités.

Dans un deuxième temps, le président de l'association du **F3C**, Georges Cavalié, nous a donné son autorisation pour exploiter les archives de **Produire au Sud**. Il est nécessaire de dire que ces archives étaient et sont toujours à l'état « brut » et que leur récolement⁴⁷ a été long et fastidieux. En les répertoriant, on a pu constater que les choix d'archivage n'étaient pas forcément construits et qu'il pouvait manquer certains documents essentiels. Pour mener à bien cet inventaire en se conformant aux mieux aux normes, il a été fait appel à des expertes de l'archivage, Elizabeth Guillaume (conservatrice aux Archives Municipales de Nantes) et Corinne Rotach (agent aux Archives Municipales de Nantes), qui ont transmis les principes du récolement et ont aidé, par leur expérience et les pistes qu'elles ont proposées, à définir les grandes catégories qui ont été utilisées pour l'organiser de la façon la plus rigoureuse possible. Ces catégories sont : Administration et organisation, Finances, Locaux, Personnel, Activités de l'Association, Relations avec d'autres structures et Information et Communication. Ces entrées thématiques sont celles qui sont les plus pertinentes pour rendre compte du travail d'une association comme le **F3C**, ou de sa composante **Produire au Sud**, qui fonctionne de façon relativement autonome à l'intérieur de la plus grande structure du festival, avec un budget dédié et des ressources et partenariats propres ou fléchées, notamment. On verra que cette autonomie est toute relative, notamment en période de crise. Quoi qu'il en soit, les archives de **Produire au Sud** sont conservées à part au sein de l'ensemble des archives du festival.

Pour faciliter le récolement, il a été attribué une cote à chaque boîte (une lettre), et chaque document répertorié a ensuite été numéroté. Un extrait du

46 Guillaume Mainguet est employé par le **F3C** depuis 2007, à la tête de l'atelier **Produire au Sud** depuis 2010. L'entretien auquel il est fait référence est un entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 10 octobre 2014. Malheureusement, nous n'avons pas d'enregistrement de cet entretien, seulement des notes.

47 Le récolement est un genre d'inventaire des documents présents dans un fonds d'archives. Réaliser cette opération, qui s'apparente à la constitution d'une liste, permet de maîtriser le fonds et de pouvoir le classer et/ou l'exploiter.

document de récolement permet de rendre compte du travail effectué⁴⁸. Cette procédure a été réalisée pour les archives compilées entre 2000 et 2011. En outre, ce document transmis aux organisateurs du festival et de l'atelier permettra aux membres du **F3C**, s'ils le souhaitent, de réorganiser les archives de **Produire au Sud** de manière thématique et chronologique, car dans certaines boîtes, il se trouve des documents qui ne devraient pas y être, soit qu'ils ne se rapportent pas directement à l'atelier, soit qu'ils ne correspondent pas à l'année de référence. Une fois ce travail effectué, et pour compléter le recueil d'informations sur la période de 2011 à 2015, nous avons sollicité l'aide de Guillaume Mainguet, qui occupe le poste de coordination pour **Produire Au Sud** depuis cinq ans (de 2010 à aujourd'hui). Grâce à lui, il a été possible d'accéder à des données complètes, à tous les documents de travail relevant de cette période, en format numérique, et déjà organisés selon ses logiques de travail. C'est pourquoi le choix a été fait de ne pas procéder en plus à la redistribution de tous ces documents récents dans le fichier de récolement qui a été construit pour les archives papier non classées, par souci d'économie de temps. En effet, l'organisation proposée est déjà lisible et pertinente et relève fonctionnellement des mêmes catégories que celles qui ont servi à classer les documents d'archives. Le travail sur les archives est important. Il est accompagné d'une enquête dans la presse nationale et internationale qui a traité de l'atelier **Produire au Sud**. *Ouest-France*, en tant que partenaire local privilégié de la manifestation a fait l'objet de recherches, ainsi que *Le Monde*, *Libération*, *Télérama*. Les articles du quotidien nantais satirique *La Lettre à Lulu* ont aussi été exploités, car ils apportent un éclairage différent sur les aléas de la vie au sein du **F3C**. Cela sans compter les articles de la presse internationale qui rendent compte des ateliers **Produire au Sud** à l'étranger. Des observations sur le terrain, des questionnaires, des ouvrages universitaires, des rapports institutionnels (du CNC ou de l'UNESCO notamment) complètent les archives. Tout aussi important, le recueil de témoignages des principaux acteurs de **Produire au Sud** via des entretiens : Élise Jalladeau, Guillaume Marion, Claire Lajouard, le producteur allemand Raimond Goebel, la consultante en scénario franco-israélienne Sari Turgeman, Guillaume Mainguet avec lesquels ont été menés des entretiens semi-directifs⁴⁹. Ce croisement de données sera mis au service de l'élaboration d'un portrait qu'on espère vivant de cet atelier et de ce qu'il apporte au cinéma.

48 Voir en Annexes p. 2.

49 Les entretiens sont consultables dans la partie Entretiens des Annexes (pp. 36-94).

Annnonce du plan

En première partie, nous allons brosser l'histoire de l'atelier, les premières années où ses fondements ont été posés, les différents mouvements qui ont accompagné son développement et sa stabilisation, les événements qui ont failli le voir disparaître et sa renaissance, en tentant de relier cette histoire particulière aux différents aspects relevant des politiques culturelles dont dépend la vie d'une association comme le **F3C** et son atelier dédié aux producteurs et réalisateurs du Sud. En effet, il faut envisager ce dispositif à tous les niveaux politiques où il se joue. Les strates les plus locales, en quête de rayonnement et de projets fédérateurs, sont au centre de l'existence du festival. La sphère municipale lui fournit ses subsides principaux et influence les recrutements et les départs, le département de Loire-Atlantique intervient également ainsi que la Région Pays de la Loire, qui s'investit particulièrement dans le projet **Produire au Sud**. Au niveau national (qui connecte le festival à l'international), les rapports avec le CNC, l'Institut Français et les réseaux diplomatiques via les conseillers culturels et les attachés audiovisuels à l'étranger, sont cruciaux en terme de soutien et de promotion de la formation dans le monde. Les ateliers européens que nous avons mentionnés, partenaires dans un premier temps, plus en concurrence de nos jours, forment avec **Produire au Sud** un maillage au niveau de la communauté européenne. Ces ateliers se positionnent sur des programmes de financement, notamment Media Mundus et Creative Europe. Le dernier niveau est le niveau international, à travers les relations que peut avoir le **F3C** avec les autres festivals qui le contactent pour mettre en place des ateliers. Tous ces niveaux politiques tressent le destin de **Produire au Sud**, tout autant que les hommes et les femmes qui l'ont pensé et animé depuis plus de quinze ans. Aussi, c'est une plongée dans l'univers concret de l'atelier, par la présentation de ses deux dernières éditions, que nous proposerons en deuxième partie. Un tour d'horizon en chiffres permettra de rentrer dans les réalisations effectives de **Produire au Sud**. Nous tenterons de cerner les enjeux pédagogiques et les choix opérés dans la formation. Le terme de « formation » lui-même sera questionné en ce sens que sa signification renvoie à un cadre rigide dont l'atelier cherche justement à se déprendre. Les observations réalisées pendant ces deux sessions, les entretiens menés et les questionnaires soumis aux participants seront la base de la réflexion qui permettra de dégager les axes essentiels et l'approche particulière de ce dispositif. On mettra en exergue les concordances et les différences entre l'atelier nantais et les ateliers à l'étranger. Ce travail sera l'opportunité de définir l'empreinte

de **Produire au Sud** dans la formation des producteurs, d'évaluer si ses objectifs sont atteints, dans quelle mesure et quel est le ressenti des intervenants et des participants qui choisissent de s'engager dans l'atelier.

Produire au Sud, à l'image de l'art qu'il défend, est une proposition qui repose principalement sur les qualités humaines de ceux qui y interviennent et y participent. La recherche que nous avons menée espère rendre compte des forces qui le portent, de son impact sur le cheminement des producteurs et réalisateurs du Sud et de sa valeur. Écrin de talents, générateur de collaborations, départ de réseau, il tient une place à part dans le monde des ateliers européens.

Addendum

Pour identifier les grandes périodes auxquelles on se réfère pour retracer l'histoire de l'atelier on a élaboré un tableau qui propose une chronologie associée aux différents acteurs qui l'ont dirigé. Il se dégage naturellement des mouvements en rapport avec les personnes qui ont porté et portent encore l'atelier. Le personnel du **F3C** affecté à **Produire au Sud** travaille en synergie avec des producteurs et consultants professionnels depuis le lancement de l'atelier⁵⁰.

50 On peut consulter le tableau des principaux référents de **Produire au Sud** en Annexes p. 3.

Première partie : Histoire de l'atelier Produire au Sud

1. Émergence de l'atelier Produire au Sud (1999-2001) au sein du F3C : son positionnement, ses particularités

Quelles motivations ont présidé à la naissance de **Produire au Sud** ? Voici quelques éléments de sa genèse. L'activité générée par les premiers marchés du cinéma, comme celui de Cannes, le plus important au monde, né en 1959 (le festival ayant été fondé en 1946) ou celui de la Berlinale, le deuxième en terme de rayonnement (son marché du film, EFM, European Film Market, existe depuis 1980, le festival ayant été créé en 1951), ont donné aux dirigeants d'autres festivals de moins grande envergure internationale, comme le **F3C**, l'idée de chercher des modèles de développement en rapport avec l'industrie cinématographique et d'accueillir en leur sein des marchés du film à leur mesure, qui respectent leur philosophie et leurs convictions.

En 1999, le **F3C** organise un premier colloque sur les cinématographies du Moyen-Orient. Comme le relate le journaliste Bruno Masi⁵¹, il se tient avec une dizaine de professionnels représentant « tous les pays producteurs de la région retenue ». Un public « nombreux » révèle l'intérêt pour ce type de rencontres. De plus, les délégués et intervenants présents rédigent une « déclaration commune » visant à « dynamiser la création cinématographique dans leurs pays respectifs ». Malheureusement, il n'a pas été possible de retrouver cette première pierre à l'édifice de la construction de **Produire au Sud**, les principaux acteurs de l'atelier interrogés n'ont pas vécu l'événement, aussi le témoignage journalistique a été une des seules traces tangibles de la table ronde. L'article de Bruno Masi dans *Libération* rend compte de ce moment :

« [...] le **Festival des Trois Continents**, qui s'est achevé hier, s'est fait l'écho d'une inquiétude : comment élaborer un cinéma artistiquement viable avec des moyens économiques toujours plus limités ? Au cours de l'hommage rendu aux cinéastes du Moyen-Orient (24 films d'Irak, de Jordanie, des pays du Golfe, du Liban, de Palestine et de Syrie), nombre d'entre eux ont évoqué les difficultés de financement et de diffusion. Dans ce contexte, Nantes leur a permis de se rencontrer et d'envisager des structures d'aide à la

51 Bruno Masi, « Festival. Une édition décevante des "trois continents". Nantes ou l'abus du détail », *Libération*, 1/12/1999, http://next.liberation.fr/culture/1999/12/01/festival-une-edition-decevante-des-trois-continents-nantes-ou-l-abus-du-detail_292179, (consulté le 12/02/2016).

création. Une déclaration d'intention a été rédigée, pour que le cinéma de ces pays puisse se prolonger au-delà d'épisodiques rétrospectives.⁵² »

Cette première démarche amènera les instances du **F3C** à élaborer le séminaire **Produire au Sud** l'année suivante. Élise Jalladeau a été la personne à l'origine de la création de l'atelier **Produire au Sud**. Elle souhaite développer des compétences en rapport avec l'industrie du cinéma, sans toutefois dénaturer ou trahir l'esprit qui anime **F3C** et son approche humaniste, tels que définis en introduction. La productrice, devenue depuis formatrice au sein d'EAVE et qui dirige le festival de Thessalonique en Grèce, évoque cette décision liminaire lors d'un entretien:

« EJ : En fait, c'était le festival à l'époque [qui] cherchait une façon de s'inscrire un peu plus dans l'industrie. Donc à la fin des années 1990, tous les festivals ont développé des passerelles avec l'industrie, pour faire venir les vendeurs, les distributeurs, les producteurs. [...] les festivals sont devenus des acteurs...

KL : de l'économie du film ?...

EJ : ... de l'industrie du cinéma d'une manière générale et pas seulement des lieux de programmation et des lieux de découverte. Donc à ce moment-là, on a réfléchi à ce qu'on pouvait faire et qui n'existerait nulle part ailleurs.⁵³»

Jeune productrice (et fille de Philippe Jalladeau), elle est à même, grâce à cette formation spécifique, de comprendre et d'observer les difficultés qui touchent les producteurs des pays dont les films sont sélectionnés au **F3C**, difficultés qui ont également un impact sur les producteurs européens qui s'associent à eux. Elle a pu partager des problèmes concrets avec des producteurs du Sud dans son travail personnel, c'est donc une préoccupation centrale sur laquelle elle s'appuie pour développer son idée. Elle a, à l'international, coproduit les films *Platform* de Zhangke Jia (avec la Chine, Hong-Kong et le Japon), en 2000 précisément, quand débute **Produire au Sud**. Elle coproduira aussi d'autres films par le biais de la société qu'elle fonde en 2005, Charivari Films, au crédit de laquelle on peut mettre par exemple les films *El custodio* de Rodrigo Moreno (2006), une coproduction avec l'Argentine, l'Allemagne et l'Uruguay, ou encore *Relentless* de Andy Amadi Okoroafor (2010), coproduit avec le Nigéria et l'Allemagne. Élise Jalladeau précise quelle est l'originalité du concept de l'atelier :

52 Bruno Masi, *op. cit.*

53 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau du 12/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 54.

« [...] à l'époque, [des formations du type de] **Produire au Sud**, ça existait, le concept n'est pas nouveau : [...] l'idée de développer les projets, de former les producteurs et de les mettre ensemble pendant toute une semaine au contact de professionnels pour leur donner une chance de travailler sur quelque chose de concret [...]. Simplement on s'est dit, nous on est dans une position, on a un réseau avec des producteurs du Sud, on accueille les films du Sud, donc, on va faire quelque chose qui est complètement nouveau, c'est de mettre en contact les producteurs du Sud avec les professionnels du Nord⁵⁴. »

Dans la « note d'intention » de l'atelier **Produire au Sud**, qui s'intitule *Projet de formation des jeunes producteurs des 3 continents*, on trouve cette synthèse des motivations pour le lancement du dispositif :

« De nombreux films réalisés par des cinéastes des 3 continents sont coproduits par des sociétés de production françaises ou européennes. Ces sociétés ont souvent constaté l'inexpérience des producteurs – voire l'absence d'un réel producteur, le réalisateur en faisant lui-même office – avec lesquelles elle doivent travailler sur ces films. Or, la production est un vrai métier et cette absence de producteurs expérimentés entraîne de grandes difficultés pour le montage des projets⁵⁵. »

Nul doute que les échanges avec les autres professionnels français et européens dont les films sont présentés au **F3C** et qui travaillent avec des producteurs de pays du Sud ont aussi alimenté la réflexion de la jeune productrice et plus largement de l'équipe du festival. Cela dit, Élise Jalladeau, qui est vraiment à l'origine du projet et le revendique dans son parcours professionnel⁵⁶, ne souhaite pas, à l'époque, le mettre en place, occupée à travailler à la production de ces premiers films. Ce sont d'autres personnes du festival, son père et son oncle, ainsi que Sandrine Butteau, administratrice du **F3C** de 1998 à 2002 (puis de 2010 à 2013), qui organisent les premières éditions de **Produire au Sud**. Élise Jalladeau ne prendra les rênes du dispositif qu'en 2003.

La mission de sélectionner les projets pour **Produire au Sud** et d'organiser l'atelier nantais est externalisée dans un premier temps et confiée à Dominique P. Chastres en 2000, conseiller culturel du ministère des Affaires étrangères qui organisera la première édition, puis à Christian Boudier⁵⁷, autre attaché culturel, qui

54 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau réalisé le 12/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 55.

55 Document d'archives A 14, Anonyme, *Projet de formation des jeunes producteurs des 3 continents*, 2000.

56 On trouve la mention de la création de **Produire au Sud** sur sa fiche de présentation à EAVE, où elle dirige le programme « Ties that Bind » (entre Asie et Europe), « Élise Jalladeau », Ties that Bind, [http://www.tiestthatbind.eu/portfolio/elise-jallegeau/](http://www.tiesthatbind.eu/portfolio/elise-jallegeau/) et « Élise Jalladeau », Linked in, <https://fr.linkedin.com/in/elise-jalladeau-7a833117>, (pages consultées le 08/02/2016).

57 Christian Boudier a eu une activité de producteur, il a été responsable de la lettre d'information Ciné-Finances, comme cela apparaît dans l'article de BENTÉGEAT Hervé, « Production : gros plan sur deux succès », L'Express, Économie, Actualité économique, 16/07/1992, <http://lexpansion.lexpress.fr/actualite->

sera associé à une structure appelée Consortium Européen d'Écriture pour l'Image, et qui préparera l'édition de 2001. Il est aussi fait appel à des représentants de la diplomatie. En effet, le corps diplomatique va jouer et joue encore un rôle important dans l'histoire de **Produire au Sud**. Comme le mentionne le document d'archives *Projet de formation des jeunes producteurs des 3 continents*, les participants sont choisis « soit par l'intermédiaire du Fonds Sud, soit sur la recommandation de réalisateurs, de sociétés de productions et d'attachés culturels⁵⁸. ». Une forme de cooptation prévaut donc dans les premiers temps pour les candidats à l'atelier.

1.1 Les débuts de l'atelier : 2000-2002

1.1.1 2000 : l'édition test

On choisit de présenter les trois premières éditions pas à pas pour bien voir la mise en place de l'organisation et ensuite, on présentera les évolutions de façon plus synthétique. Il en sera de même pour les ateliers à l'étranger.

Dominique P. Chastres est le premier missionné pour mener à bien l'organisation de l'édition initiale de **Produire au Sud**. Celui-ci est Conseiller de Coopération Culturelle auprès du ministère de la Culture depuis 1987 et est toujours en activité à Bahreïn au moment de la rédaction. Il est chargé par l'équipe du **F3C** de la constitution d'un jury pour la sélection des dossiers des candidats à l'atelier et de l'organisation générale d'un séminaire ambitieux mené par des professionnels européens qui se déroule du 22 au 28 novembre 2000 à Nantes puis du 29 novembre au 2 décembre à Paris. Des stagiaires venus du monde entier vont y découvrir les laboratoires Labo Technologies Communication (LTC), les Studios Jackson (auditorium de doublage à Saint-Ouen), le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC, qui est partenaire financier de **Produire au Sud** dès sa première édition), l'École nationale des métiers de l'image et du son (la FÉMIS⁵⁹) et le Centre International de Formation en Audiovisuel et Production (CIFAP⁶⁰). Une journée de colloque ouverte au public est également proposée au sein de la formation nantaise.

Une campagne d'information assez brève, menée durant l'été 2000 par les ambassades françaises à l'étranger via les services culturels chargés de promouvoir la nouvelle offre du **F3C** en direction des professionnels du Sud, permet d'obtenir un

[economique/production-gros-plan-sur-deux-succes_1378696.html](#), (consulté le 12/02/2016).

58 Document d'archives A 14, *op. cit.*

59 FÉMIS : École nationale supérieure des métiers de l'image et du son. « Présentation générale », FÉMIS, <http://www.femis.fr/presentation-generale>, (consulté le 08/02/2016).

60 CIFAP : Centre International de Formation en Audiovisuel et Production (centre de formation continue), « Nous découvrir », CIFAP, <http://www.cifap.com/nous-decouvrir>, (consulté le 08/05/2016).

premier résultat non négligeable. Vingt-trois dossiers de candidature sont reçus, venant des trois continents, avec une prédominance de l'Amérique du Sud (onze projets), puis de l'Afrique (neuf projets) et une sous-représentation du cinéma asiatique (seulement trois projets présentés)⁶¹. Cela reflète l'état des cinématographies des trois continents à l'époque. Huit dossiers ont été retenus pour cette première édition (quand on se réfère aux archives), mais sept seulement apparaissent dans les projets officiels qui ont bénéficié de la formation **Produire au Sud**, tels qu'ils sont présentés sur le site internet du dispositif⁶². Le projet namibien de Bridget Pickering n'a pas été validé comme ayant bénéficié de l'atelier, car la productrice africaine ne l'a pas suivi jusqu'au bout.

Les producteurs qui portent ces projets de films sont invités à se rendre à Nantes au mois de novembre. Pour cette première édition, des projets de longs métrages ou courts métrages de fiction sont éligibles à la formation. Dans les critères de sélection figurent l'obligation de fournir : une biographie dans laquelle le candidat doit argumenter sur son choix d'embrasser le métier de producteur, le scénario ou le traitement du projet. Un autre critère est de maîtriser la langue anglaise. Les dossiers de candidature n'ont pas été retrouvés dans les documents, seulement une grille d'évaluation des projets de films proposés, assortie de commentaires assez laconiques. Dans un document antérieur⁶³, il sera précisé que la sélection s'est plutôt opérée sur le CV des candidats. On observe par exemple que le réalisateur kazakh retenu, Nariman Tourebaiev, est venu accompagné d'un autre réalisateur dont le projet n'a pas été sélectionné, mais qui maîtrise l'anglais, pour lui servir de traducteur. Cela montre une certaine souplesse pour cette première édition en ce qui concerne les critères de recevabilité des candidatures. Cette souplesse va naturellement aller en diminuant au fur et à mesure des éditions.

Ces « jeunes » producteurs étaient âgés de 24 à 40 ans. Le terme de « nouveaux » producteurs s'avère peut-être plus juste que celui de « jeunes » producteurs. Certains d'entre eux sont toujours actifs dans le milieu du cinéma en tant que producteurs comme Juan-Pablo Galli, Sabine Sidawi-Hamdan et Bridget Pickering. Et certains sont venus accompagnés de projets de réalisateurs qui ont, eux, fait carrière avec succès. C'est le cas du Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, du Kazakh Nariman Turebaiev ou encore de la Libanaise Danielle Arbid.

61 Document d'archives A 81, Anonyme, *Candidats séminaire **Produire au Sud***, 2000.

62 Tous les projets passés par Nantes ont été répertoriés par Guillaume Maintguet, on peut aussi connaître l'année de la sortie des films sur le site du **F3C**, « Archives **Produire au Sud** à Nantes », **Produire au Sud**, **F3C**, <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/archives-pas-a-nantes/>, (consulté le 15/05/2016).

63 Document B 10, Christian Boudier, « **Produire au Sud** », *bilan de l'édition 2001*.

Le tableau suivant reprend les huit projets retenus initialement. On trouvera en annexe la liste exhaustive des projets qui sont passés à **Produire au Sud** Nantes et à l'étranger⁶⁴.

Projet	Pays	Réalisateur/producteur	Sorti en⁶⁵
<i>Life... after death</i>	Namibie	Bridget Pickering	
In The Battlefields (Oriental Fever)	Liban	Danielle Arbid / Sabine Sidawi-Hamdan	2004
Blissfully Yours	Thaïlande	Apichatpong Weerasethakul / Sonakul Mingmongkol	2004
Les Petites Gens (Hokku)	Kazakhstan	Nariman Tourebaiev	2003
Puits sans fond (Pozo sin Fondo)	Chili	Cristian Castro Fernandez	
Triste	Pérou	Josue Mendez	
Sessi, ou l'esclavage moderne	Bénin	Brice Brun Vodouhé	
<i>Les Pendus (Ahorcados)</i> ⁶⁶	Argentine	Juan Pablo Galli	

*Les huit premiers projets accueillis à **Produire au Sud** en 2000⁶⁷.*

Lors de ce premier séminaire, seuls les producteurs ont été conviés à Nantes. Il est remarquable que, pour cinq de ces projets (six, si on compte celui de la Namibie), réalisateur et producteur sont une seule et même personne, alors que le message revendiqué de **Produire au Sud** pour la qualité de la production (et la réussite d'une coproduction éventuelle avec l'Europe) est que les rôles doivent être dissociés. La production doit être vraiment prise comme un processus créatif mené aux côtés du réalisateur (la façon d'envisager le métier de producteur, pour Élise Jalladeau, et bon nombre de professionnels rencontrés est celui de « creative producer » (en français, le terme renvoie au producteur délégué et pas au producteur exécutif), c'est-à-dire un producteur qui ne gère pas uniquement les problèmes liés au financement mais qui s'implique dans les projets à chacune de leurs étapes et qui peut aussi avoir une influence sur les aspects artistiques des films. Voici une définition du « creative producer », extraite d'une conférence proposée par Robin MacPherson, de l'université d'Edinburgh, lors d'un colloque intitulé *La formation en cinéma, évolution et traditions*, du 1er au 5 novembre 2009, à Moscou.

64 Liste de tous les participants connus à **Produire au Sud** en Annexes pp. 4-9.

65 Les autres films ne sont donc pas (encore) sortis.

66 Ce titre figure dans les archives Internet de **Produire au Sud** Nantes mais pas dans le rapport de Dominique P. Chastres.

67 Ce tableau a été élaboré à partir des archives de **Produire au Sud**.

« Producing creative producers »

The real skills and talents of a creative producer can very easily remain hidden from view in the film school.

To summarise these skills they are :

- spotting the right material for the right time ;
- identifying and successfully attaching the right combination of talents and experience to turn promising story material into an irresistible script ;
- finding the right director and other creative collaborators to transform that irresistible script into a great film ;
- defending the creative integrity of the film's authors while simultaneously ensuring they go far enough, but not too far, in meeting expectations of public and private financiers, distributors, broadcasters, all of whom need some form of cultural or commercial return on their investment;
- positioning and marketing the film to maximise its impact and, ideally but not always, maximise its audience⁶⁸. »

Avec cette première promotion, faire comprendre la nécessité de professionnalisme des producteurs selon cette définition de « creative producer » et de dissociation des rôles de réalisation et de production est crucial. Des concessions ont donc été faites sur les critères d'acceptation des candidatures ; il est nécessaire de s'adapter à la réalité du terrain et de partir de celle-ci pour cette première édition. C'est pourquoi la sélection offre ce profil. Les sélections à venir seront plus proches des objectifs annoncés et le profil des professionnels (notamment en terme de dissociation producteur/réalisateur) va évoluer. Une autre observation, qui va dans le sens de l'approche de l'équipe de **Produire au Sud**, est que sur les huit projets des producteurs sélectionnés en 2000, deux des trois qui ont effectivement vu le jour sont ceux qui avaient un réalisateur et un producteur distincts. C'est certes un échantillon très petit, mais il n'empêche que la manière d'envisager les choses semble d'emblée pertinente.

68 MACPHERSON Robin, « Producing Creative Producers », Edinburgh Napier University, octobre 2009.

Produire des producteurs créatifs

Les véritables talents et compétences d'un producteur créatif peuvent facilement être cachés dans les écoles de cinéma.

Pour résumer, ces compétences sont :

- dénicher la matière nécessaire au bon moment ;
- identifier et associer la bonne combinaison de talents et d'expérience pour transformer une histoire prometteuse en un script irrésistible ;
- trouver le bon réalisateur et autres collaborateurs créatifs pour transformer ce script irrésistible en un film formidable ;
- défendre l'intégrité créative des auteurs du film, et s'assurer qu'ils vont suffisamment loin, mais pas trop loin, de façon à rencontrer l'attente du public et des financeurs privés, distributeurs, diffuseurs, qui ont tous besoin d'un retour sur investissement ;
- assurer le positionnement et le marketing du film pour augmenter son impact, et, idéalement mais pas toujours, augmenter son public. (traduction de l'auteur)

En terme de théorie ou d'approche politique, les traces retrouvées dans les archives sont très riches les deux premières années et permettent de retrouver l'état d'esprit qui a présidé à la création de l'atelier. En effet, on y trouve des manifestes, des déclarations d'intention et des objectifs, rédigés à la fois par les organisateurs du **F3C** et par les prestataires extérieurs auxquels sera confiée l'organisation de la formation. On ne retrouvera plus forcément ce type d'archives une fois que l'atelier sera lancé de façon régulière (soit qu'ils n'ont pas existé, soit qu'ils n'ont pas été archivés). Même s'il est logique que les années de démarrage soient plus fournies en documents de ce type, on a la certitude que les archives sont fortement lacunaires, ce qui nous a été confirmé par l'actuel coordinateur de **Produire au Sud**⁶⁹. Dans les documents fondateurs de l'atelier, on trouve le document *Projet de formation pour les jeunes producteurs des 3 continents* où sont répertoriés et définis un certain nombre d'objectifs que la formation se donne à atteindre, à savoir :

- « d'apporter des informations concrètes sur la méthodologie de la production des films indépendants, les systèmes existants, les perspectives d'avenir
- de faire le point sur les moyens de financer, de produire et diffuser les films du Sud
- de préciser et d'expliquer le rôle unique de la France dans la production cinématographique mondiale, et en particulier sa politique de soutien aux "cinémas du reste du monde"
- d'amorcer un nouveau réseau de relations professionnelles grâce aux nombreuses rencontres que les participants ont pu faire avec des professionnels français ou étrangers
- de confronter et partager des expériences
- d'aider les participants à faire émerger leur personnalité personnelle de producteur⁷⁰ »

Les intervenants des ateliers, comme il est noté dans le compte-rendu de Dominique P. Chastres sont au nombre de vingt-cinq pour cette première édition : producteurs, distributeurs et réalisateurs⁷¹. Des entretiens individuels ont été proposés aux producteurs sélectionnés des pays du Sud pour recevoir des avis dans les trois domaines ; il leur est également proposé un retour sur le scénario et/ou le traitement de leur projet par les professionnels européens. La formation est structurée selon les axes énoncés plus haut dans le *Projet de formation pour les jeunes producteurs des 3 continents*. Les professionnels intervenant proposent des ateliers organisés selon un programme qui « visera à apporter à la fois une réflexion théorique sur le métier de producteur et des outils pratiques pour le développement

69 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016, Entretiens p. 84.

70 Document A 69, Anonyme, *Projet de formation pour les jeunes producteurs des 3 continents*, 2000.

71 La liste de tous les intervenants qui ont été envisagés est consignée dans le Document d'archives A 17, Anonyme, *La liste de tous les intervenants potentiels*, 2000. La liste de ceux qui sont intervenus sur le colloque est consultable dans le Document d'archives A 15, Anonyme, *Programme détaillé du Colloque Public du 25 novembre 2000*, 2000. On peut la recouper aussi avec le Document d'archives A 75, Anonyme, *les intervenants rémunérés*, 2000, qui répertorie les intervenants rémunérés (ce document est présenté en annexe p. 10).

de projets de production⁷² ». L'emploi du temps selon lequel les axes et objectifs de la formation vont être déclinés sur la semaine du premier séminaire est tiré du document *Programme détaillé du Colloque Public du 25 novembre 2000*⁷³.

Pour mesurer l'important vivier de personnalités envisagées, la liste des intervenants « possibles » pour l'atelier (plus d'une quarantaine de noms et structures) ainsi que les programmes incomplets du séminaire avec des annotations manuscrites attestant de l'évolution du choix des professionnels chargés d'animer les ateliers, donnent une idée du réseau du **F3C** et du travail de prospection qui a été réalisé par son équipe pour organiser **Produire au Sud**. Le carnet d'adresses des frères Jalladeau est très conséquent et les appuis auprès des différentes structures nationales ou européennes comme le CNC, ou la chaîne de télévision ARTE institutionnalisent l'atelier dès sa création. Institutionnalisation dont l'atelier sera amené à s'affranchir dans un second temps, mais qui permet de le légitimer au départ, notamment pour le colloque.

1.1.2 Budget de la manifestation

Le budget total de cette première manifestation a été de 257 888 francs (soit 49 181⁷⁴ €). Il comprend la rémunération de Dominique P. Chastres, le défraiement des intervenants ainsi que l'accueil (hébergement, transport et repas) des différents acteurs du séminaire. La répartition du budget entre participants du Sud et intervenants du Nord est de 58 573 francs (11 170 €) pour les premiers et de 77 387 francs (14 758 €) pour les seconds. L'accueil des participants est calculé au plus juste, et, comme cela a été souligné, il y a beaucoup d'intervenants et d'officiels, dont le transport et les frais vont être pris en charge par le festival. Le reste du budget se voit consacré à l'organisation générale (communication et fonctionnement), avec une importante source de dépenses pour le colloque public (71 000 francs soit 13 540 €), pour lequel le poste de traduction simultanée coûte à lui seul 18 000 francs, soit 3 932 €. Il est à remarquer que certains frais de transport ont été pris en charge par le ministère des Affaires étrangères (ceux des producteurs thaïlandais et libanais Sonakul Mingmongkol et Sabine Sidawi-Hamdan), une pratique qui sera reprise avec les ambassades françaises à l'étranger afin d'alléger au maximum les coûts de l'atelier, car on verra que les questions de budget seront

72 Document d'archives A 14, Anonyme, *Projet de formation des jeunes producteurs des 3 continents*, 2000. En extrait, ces axes sont consultables en Annexes p. 11.

73 Document A 15, *Programme détaillé du Colloque Public du 25 novembre 2000*, 2000. Annexes p. 12.

74 On a converti les sommes en euros constants.

parfois difficiles pour **Produire au Sud**, à l'intérieur d'un festival qui lui-même est fragile en terme de finances.

Les premiers partenaires qui ont accordé des subventions à la manifestation sont la ville de Nantes et la région des Pays de la Loire, qui semble avoir été très tôt convaincue du projet, qu'elle soutiendra par le financement d'un emploi-tremplin pour le territoire (poste aidé) et qui fléchera une partie de sa subvention vers l'atelier **Produire au Sud** et le défendra même pendant les périodes de crise, comme le montre la revue des subventionnaires de 2010⁷⁵.

1.1.3 Colloque public du 25 novembre 2000

Ce colloque a eu lieu à l'Hôtel Mercure à Nantes. Le contenu de cet événement se voulait, à l'instar de la formation dans sa configuration initiale, une introduction aux mécanismes de coproduction avec la France et l'Europe. Les réflexions qui suivent s'appuient sur la comparaison de deux documents : l'un est un pré-programme qui liste les points à aborder sur le colloque, avec une volonté d'articulation entre les différents temps et une limitation de la parole institutionnelle (les thèmes devant être introduits pendant cinq minutes comme une ouverture au débat), l'autre semble être le programme officiel détaillé, avec les intervenants en regard des différents temps de la journée, s'appuyant sur de véritables communications⁷⁶. On constate que le projet de départ ne se retrouve pas dans le programme arrêté⁷⁷. Le projet axé sur le dialogue entre les professionnels du Nord et les producteurs du Sud, qui aurait eu notamment pour visée dans sa partie introductive de déterminer qui sont ces producteurs (et réalisateurs) du Sud et de connaître les modalités de financements publics au sein des différents pays (quand ils existent) est devenu autre. La revue concrète des appuis des acteurs privés éventuels du secteur et les débouchés auxquels les films du Sud peuvent prétendre, thème assorti d'exemples concrets de coproduction (la présentation d'un projet de coproduction franco-coréenne est évoquée), la mention des fonds internationaux et une question ouverte, « Y a-t-il des coproductions heureuses ? » ont été éludés. Il semble que le programme du colloque ait été complètement retravaillé pour aller vers une présentation beaucoup plus officielle et conférencière des problèmes liés à la coproduction. Ici, la place est laissée aux institutionnels plus qu'aux participants

75 Document d'archives du **F3C**, CRCA0910, *Compte-rendu de la Mise à jour de la situation financière*, 23/09/2010. Annexes p. 17.

76 Ces communications sont réalisées par les différents professionnels et institutionnels invités, pas par des chercheurs universitaires.

77 Document d'archives A15, *Programme définitif du colloque*, 2000 et Document d'archives A14, Anonyme, *Projet de formation aux Jeunes Producteurs*, 2000. Annexes pp. 11-12.

du Sud. Des responsables de fonds de soutien, d'ARTE et des producteurs majoritairement européens animent le colloque.

Leur approche descendante voire trop institutionnelle sera remise en cause par les participants et les organisateurs eux-mêmes par la suite et sera finalement abandonnée en 2003, comme le relate Guillaume Marion. Elle sera évaluée comme trop éloignée des attentes concrètes des participants et très lourde en terme d'organisation et de coûts. En effet, la seule journée du colloque de l'année 2000 mobilise un quart du budget de la manifestation, ce qui peut sembler disproportionné :

« GM : En terme de développement, il y a eu 2003, ça devait être la première année en binôme avec Élise [Jalladeau] et on a décidé de supprimer le séminaire, qui était pourtant la première chose qui avait été mise en place en 2000.

KL : Le colloque...

GM : [...] On a supprimé le colloque parce que justement on ne voulait pas que ce soit quelque chose d'institutionnel. Ce qui me dérangeait dans le colloque, [...] c'était le côté institutionnel, des gens qui passaient de colloques en colloques, ça donnait l'impression que le Nord parlait au Sud⁷⁸. »

La décision de ne pas reconduire le colloque sera d'ailleurs prise contre l'avis des frères Jalladeau, qui, selon Guillaume Marion, estimaient que cet événement était une bonne manière de valoriser les partenaires institutionnels du **F3C**. Ils devront trouver d'autres manières de les mettre en avant.

1.1.4 Compte-rendu du colloque⁷⁹

C'est un document très détaillé, avec des discours entiers retranscrits, il y est fait mention des allocutions de bienvenue de Dominique P. Chastres, de Jean Neveu, président du **F3C** (de l'époque), de Philippe Jalladeau (directeur artistique) et de Jean-Luc Harousseau en qualité de vice-président de la région des Pays de la Loire ; l'intervention de Jean-Pierre Hosse, le directeur du CNC, y est présentée dans son intégralité. Ce rapport du colloque est beaucoup plus volumineux que le compte-rendu rédigé par Dominique P. Chastres du séminaire dans sa globalité, ce qui s'explique sans trop faire de spéculations par la présence des institutionnels qu'il faut ménager, car des partenariats, des financements et aides diverses sont en jeu. Il est

⁷⁸ Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. Entretiens p. 41.

⁷⁹ Document d'archive A 8, Dominique P. Chastres, *Rapport du colloque public du 25/11/2000*, Paris, janvier 2000.

tout à fait normal pour une association dépendante des subventions de se soucier de la valorisation de ses partenaires.

Du document, nous n'avons retrouvé que la première partie qui présente la situation spécifique du financement du cinéma en France, par une entrée historique (accords Blum-Byrnes, création du compte de soutien puis de l'avance sur recette du CNC, participation des chaînes de télévision et de Canal+ en particulier au financement du cinéma, diverses taxes dont celle sur la vidéo, etc.), ainsi que la description du rôle de la France dans le GATT (devenu l'OMC) dans la lutte pour la diversité culturelle et les différents programmes européens qui soutiennent les cinémas du monde : Média⁸⁰, Eurimages⁸¹ et Euromed⁸², ainsi que le Fonds Sud (devenu l'Aide au cinéma du Monde depuis 2011). Cette partie de la présentation est clairement très élogieuse pour la politique culturelle du cinéma en France et à l'étranger. Le discours d'Élise Jalladeau, défend un point de vue qui est cohérent avec celui qui a été développé dans ce colloque et présente une idée politique du travail de la France en faveur du cinéma et la diversité des cinématographies :

« EJ : [**Produire au Sud**] c'était aussi une prise de conscience politique de ce que c'est que d'être producteur, comment fonctionnent les fonds à l'international, ce qu'est la diversité culturelle, pourquoi on se bat [pour elle]. On essayait à l'époque de faire passer des messages politiques, pourquoi en Europe on s'intéresse au cinéma mondial et pourquoi c'est peut-être plus facile [de produire] en France, on essayait d'expliquer les intérêts politiques de la France, et de l'Europe, mais beaucoup de la France, parce qu'il y a une politique culturelle en matière de cinéma. On expliquait aux producteurs du Sud pourquoi on a fait le Fonds Sud et quels sont nos intérêts : quel est l'intérêt d'un producteur français, quel est l'intérêt du ministère de la Culture, quel est l'intérêt du ministère des Affaires étrangères, et pourquoi on fait ça !⁸³ ».

Élise Jalladeau place la naissance de **Produire au Sud** sous le signe de la défense farouche de la diversité culturelle, dans la droite ligne du **F3C**. Le fait de préserver le cinéma français et européen dans cette démarche vers l'extérieur est remarquable. Quoi qu'il en soit, le mode de transmission qui a été choisi pour cette

80 Le programme Média : « Europe Créative est un programme de l'Union Européenne destiné à renforcer et développer les secteurs culturels et créatifs en Europe. Le volet MEDIA de ce programme vise plus particulièrement l'industrie cinématographique, audiovisuelle (fiction, documentaire de création et animation) et du jeu vidéo, et ce au moyen de soutiens financiers proposés aux différents acteurs du secteur : producteurs, distributeurs, agents de vente, organismes de formations, organisateurs d'événements... », « Les financements Europe Créative », Relais Culture Europe, <http://www.relais-culture-europe.eu/les-programmes-europeens/les-financements-europe-creative/>, (consulté le 10/02/2016).

81 Eurimages est le Fonds Européen de soutien au cinéma, « Eurimages, Fonds de soutien au cinéma européen », Conseil de l'Europe, http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp, (consulté le 08/02/2016).

82 Euromed est un programme européen global d'aide aux pays du bassin méditerranéen.

83 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau du 12/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 58.

journée semble être assez savante, si la transcription des communications a été fidèle dans le compte-rendu de ce colloque. Et les témoignages d'Élise Jalladeau, Guillaume Marion et Claire Lajoumard⁸⁴, productrice d'Acrobate Films qui est arrivée dans l'atelier par le biais de son amie, Élise Jalladeau, en 2004 concordent sur ce point et semblent indiquer que c'était le « moment institutionnel » de l'atelier.

1.1.5 Compte-rendu du premier atelier⁸⁵

Il n'a pas été retrouvé de supports pédagogiques ou de dossiers relatant le contenu exact des différentes séances de travail, en dehors de celles du colloque, bien qu'un programme très détaillé de la partie nantaise de la formation ait été conservé. Les différents temps de ce programme vont dans le sens défendu par les trois protagonistes les plus anciens de l'atelier, soit une introduction pour « débutants » aux problématiques de la coproduction⁸⁶. Les sessions fonctionnent dans leur majorité selon un système de conférence ou de tables rondes. Donc, entre le 22 et le 28 novembre 2000, peu ou pas de place ne semble avoir été laissée à des entretiens individuels, en tout cas, ils n'apparaissent pas dans le planning général. Toutefois, le bilan de stage de Brice Brun Vodouhé (l'un des premiers producteurs participant à **Produire au Sud**, originaire du Bénin) mentionne, parmi les intervenants producteurs un « parrain » attribué à chaque participant. Donc, des échanges individuels ont dû avoir lieu, mais peut-être n'ont-ils pas été formalisés. Le reste du séminaire a été consacré aux visites parisiennes, sans qu'on ait plus de traces de la façon dont les participants ont été accueillis, ni dans quel ordre ils ont été reçus au CNC, dans les laboratoires de post-production ou les studios. Ce qui est certain, c'est que hormis Bridget Pickering, qui a quitté l'atelier pour rejoindre la Namibie à cause de problèmes professionnels liés à un tournage, tous les participants ont assisté à l'ensemble du séminaire à Nantes et à Paris. Dominique P. Chastres, dans son compte-rendu, mentionne le départ fâcheux de Bridget Pickering⁸⁷. Il y a d'ailleurs dans les archives une copie de courriels postérieurs à l'atelier, où elle présente ses excuses pour son départ précipité. Le conseiller culturel précise d'autres points, notamment que des séances individuelles autour de la production et des scénarios ont bien été réalisées, mais aucune grille n'est disponible pour se rendre compte de la façon dont elles ont pu être agencées.

84 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 10/12/2015. En Annexes, Entretiens pp. 69-78.

85 Document d'Archives A 12, Dominique P. Chastres, *Remarques sur le stage de formation des producteurs des 3 continents*, 2001.

86 Document d'Archives A 70, *Programme définitif de l'atelier Produire au Sud, 2000*. Annexes pp. 13-15.

87 Si nous ne nous trompons pas, c'est la seule fois où quelqu'un aura dû quitter le dispositif avant la fin.

Le bilan du Conseiller de Coopération Culturelle Dominique P. Chastres est très positif par rapport à l'atelier même s'il sait faire preuve de sens critique. Il estime que l'apport de ce type d'ateliers est important et que « le manque de professionnels qui affecte la plupart des pays du Sud, ainsi que les méthodes "économiques" selon lesquelles sont montées les productions compromettent l'avenir du cinéma dans ces pays. » Aussi, il conclut que la formation **Produire au Sud** ne peut qu'être bénéfique aux cinématographies naissantes ou renaissantes de ces pays.

Dominique P. Chastres préconise de donner plus d'ampleur à **Produire au Sud** en augmentant le budget global de la manifestation de 100%. Il propose aussi d'essayer de faire le lien entre les participants à **Produire au Sud** et les participants au festival qui n'ont eu que peu de contacts pendant la formation. Il note que **Produire au Sud** est un complément adéquat et dynamique au **F3C**, dans l'esprit du festival, dans sa droite ligne. Il envisage une préparation de l'atelier quatre mois en amont, avec un colloque plus axé sur les problématiques du droit des médias et de l'audiovisuel dans le monde, par exemple. Il indique que le thème de la production entre Nord et Sud qui a nourri la réflexion du colloque pourrait être un thème récurrent qui pourrait être repris tous les trois ans, quand d'autres thèmes (l'écriture, la diffusion) serviraient de base aux échanges ouverts au public.

Même si la plupart d'entre eux estiment avoir beaucoup appris durant le séminaire à Nantes et à Paris et pensent qu'ils vont pouvoir réinvestir leurs nouvelles connaissances dans leurs pratiques professionnelles, le bilan des participants est plus nuancé que celui du conseiller culturel et certains d'entre eux remettent même en cause le Fonds Sud ou les intentions des organisateurs du **F3C**, tel que le relate Dominique P. Chastres dans son compte-rendu :

« Les participants se sont montrés très critiques envers ces fonds, qui, selon eux, privilégient quand même les "copains", répondent de façon dissimulée aux exigences du Nord et ne sont pas transparents. Au cours de la séance d'évaluation, le dernier jour du séminaire, ils sont allés jusqu'à questionner les organisateurs sur leurs véritables motivations : pourquoi le **F3C**, dont l'avenir s'annonce difficile, à l'heure où Hollywood n'a jamais été aussi puissant, pourquoi un stage pour aider des producteurs du Sud sans avenir véritables⁸⁸ ? »

On s'interroge sur la réception des propositions des programmes d'aides européens vers les pays du Sud, sur la façon dont les professionnels peuvent les percevoir. Une certaine méfiance envers les organisateurs du **F3C** et **Produire au Sud** a été exprimée ici, liée à une incompréhension sur les motifs de soutien de

88 Document d'Archives A18 Dominique P. Chastres, *Rapport du Colloque Public de 2000.*

l'Europe envers les autres pays du monde. Les retours des participants à **Produire au Sud** nourriront la réflexion des responsables de l'atelier, qui évolueront encore dans leur manière de présenter les choses. Cette méfiance vis à vis des systèmes d'aide français et européen et le questionnement sur les motivations des organisateurs pour la défense de la diversité culturelle et la lutte contre le tout Hollywood est compréhensible au vu de la présence institutionnelle au sein de la formation, dans une attitude qui pourrait être interprétée comme post-coloniale ou du moins prescriptive. Toutefois, celle-ci se trouve explicitée à partir du moment où on comprend les arguments d'Élise Jalladeau et qu'on intègre le fait que soutenir la diversité culturelle est aussi une manière pour la France et les autres pays d'Europe de continuer à vivre cinématographiquement face à la menace américaine. D'une certaine manière, la France et l'Europe se « servent » des autres pays du monde pour résister à la domination américaine et offrent une occasion aux nouvelles cinématographies d'exister. Il est compréhensible que certains participants se soient trouvés submergés par la présence d'institutionnels et de grands discours, tant à Nantes qu'à Paris, et aient pu douter de la sincérité de la démarche, qui semble un peu plaquée voire imposée de la part des Européens.

Pour les cinéastes du Sud, la problématique de la domination hollywoodienne n'est qu'un élément lointain et pratiquement secondaire. Ils se préoccupent au premier chef de la construction ou reconstruction de projets cinématographiques dans leurs territoires culturellement asséchés ou politiquement contraints.

1.2. 2001 : deuxième phase expérimentale

La structure globale de la manifestation n'a pas été retouchée pour le deuxième rendez-vous de **Produire au Sud** : les participants bénéficient d'une formation à la coproduction internationale sous forme d'un séminaire d'une semaine à Nantes accueilli au lycée Guist'hau, enrichi d'une journée de colloque le 24 novembre 2001, et enfin, de trois journées parisiennes émaillées de visites et rencontres diverses, l'ensemble se déroulant du 20 au 30 novembre 2001. L'organisation de la deuxième édition est confiée à Christian Boudier⁸⁹, recruté en tant que directeur du séminaire, associé au Consortium Européen d'Écriture pour l'Image (ou CEPI). Dans le bilan⁹⁰ qu'il dresse de cette édition apparaissent des différences d'approche conséquentes avec la première édition, justifiant donc qu'on

89 Christian Boudier a une activité récente de producteur, il est responsable de la lettre d'information Ciné-Finances, comme cela apparaît dans l'article d'Hervé Bentégeat, « Production : gros plan sur deux succès », L'Express, Économie, Actualité économique, 16/07/1992, http://lexpansion.lexpress.fr/actualite-economique/production-gros-plan-sur-deux-succes_1378696.html, (consulté le 12/02/2016).

90 Document B 10, Christian Boudier, « **Produire au Sud** », bilan de l'édition 2001.

la qualifie encore d'expérimentale. Il met en exergue la posture singulière du **F3C**, qui « affirme sa spécificité en s'adressant directement aux producteurs » par le biais d'une formation quand de nombreux festivals (Rotterdam, Sundance, Amiens) font à l'époque le choix de proposer des aides financières en amont (aides à l'écriture, à la production).

Il y a tout de même une grande nouveauté en 2001. En effet, les réflexions qui ont été menées suite à la première édition et aux préconisations de Dominique P. Chastres amènent les organisateurs à repenser l'atelier et à inviter les réalisateurs pour y intégrer un retour sur les scénarios et des consultations avec des experts. Cette modification va entraîner un changement structurel important dans l'organisation de **Produire au Sud**. Un extrait du bilan de Christian Boudier évoque ce tournant⁹¹. Le Consortium Européen d'Écriture pour l'Image est « une organisation nouvelle qui regroupe en France plusieurs acteurs liés à l'écriture comme Initiative Films (mené par Isabelle Fauvel), la revue *Synopsis*, les éditions *Dixit* [...]»⁹² Cette structure est chargée de s'occuper de recruter les experts en écriture et les consultants qui vont accueillir les réalisateurs pour travailler concrètement sur leurs scénarios. Le CEPI choisit quatre consultants pour encadrer les neuf projets retenus pour cette édition et le bilan des participants indique qu'ils sont satisfaits de la qualité des prestations. D'autant que certains réalisateurs du Sud ne voyaient pas forcément ce regard étranger posé sur leur travail d'un œil favorable au départ. Le problème du suivi se pose, car de nombreux professionnels du Sud souhaiteraient que la collaboration puisse se poursuivre au-delà de l'atelier, mais ces prestations supplémentaires ne sont à l'époque pas financées, le budget du Festival n'incluant pas une relecture des projets a posteriori. C'est un manque dans la qualité du service pointé à la fois par Christian Boudier et par le Consortium Européen d'Écriture pour l'Image. Les consultants en scénario recrutés par le Consortium sont Gaia Guasti⁹³, Lou Inglebert⁹⁴, Emmanuelle Mougne⁹⁵ et Gilles Cahoreau⁹⁶.

91 Document B 10, Christian Boudier, « **Produire au Sud** », bilan de l'édition 2001. Voir extrait en Annexes p. 16.

92 On ne trouve plus trace du Consortium aujourd'hui. La revue *Synopsis* s'est éteinte en 2005. En revanche, Initiative Films est toujours en activité, FAUVEL Isabelle, « Notre métier, accélérateur de particules », http://www.initiativefilm.com/?page_id=6, ainsi que les éditions Dixit, « La transmission du savoir dans l'audiovisuel », Dixit, <http://www.dixit.fr/home.php>, (consultés le 10/02/2016).

93 Gaia Guasti est titulaire d'un diplôme de la Fémis en scénario (1996). Elle est auteur et coauteur de scénarios et auteur de littérature jeunesse. Elle a collaboré au film d'Elena Hazanof, *La Traductrice* (2006).

94 Lou Inglebert est co-scénariste d'*Un homme d'honneur* (2012).

95 Emmanuelle Mougne est productrice à la société Laterna Magica, elle est aussi scénariste et monteuse. Elle a travaillé comme journaliste au Cercle de Minuit où elle était en charge du théâtre et du cinéma. Elle a travaillé également comme consultante en scénario avant collaborer avec Jihong Joo ou Marion Laine.

96 Gilles Cahoreau a été journaliste avant de devenir scénariste pour la télévision (PJ) puis pour des films d'auteur, dont une coproduction avec la Namibie, *Dust* (Richard Pakleppa, qui a d'ailleurs fondé une société de production avec Bridget Pickering, qui avait participé à la première édition de **Produire au Sud**, est aussi un acteur connu pour *Les Textiles* (Franck Landron, 2004). Il enseigne l'écriture du scénario à l'université de Bordeaux III et au sein du Programme MEDIA Cinémamed, Aristote.

D'autres professionnels invités font partie du réseau de producteurs européens ACE⁹⁷, qui devient ainsi partenaire du festival. La structure ACE ne propose à l'époque que des formations pour les réalisateurs européens et n'a pas encore développé d'ateliers vers les publics professionnels du Sud. Il n'a pas été possible de déterminer si c'est le partenariat avec **Produire au Sud** qui a incité ACE à évoluer dans ce sens, mais depuis quelques années (2009), cette structure a en quelque sorte rejoint **Produire au Sud** sur son terrain et tissé de nombreux partenariats avec des pays du Sud. Elle organise également des ateliers à destination des cinéastes dans leur pays (au Chili, en Chine, au Japon)⁹⁸. Il sera expliqué dans la suite de la présentation historique comment **Produire au Sud** s'est d'une certaine manière fait « distancer » par d'autres plates-formes dans les années 2007-2010.

Dans le rapport de Christian Boudier, il apparaît que le **F3C** ambitionne via son atelier **Produire au Sud** de délivrer un label d'excellence pour les projets qu'il accompagne et de se mettre au niveau de très grands festivals internationaux de cinéma. Aussi, le budget de la manifestation est fortement revu à la hausse, passant de 257 888 francs en 2000 à 469 176 francs (soit 71 525,05 €) en 2001, un budget presque deux fois plus conséquent. Ces choix budgétaires sont justifiés par les frais occasionnés par l'augmentation du nombre de stagiaires qu'il faut loger et nourrir, ainsi que par la rémunération des consultants en écriture. Pour financer ces nouvelles dépenses, des partenaires nouveaux s'associent à **Produire au Sud** en complément de la Ville de Nantes, du Conseil Général de la Loire-Atlantique et de la Région des Pays de la Loire et le CNC qui ont renouvelé leur soutien initial : le ministère des Affaires étrangères – qui contribue par une subvention au fonctionnement de l'événement, en plus des billets d'avion que peuvent fournir certaines ambassades – la fondation GAN et l'Atelier du Cinéma Européen (ACE). Par ailleurs, un grand nombre d'intervenants au séminaire, conviés pour animer un temps de formation ou participer aux tables-rondes, viennent gracieusement. En outre, suivant les préconisations de Dominique P. Chastres, le contenu des interventions et des tables-rondes se veut plus concret : « un "mode d'emploi" des coproductions/cofinancements/distribution en Europe des films du Sud ». Le colloque, lui, aborde une toute autre thématique et est intitulé *Les Mille et Une Histoires du Sud*. Il se place plutôt du côté de la connaissance et de la perception du cinéma du Sud en Europe et des thématiques qui y sont traitées, de la narration.

97 Ateliers du Cinéma Européen : ACE est une plate-forme pour les producteurs et réalisateurs européens, créée en 1993 pour faire « avancer la cause du cinéma indépendant ». Elle s'est depuis ouverte aux réalisateurs non-européens. Voir la présentation faite d'ACE par l'atelier nantais. Document d'Archives L109, *Communication sur ACE, 2003*. Annexes p. 18.

98 Les différences entre **Produire au Sud**, ACE et EAVE seront discutées en deuxième partie p.87.

1.2.1 Mode de sélection

La sélection des candidats ne s'est pas du tout faite de la même façon que pour la première édition où vingt-trois dossiers avaient été reçus. Pour 2001, le processus de diffusion de l'information dans les pays éligibles a été plus rigoureux. Il a de plus été lancée plus en amont du festival, dès le mois d'avril 2001, où, comme l'écrit Christian Boudier, « une note d'information a été envoyée par le biais de la direction de l'Audiovisuel (DACT) du ministère des Affaires Étrangères⁹⁹ ». Elle a été relayée par les attachés culturels et audiovisuels dans les différents pays.

La démarche se révèle efficace puisqu'une cinquantaine de dossiers parviendront au **F3C**. Christian Boudier regrette toutefois que les pays les plus pauvres (dits de ZSP « Zone de Solidarité Prioritaire ») aient reçu le message en premier, alors que leurs ressortissants sont peu à même de produire des longs métrages de fiction, tandis que les autres pays (moins défavorisés), plus susceptibles de proposer des candidats, l'ont reçue bien après. Comme l'indique les instances diplomatiques françaises, la France met en places de Fonds de solidarité prioritaire (FSP) « Les Fonds de solidarité prioritaire (FSP) du ministère des Affaires étrangères sont l'instrument de l'aide-projet avec les pays de la zone de solidarité prioritaire¹⁰⁰ ».

99 Document B 10, Christian Boudier, « **Produire au Sud** », bilan de l'édition 2001.

100 Voici la définition plus précise donnée par les instances diplomatiques françaises :

« Les Fonds de solidarité prioritaire (FSP) du ministère des Affaires étrangères sont l'instrument de l'aide-projet avec les pays de la zone de solidarité prioritaire.

Issu de la réforme du dispositif de coopération française, il remplace le fonds d'aide et de coopération. Il a pour vocation de financer, par dons uniquement, l'appui apporté par le ministère des Affaires étrangères à ces pays en matière de développement institutionnel, social, culturel et de recherche. Il est complété par le soutien aux actions des organisations non gouvernementales et par l'aide-projet confiée à l'Agence française de développement, opérateur du ministère des Affaires étrangères.

Le Fonds de solidarité prioritaire met en œuvre les principes de la politique française d'aide au développement :

- le renforcement de l'efficacité de l'aide par l'adoption d'une logique "projet" qui contribue à la rationalisation des actions et instille la culture de la performance et la logique de résultats ;
- une vision de long terme prenant en compte le temps nécessaire à la mise en œuvre d'une politique publique et aux changements sociaux grâce à l'adoption d'un cadre pluriannuel entre la France et les pays partenaires ;
- l'adaptation à un monde en développement différencié qui requiert un effort de spécialisation des interventions en fonction des caractéristiques des pays concernés.

Le FSP est constitué d'objectifs englobant les actions dans une vision d'ensemble et autour desquels les moyens s'articulent. Il est structuré par un enchaînement temporel des actions programmées puis réalisées. Il s'inscrit de ce fait parfaitement dans la loi organique relative aux lois de finances (LOLF).

Pour être éligible, un projet ou un programme doit être pluriannuel, avoir des objectifs précis et mesurables, un calendrier établi. Il doit être assorti d'indicateurs de suivi afin de permettre une évaluation rétrospective à son achèvement :

- la contractualisation de véritables partenariats dans lesquels s'inscrivent les projets ;
- l'appui aux partenaires institutionnels afin de renforcer leurs capacités d'action ;

L'attaché culturel estime que la notoriété croissante de l'atelier va pallier cette difficulté de candidatures et qu'il sera nécessaire à terme de mettre en place un groupe de travail pour gérer la masse des dossiers. Le temps lui a donné raison, puisque ce sont quelques 220 dossiers de candidatures qui ont été adressés à l'atelier nantais de **Produire au Sud** pour la session de novembre 2015.

Pour la sélection de 2001, un premier tri est opéré par les organisateurs, qui écartent la moitié des dossiers présentant « des faiblesses évidentes » ou ne répondant pas aux critères. Contrairement au bilan de 2000 où on ne sait pas qui avait procédé concrètement à la sélection, on trouve ici le nom des personnes qui ont choisi les participants parmi les vingt-cinq dossiers restants. Il s'agit d'Élise Jalladeau, qui travaille à l'époque pour la société de production Artcam International¹⁰¹, ainsi que Georges Goldenstern d'ARTE France Cinéma et des organisateurs du **F3C**. La sélection¹⁰² assure la représentation des trois continents, mais Christian Boudier note de nouveau une prédominance des projets d'Amérique Latine et déplore une absence totale de projets d'Asie du Sud-Est ou encore du Maghreb.

1.2.2 Perspectives d'évolution

Le bilan global de cette seconde session est positif, les ateliers « organisés de manière plus spontanée », ont répondu aux attentes des participants, qui ressortent même « épuisés » de ce véritable « marathon » entre Nantes et Paris. Toutefois, même si la communication interne au festival (présentation de **Produire au Sud** et des projets des participants dans le programme du **F3C**) rend la formation plus visible, la communication externe laisse à désirer. C'est regrettable, surtout pour le

-
- l'appui aux sociétés civiles des pays du Sud afin de satisfaire aux exigences de l'exercice de la citoyenneté dans des institutions démocratiques ;
 - la volonté de transparence.

Le Fonds de solidarité prioritaire est un instrument privilégié de partenariat avec les États, mais aussi avec les autres bailleurs de fonds et la société civile. Par sa vocation institutionnelle, il est susceptible d'être utilisé en partenariat avec l'ensemble des structures nationales d'un pays : ministères, collectivités territoriales, établissements publics. Outil de lutte contre la pauvreté, il associe la société civile.

Le FSP associe deux niveaux de pilotage : le Conseil d'orientation stratégique, instance d'orientation et de contrôle impliquant la représentation nationale française, et le comité des projets, instance interministérielle d'examen des projets. »

« Les principes de l'aide française, la transparence de l'aide », ministère de Affaires étrangères, <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/aide-au-developpement/les-principes-de-l-aide-francaise/article/transparence-de-l-aide>, (consulté le 28/03/2016).

101 Selon le site d'uniFrance, cette société de production a cessé son activité en 2008, « Artcam International », uniFrance, <http://www.unifrance.org/annuaires/societe/82175/artcam-international>, (consulté le 31/05/2016).

102 Tableau récapitulatif des projets passés à **Produire au Sud** Nantes, en Annexes p. 4-6.

colloque, qui se voulait un rendez-vous grand public et qui rassemble majoritairement des professionnels. Le thème du colloque *Les Mille et Une Histoires du Sud*, s'étant donné pour but de traiter de l'écriture de scénarios et de leur perception par le public et les professionnels du Nord était en effet suffisamment ouvert pour intéresser une audience potentiellement large. Malheureusement, ni le lieu (un salon de l'hôtel Mercure, jugé trop exiguë), ni l'absence de communication externe efficace n'ont servi la réussite de l'événement, par ailleurs riche d'intervenants et animé par Laurent Delmas, de *Synopsis*, médiateur estimé par Christian Boudier, « d'excellente qualité ». Il préconise l'embauche de main-d'œuvre supplémentaire pour assurer la promotion globale de l'atelier et renforcer « la visibilité de **Produire au Sud** auprès des professionnels du monde entier », ainsi que d'organiser la réalisation d'une campagne d'importance sur Internet et faire de la publicité dans la revue *Screen International*¹⁰³. La partie du bilan rédigée par le Consortium Européen d'Écriture pour l'Image (il est intéressant d'avoir ici deux points de vue sur le déroulement de l'atelier, contrairement à la première édition), incite aussi les organisateurs à réfléchir à proposer une formation au « pitch » pour les participants lors des prochaines éditions de **Produire au Sud**. Cet exercice très difficile (présenter son projet en cinq ou sept minutes maximum devant un parterre de producteurs sur un marché du film concurrentiel), mérite en effet un apprentissage spécifique.

La conclusion de la deuxième édition est que le séminaire et le colloque **Produire au Sud** constituent désormais un axe pertinent pour le développement du **F3C**. On pourrait même estimer que c'est un nouveau « créneau » ou encore un nouveau « marché » pour le festival qui cherche un second souffle. Sur ces termes de marché ou de créneau, les avis divergent : Guillaume Marion (délégué général de 2004 à 2008) rejette l'expression en bloc et la notion même de « marché » lui semble inappropriée et il préfère parler d'une nouvelle « utilité » ou façon de « servir les films du Sud », alors qu'Élise Jalladeau, la créatrice de **Produire au Sud**, semble plus pragmatique et parle concrètement de « marché des ateliers¹⁰⁴ » comme les plates-formes ACE et EAVE (rappelons qu'elle a depuis été employée par cette dernière, où elle a dirigé le programme *Ties that Bind*¹⁰⁵, une formation en direction des producteurs tournée vers l'Asie). Le **F3C** est une association loi 1901 qui emploie des salariés qui travaillent également pour **Produire au Sud**. On peut parler de

103 *Screen International* est une revue consacrée aux festivals de cinéma, sa version sur Internet existe depuis 2001, « Home », *Screen Daily*, <http://www.screendaily.com/>, (consulté le 31/05/2016).

104 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau, 30/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 58.

105 « *Ties that Bin* » est un programme mené d'EAVE à destination de l'Asie et de l'Europe, pour lequel 10 duos de producteurs sont sélectionnés pour de possibles coproductions, ils sont accompagnés par des experts, dont Élise Jalladeau.

« marché des ateliers », puisque des subventions dédiées vont être attribuées à ce type de programmes et permettre de recruter des salariés et parce que l'Europe notamment, abonde des fonds dédiés au public particulier des professionnels du Sud. Toutefois, le festival ne gagne rien si un film passé par **Produire au Sud** trouve le chemin des salles. Le festival sélectionne et invite les professionnels à sa formation. Les participants peuvent mettre au générique de leur film leur participation à l'atelier, ce qui accroît tout de même la reconnaissance internationale du programme. Quoiqu'il en soit, l'intérêt du projet est démontré et hormis quelques détails logistiques et d'agencement des différents modules amenés à être repensés, sa nécessité au sein du **F3C** ne fait plus de doutes. Christian Boudier réaffirme son rôle de combat pour le cinéma.

« "**Produire au Sud**" est une traduction concrète de ce désir de diversité culturelle que le Festival des 3 continents défend depuis 25 ans. Cette diversité étant chaque jour remise en question, et plus encore en ce qui concerne les cinématographies du Sud, un festival comme Nantes ne pouvait plus se permettre d'attendre passivement les bobines des films mais doit aussi se "battre" en amont... L'esprit "combatif" de cette initiative a d'ailleurs été parfaitement compris et confirmé par tous les partenaires et participants lors de cette "immersion" nantaise¹⁰⁶. »

L'approche politique et militante du festival est ici reprise et réaffirmée. La défense des cinématographies du Sud est la raison de vivre du **F3C**. **Produire au Sud** en est un outil pertinent et un prolongement utile qui vise à proposer une formation sur-mesure et concrète à des producteurs et réalisateurs du Sud en quête d'appuis, de réseau et de connaissance du système.

2. Développement de l'atelier 2002-2004

La période 2002-2004 sera marquée par une réorganisation de l'équipe du **F3C** et de l'atelier **Produire au Sud**. Le festival, à l'écoute des recommandations faites par les prestataires extérieurs qui ont conseillé de créer un poste basé à Nantes pour traiter les questions de logistiques, difficilement gérables à distance (c'est-à-dire de Paris), a décidé de créer un poste de stagiaire dédié au séminaire, sur Nantes. On voit ici, à la fois la fragilité des structures associatives en terme d'embauche et leur prudence à installer de nouveaux salariés, même quand les besoins ont été évalués et reconnus. Les directeurs du **F3C** étoffent donc leur équipe

¹⁰⁶ Document B 10, Christian Boudier, « **Produire au Sud** », bilan de l'édition 2001.

et retiennent la candidature de Guillaume Marion, qui sera recruté par la suite de façon permanente par le **F3C**. Il a suivi un double cursus de Lettres et de Droit jusqu'en maîtrise et a poursuivi son DEA en Lettres tout en intégrant l'École Supérieure de Commerce (ESC) de Nantes, aujourd'hui appelée Audencia. Il y est inscrit en management culturel. C'est lors de sa dernière année d'études qu'il candidate à ce poste dédié au suivi de **Produire au Sud**. Selon ses dires, il connaît peu le festival et peu le cinéma. C'est une motivation supplémentaire pour « découvrir un nouveau secteur culturel »¹⁰⁷, même si certains de ses professeurs ont tenté de l'en dissuader, lui présentant le **F3C** comme une structure en déclin. Malgré ces remarques, il s'engage après un entretien positif avec les frères Jalladeau.

Si on peut inscrire l'influence politique de l'atelier **Produire au Sud** aux niveaux national, européen et international, il ne faut pas oublier qu'une grande partie de son financement et des soutiens qu'il reçoit vient des politiques culturelles locales (Ville de Nantes et Région principalement). Évoquant le milieu de la politique de la culture à Nantes sous le troisième mandat de Jean-Marc Ayrault (débuté en 2001), Guillaume Marion semble reconnaissant des rapports qu'il a pu entretenir avec certains élus de la ville de Nantes. Il souligne même que l'adjoint à la Culture de l'époque, Yannick Guin, a été de ceux qui ont permis de « créer l'écosystème qui permettait à tous ces projets d'éclorre¹⁰⁸ ». Le fait que des films du monde entier puissent être produits et qu'un atelier nantais soit partie prenante de leur processus de création est un fait très positif pour les politiques en terme de rayonnement culturel de la ville. Et c'est particulièrement ce que cherche Jean-Marc Ayrault à l'époque où est née cette proposition, qui veut que Nantes rayonne le plus possible, ainsi que la Région des Pays de la Loire dont les domaines de compétences englobent aussi les relations internationales. En toute logique, des événements et lieux culturels significatifs pour le paysage culturel nantais ont aussi été lancés pendant ce mandat (Le Lieu Unique¹⁰⁹, La Folle Journée¹¹⁰), une troupe de théâtre atypique soutenue (Royal de Luxe¹¹¹) ; le **F3C** fait partie de ces « monuments nantais » développés lors des différentes mandatures de Jean-Marc Ayrault.

107 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 36.

108 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 36.

109 L'ancienne Usine LU (Lefèvre-Utile) a été réaménagée en complexe culturel et est devenu un lieu incontournable de l'expression contemporaine à Nantes, « Présentation », le Lieu Unique, <http://www.lelieuunique.com/>, (consulté le 20/04/2016).

110 Événement initié par Jean Blaise en 1995 est devenu l'un des rendez-vous de musique classique les plus populaires en France, « le Concept », la Folle Journée, <http://www.follejournee.fr/fr/page/le-concept>, (consulté le 10/04/2016).

111 La troupe de théâtre Royal de Luxe est basée à Nantes et rayonne dans le monde entier, « Histoire de la Compagnie », Royal de Luxe, <http://www.royal-de-luxe.com/fr/la-compagnie/>, (consulté le 10/04/2016).

Produire au Sud en est en quelque sorte l'extension naturelle, politique et économique.

2.1 2002, l'année du Consortium

Comme il a été précisé précédemment, le CEPI, représenté par Anne Coulon et Isabelle Fauvel d'Initiative Films (basées à Paris), associé à Guillaume Marion en tant que stagiaire au **F3C** organisent l'atelier. Leur collaboration produit des effets intéressants. La recherche active de financements nouveaux, la création d'un argumentaire de promotion à l'extérieur sont assez fructueuses. Isabelle Fauvel, dans un courrier du 4 octobre 2002 à l'attention de Jean Neveu (président du **F3C** de l'époque), Philippe Jalladeau et Guillaume Marion, liste les arguments qu'ils peuvent utiliser pour convaincre partenaires institutionnels, élus et autres sponsors. Son argumentaire est marqué par la notion de territoire, celui du Sud bien sûr, mais aussi, pour les élus de la région nantaise, celles de leur propre territoire et politique culturelle à valoriser :

« **Produire au Sud**, une initiative originale et prometteuse, un versant atypique de la solidarité Nord/Sud.

Produire au Sud, une initiative précurseur que beaucoup de villes européennes nous envient (propos : garder notre avance¹¹²).

Produire au Sud, une initiative évolutive, aucun risque de s'essouffler en quelques années, car les possibilités d'évolution sont multiples, vers le documentaire par ex ou le film d'animation ou à doses homéopathiques sur certaines thématiques (ex : les adaptations littéraires et le Sud).

Produire au Sud, un enjeu politique à un moment où le Sud, pour une majorité de pays, ne peut plus compter sur la coproduction ou même l'assistance des anglo-saxons, les initiatives européennes et plus particulièrement françaises prennent un autre poids.

Produire au Sud, un relais essentiel des efforts financiers du service public, qui ne peut sur le terrain aider à la reconstruction du tissu des producteurs et de leur formation.

Produire au Sud, une visibilité sur un réservoir de talents, et un renouvellement des cinématographies, Nantes un lieu carrefour permettant de faire chaque année un état des lieux, et devenant par là même un pôle de rencontres.

Produire au Sud, une vitrine du Sud pour le Nord en particulier pour l'Europe, où les jeunes professionnels prennent conscience que leur avenir ne se situe pas dans la seule enceinte de leurs propres frontières¹¹³. »

112 Cette remarque est une note à l'intention des membres du **F3C**.

113 Document d'Archives F 73, Isabelle Fauvel, *Courriel adressé à Jean Neveu, Guillaume Marion et Philippe Jalladeau*, 04/10/2002.

On lit que le propos est plus centré sur la France que sur l'Europe (même si Isabelle Fauvel y fait référence) et que la lutte contre Hollywood est toujours d'actualité. Les réalisateurs et producteurs du Sud apparaissent comme un vivier de talents à soutenir, et qui peuvent en outre revivifier un territoire européen toujours avide de sang neuf. Pour convaincre les élus locaux, la directrice d'Initiative Films, présente Nantes comme un carrefour international du cinéma. C'est vrai, même si l'activité réelle du festival, concentrée sur une semaine, invite peut-être à plus de modération. Il faut assurer aux élus que la contrepartie aux financements qu'ils voudront bien accorder au projet leur assurera le rayonnement voulu. L'objectif d'un tel discours est de convaincre, de séduire et d'obtenir des financements, il n'est donc pas étonnant d'y trouver un peu d'emphase.

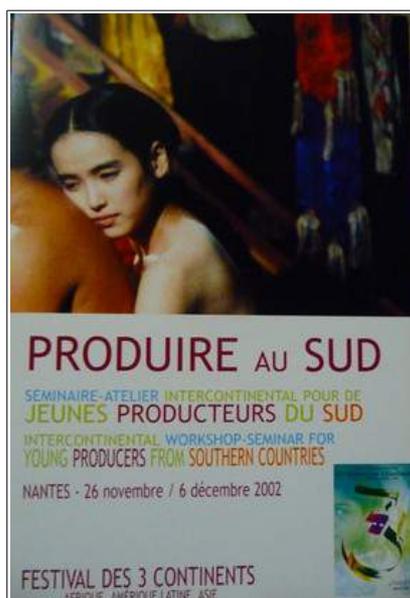
Produire au Sud voit son budget prévisionnel du 2 octobre 2002 frôler les 80 000 €. Un premier budget daté d'août 2002 envisageait même le coût de la manifestation à hauteur de 90 000 €. La réalité des subventions accordées permet de retrouver l'équivalent budgétaire de 2001, c'est-à-dire une enveloppe de 70 489 €. La Délégation Générale à la Langue Française¹¹⁴ (DGLF) fait son entrée parmi les financeurs. Elle soutient l'atelier pour les dépenses relatives à la traduction simultanée (permettant à ceux qui le souhaitent de pouvoir s'exprimer en français, en anglais et en espagnol). Comme depuis les débuts de l'atelier, les coûts sont très serrés et l'exercice déficitaire. Les intervenants, très nombreux, ne sont pas rémunérés, uniquement défrayés. Seuls les consultants en écriture et en production sont rémunérés au forfait. Avec une intervention payée plus de 18 000 €, le Consortium Européen d'Écriture pour l'Image, prestataire extérieur qui s'est occupé de la sélection des dossiers, de la recherche des financements, de l'organisation et de la communication, mobilise une grande partie des financements alloués à l'atelier. Avec ce budget et grâce au soutien des ambassades pour assurer le transport de certains des participants, il est possible d'inviter neuf projets, dont par exemple ceux de Pablo Trapero (cinéaste argentin, qui fait partie de ce qu'on a pu appeler « la nouvelle vague argentine », auprès de Diego Lerman, Martin Rejtman et Lucrecia Martel, qui viendront d'ailleurs se former également au sein de l'atelier nantais les années suivantes), ou Osvalde Lewat, réalisatrice et photographe camerounaise¹¹⁵.

La sélection 2002 a été facilitée par le travail de relais des attachés culturels du ministère des Affaires Étrangères, bien sensibilisés désormais à la démarche de **Produire au Sud**, ainsi qu'au réseau des frères Jalladeau, toujours utile. Une

114 Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France, (DGLFLF, acronyme complet). Cette entité a pour objet de promouvoir des actions qui favorisent l'utilisation et le rayonnement du français et des langues de France.

115 Voir la liste complète des participants à **Produire au Sud** en Annexes p. 4-9.

plaquette de présentation a également été créée par le CEPI pour promouvoir le dispositif. Les candidatures sont encore déséquilibrées : 70% des projets viennent d'Amérique du Sud, trois viennent d'Afrique (aucun d'Afrique du Nord) et trois d'Asie, quelques projets sont issus du Moyen-Orient (Iran, Liban). La promotion vers l'Afrique et l'Asie doit être encore renforcée. De plus, les organisateurs de **Produire au Sud** se sont encore montrés souples quant à la réception des dossiers et ont accepté des candidatures encore un mois après l'échéance qui avait été fixée au 15 août 2002.



Plaquette de présentation de Produire au Sud, 2002¹¹⁶

Cette plaquette de 2002 est l'un des premiers supports de communication élaboré pour promouvoir **Produire au Sud** à l'étranger, mais aussi dans les festivals où se rend l'équipe. Les critères de sélection y sont clairement définis¹¹⁷. On observe ici que les critères sont plus précis, que l'âge des participants est défini, et que les langues de rédaction des dossiers et d'expression dans l'atelier sont aussi déterminées. Une nouveauté dans le mode de réception des dossiers est que les participants peuvent maintenant adresser leur candidature, s'ils le souhaitent, sans passer par l'ambassade de France de leur pays, ce qui enlève un premier filtre à la sélection. C'est aussi pourquoi le nombre de dossiers à examiner va beaucoup augmenter. Cela pose par ailleurs un problème diplomatique, dans le sens où ce ne sont plus uniquement les attachés culturels qui sont le relais des cinéastes du cru et que leur rôle est par conséquent minimisé.

¹¹⁶ Document d'Archives F 7, *Plaquette de présentation Produire au Sud*, 2002.

¹¹⁷ Voir l'extrait de la plaquette consacré à l'appel à candidature tiré du Document d'Archives F 7, *Plaquette de présentation Produire au Sud*, 2002, en Annexes p 21.

« GM : Oui, il y avait ce qu'on appelait un télégramme diplomatique, qui était envoyé dans chaque ambassade, via les attachés audiovisuels, et [...] c'étaient les attachés audiovisuels qui nous envoyaient les dossiers qu'ils avaient envie de défendre.

KL : Il y avait donc déjà un filtre qui n'était pas le vôtre au départ.

GM : C'était comme ça, on dépendait d'eux. Et comme **Produire au Sud** a commencé à être connu dans ces pays-là, il nous est arrivé de plus en plus de dossiers en direct.

KL : Ils ne passaient plus par l'ambassade ?

GM : Voilà, les ambassades parfois voyaient ça d'un mauvais œil, parce que souvent ils nous aidaient en payant les billets d'avion donc ils aimaient bien envoyer les personnes qu'ils avaient présélectionnées.

KL : Oui, ils voulaient avoir un droit de regard.

GM : C'est ça, c'est normal, c'est leur travail et c'est l'argent de la France. Ça a été un petit peu compliqué au niveau de la sélection¹¹⁸. »

En effet, l'une des prérogatives pour les attachés audiovisuels des ambassades de France à l'étranger est de pouvoir « placer » certains cinéastes qu'ils ont repérés, ou d'influencer favorablement la sélection de tel ou tel projet. Ils jouent au début le rôle de filtre entre les porteurs de projets et **Produire au Sud**. Ce pouvoir relatif pouvant être contourné, certains attachés audiovisuels ont relayé l'information sur l'appel à candidature de l'atelier avec moins d'enthousiasme.

La responsabilité de la sélection 2002 est confiée à un jury composé d'Élise Jalladeau (productrice à Artcam International), Francine Jean-Baptiste (productrice à Mandala productions), Anne Coulon (CEPI), Isabelle Fauvel (Initiative Films) et Arnaud Louvet (ARTE). Anne Coulon du CEPI note dans son compte-rendu que « les projets sont "plus avancés" que l'année précédente¹¹⁹ ». En dehors de ces sélectionneurs officiels, Philippe Jalladeau est également amené à donner son avis. On trouve dans les archives plusieurs grilles d'évaluation assez partiellement amendées. On imagine que les échanges verbaux autour des projets de films ont été beaucoup plus riches que ce qui demeure consigné sur le papier et que des documents ont été perdus. D'ailleurs, un des comptes-rendus de réunion¹²⁰ donne des renseignements plus détaillés sur les films et sur l'avis de la commission à leur endroit. On sait en outre que deux réunions se sont tenues, une le 25 septembre et l'autre le 2 octobre 2002, obligeant les sélectionneurs à des relectures très rapides des projets. On sent un peu d'urgence dans la manière de traiter ce dossier, dans la mesure, où l'une des sélectionneuses (Élise Jalladeau) ne peut être présente à la deuxième réunion et rend ses avis uniquement par écrit¹²¹.

118 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p.42.

119 Cela signifie certainement qu'elle faisait partie du jury de sélection de l'année précédente. Document d'Archives E 59, *Compte-rendu de la réunion de présélection, 25/09/2002*.

120 Document d'archives E 59, *op. cit.*

121 *Ibid.*

Pour la tenue de l'atelier en lui-même, un changement a été opéré dans la logistique. Le lieu où se tient l'atelier a été modifié et les participants sont accueillis à l'auditorium du Musée Dobrée de Nantes (musée d'Histoire de Nantes), grâce à un partenariat avec le Conseil Général de Loire-Atlantique¹²² dont dépend la structure. L'organisation de la semaine de formation est légèrement modifiée, dans la mesure où les Master-classes sont concentrées sur les cinq premiers jours du séminaire et qu'ensuite, les duos prennent part à deux journées complètes de consultations individuelles sur leur scénario et le montage financier de leur projet. Les consultants spécialisés dans l'écriture qui avaient pris part à l'édition 2001, Emmanuelle Mougne, Gaia Guasti et Gilles Cahoreau sont reconduits. Aude Py¹²³, remplace Lou Inglebert. Le rapport de l'édition 2002 stipule qu'il serait d'ailleurs bon de diversifier l'équipe des intervenants et de la rendre plus « européenne que française¹²⁴ ».

Un colloque public se tient le 30 novembre avec pour thématique *Produire et Après ?* L'objectif de ce colloque (encore assez institutionnel sur le papier avec la représentation du CNC, du Marché du film de Cannes¹²⁵, de la Fondation GAN pour le cinéma, d'Europa Cinéma et également d'un grand nombre de professionnels, producteurs et distributeurs) est de « faire état de la situation relative à la diffusion des films dans le monde et d'essayer de proposer des idées et solutions correspondant aux réalités actuelles ». Il n'a malheureusement pas été retrouvé de compte-rendu détaillé de ce colloque, dont la médiation, comme pour le précédent, a été assurée par Laurent Delmas de *Synopsis*. La thématique retenue *Produire et après ?* veut ouvrir le débat sur les questions de diffusion des films d'auteurs dans les pays du Sud et en Europe. Toutefois, le bilan global de l'édition précise que le colloque « n'a pas tenu ses objectifs », que les participants du Sud « n'y ont pas trouvé leur compte » et que le public du **F3C** « ne s'y est pas déplacé non plus¹²⁶ ». Il est jugé trop technique pour le grand public et pas assez pointu pour les professionnels, il est donc mal calibré. Sur l'ensemble du séminaire, les participants exprimeront le regret de ne pas avoir pu bénéficier, comme pour la partie scénaristique, de plus de consultations individuelles concernant la production. Cette réflexion sera aussi une piste d'amélioration pour les années suivantes.

Dernière étape du séminaire, le périple parisien semble organisé de façon assez floue, en tout cas sur le papier, avec les mêmes visites de laboratoires et

122 Document d'Archives E 12, *Mise à disposition d'une salle au musée Dobrée*, 26/09/2002.

123 Aude Py est consultante en scénario et a notamment travaillé sur le film de Bertrand Bonello, *Tiresia* (2002).

124 Document d'Archives H 49, Guillaume Marion, *Feuille de route*, 23/09/2002.

125 Le marché du film de Cannes est le plus grand de la planète. Beaucoup de relations contractuelles, de contacts se nouent lors de ce festival pour la production, la vente et la distribution des films. « Historique, un leadership incontesté », Marché International du Film de Cannes, <http://www.marchedufilm.com/fr>, (consulté le 30/04/2016).

126 Document d'Archives L 117, *Bilan de l'édition Produire au Sud 2002*, 2003.

rencontres avec différents représentants des institutions que les années précédentes. Ces journées parisiennes¹²⁷ sont évaluées comme « éprouvantes » et nécessitant « plus de travail en amont », mais toujours « nécessaires pour nouer des contacts professionnels importants pour les producteurs du Sud¹²⁸ ». Ils y rencontrent la directrice de la Cinéfondation (émanation du Festival de Cannes), Sylvie Perras. Dans le compte-rendu, il est mentionné un rapprochement avec le **F3C**. Les ateliers des Cinémas du Monde¹²⁹ vont être organisés lors du festival de Cannes, à l'initiative du ministère des Affaires étrangères, porté par l'Institut Français et **Produire au Sud** remportera un appel d'offre pour le coorganiser¹³⁰ pendant trois éditions à partir de 2006, ce qui lui permettra de diversifier son activité.

Au début de l'année 2003, Guillaume Marion, qui, rappelons-le, avait été engagé comme stagiaire pour assurer la logistique de **Produire au Sud**, va faire preuve d'ambition et d'initiative et convaincre les frères Jalladeau qu'ils dépensent trop dans la rémunération de prestataires extérieurs pour organiser **Produire au Sud**, et leur proposer de l'embaucher pour s'occuper de l'atelier. Il va leur soumettre un projet différent de celui du CEPI (même s'il ne révolutionne pas l'organisation dans ses grandes lignes), piloté de Nantes. Ce projet élabore une architecture différente pour le séminaire, avec deux jours de Master-classes de production et un jour de consultations individuelles, puis un jour de Master-classes scénaristique et un jour de consultations individuelles. Le colloque y est complètement remodelé en revanche, pour devenir une présentation des projets des participants, assortie d'un point sur l'état de l'industrie cinématographique dans leur pays. Ce projet s'appuie sur les remarques contenues dans le compte-rendu de l'édition 2002, où il est juste de rappeler que l'apport du travail d'Isabelle Fauvel et Anne Coulon est salué. Il est par exemple noté que leur participation a permis de « renforcer l'équipe pédagogique, [...] les échanges interprofessionnels Nord-Sud, [...] l'accueil des stagiaires¹³¹. » Leur collaboration avec Guillaume Marion aura permis de « séparer les questions organisationnelles, logistiques, du contenu pédagogique du séminaire¹³². »

Le choix du projet de Guillaume Marion sonne donc la fin des relations avec le CEPI, et la séparation sera assez houleuse¹³³, principalement à cause de problèmes de budget (le CEPI sollicitait une augmentation de ses prestations pour assurer une

127 Document d'Archives D 31, *Programme de l'édition 2002*.

128 Document d'archives L 117, *op. cit.*

129 De nos jours, ces ateliers s'appellent la Fabrique, « Présentation », la Fabrique, <https://www.lescinemasdumonde.com/fr>, (consulté le 30/04/2016).

130 Voir l'entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016, p. 92.

131 Document d'Archives L 117, *op. cit.*

132 *Ibid.*

133 Document d'Archives L 120, *Courriel d'Isabelle Fauvel à Jean Neveu et Philippe Jalladeau*, 10/03/2003. Annexes p. 20.

préparation plus étendue dans le temps), mais aussi certainement de personnes¹³⁴. Une nouvelle équipe prend donc les rênes de **Produire au Sud**.

2.2 Un nouveau duo à la tête de **Produire au Sud**

2.2.1 La redéfinition du projet

Il est à noter que, jusqu'ici, les documents de préparation et comptes-rendus divers étaient plutôt fournis, or, à partir de 2003-2004, on se trouve face à un fonds d'archives lacunaire, certainement parce qu'on a fait moins appel à des prestataires extérieurs, que le travail a été réalisé en interne. Il y a moins de traces des réunions de préparation ou de comptes-rendus de l'activité du dispositif. Parfois, seuls les dossiers de candidature des participants constituent le contenu des archives d'une année, ce qui rend le travail de reconstitution historique plus complexe.

C'est en tant que responsable de l'atelier **Produire au Sud** que Guillaume Marion est embauché en 2003 dans un premier temps. Il deviendra délégué général du festival en 2004. L'aspect financier qu'il a annoncé est respecté car il n'en coûte en effet pas plus cher au **F3C** de payer un permanent que de rétribuer le CEPI pour ses services. De plus, il a reçu le soutien d'Élise Jalladeau, ce qui va assez logiquement influencer favorablement le choix des deux directeurs artistiques. Guillaume Marion dans sa présentation, souligne que le choix d'Élise Jalladeau comme productrice référente pour l'atelier **Produire au Sud** est aussi une façon de maintenir les relations avec leur financeur ACE, avec qui elle s'est formée en tant que productrice, structure « qui s'était un peu effacée au profit du CEPI¹³⁵».

La reprise en main de **Produire au Sud** par sa fondatrice va amener un certain nombre d'adaptations à l'atelier, qui vont se déployer jusqu'à son départ en 2008. La ligne éditoriale est redessinée, avec un nouveau projet ambitieux pour les années 2003-2004, celui d'exporter la formation et l'expertise de **Produire au Sud** et la réaliser au plus près de ses acteurs débutants, afin d'aider encore mieux leurs cinématographies à se développer. « Le Nord n'accueille plus le Sud, c'est le Sud qui devient hôte¹³⁶ », comme le souligne Guillaume Marion. Et ce renversement se veut plus que symbolique. Il se veut une vraie écoute des problématiques du Sud, une découverte de ses talents émergents et pas seulement une transmission descendante de connaissances et recettes plaquées par l'Europe sur des projets non endogène. Pour illustrer la redéfinition du projet par Élise Jalladeau et Guillaume

134 « Et Isabelle qui s'en est occupée une année aussi mais qui ne s'est pas entendue avec papa et mon oncle. » Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau du 12/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 55.

135 Document d'Archives L 111, *Projet de Guillaume Marion pour **Produire au Sud***, mars 2003.

136 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 44.

Marion, on s'appuie sur l'éditorial de la plaquette de présentation de 2003¹³⁷, qui synthétise bien avec quelle philosophie et quels objectifs ils entendent développer le séminaire nantais. Tous les objectifs de l'atelier sont réaffirmés dans l'éditorial qui sonne comme le grand démarrage du développement de l'atelier : combler le vide existant dans la formation initiale des producteurs, défendre le métier en tant que tel, créer un réseau de professionnels, lui donner un label de qualité estampillé **Produire au Sud** et accompagner les projets en optimisant la faisabilité de ceux-ci et en prodiguant des conseils sur l'écriture et le financement.

Dans les changements de procédure qui interviennent avec le renouvellement de l'équipe, Guillaume Marion précise que la sélection des dossiers devient de plus en plus difficile, car la notoriété croissante du programme engendre beaucoup de candidatures. Les sélections sont réalisées grâce à l'aide d'experts, comme les autres années. Toutefois, l'appel à un jury extérieur sera remis en cause en 2004 pour des raisons budgétaires.

« GM : Il y avait des postes quand même qui coûtaient cher, dont la sélection. Parce que pour la sélection, je rétribuais les membres du comité qui au début était important au niveau de la légitimité. Ça faisait sérieux d'avoir Gilles Odenstern de la Cinéfondation, Michel Reilhac d'Arte, le distributeur Grégory Gageos, d'Ad Vitam. Tout ça était important pour notre aura, mais au bout d'un certain temps, il n'y en avait plus besoin. Donc, on a abandonné le comité de sélection et on a sélectionné en direct avec Élise¹³⁸. »

Les autres évolutions notables pour l'atelier nantais sont un équilibrage entre les consultations individuelles, qu'elles soient de production ou d'écriture, et les Master-classes¹³⁹. Assurées par deux équipes de quatre personnes qui devaient rencontrer chaque binôme pour « assurer la pluralité des points de vue¹⁴⁰ », les consultations croisées tentent d'éviter l'écueil du formatage. En effet, l'un des dangers potentiels serait de dériver vers un « world cinema » insipide. Par cette pluralité des points de vue, on essaie d'éviter d'influencer excessivement les cinéastes, ce qui pourrait les amener à créer des versions édulcorées d'eux-mêmes, des ersatz de ce qu'ils auraient voulu faire « pour plaire aux producteurs européens ». Toutefois, Guillaume Marion souligne que vu le profil du **F3C**, des films qui y sont diffusés et des candidats à l'atelier, cette dérive est peu probable.

137 Document d'Archives L 49, *Plaquette de présentation de **Produire au Sud** 2003*.

138 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 43.

139 Document d'Archives H 69, *Programme du séminaire 2003 à Nantes, 2003*, en Annexes pp. 22-23.

140 L'idée est de faire réfléchir les participants sur leurs projets, pas de réécrire les scénarios à leur place, ni de les influencer ou de les européaniser.

Des entretiens ont été menés tant auprès d'Élise Jalladeau, de Guillaume Marion que de Claire Lajoumard¹⁴¹. Cette dernière entre dans l'équipe des intervenants professionnels du côté des producteurs lors de l'édition 2003, invitée par son amie Élise Jalladeau. Elle devient par la suite la tête de pont de l'atelier au niveau de la production, d'abord en codirection avec Élise Jalladeau. Quand celle-ci quitte la structure en 2008, elle assume ce rôle seule, puis avec le producteur Philippe Avril¹⁴², et Raimond Goebel¹⁴³ en 2016. **Produire au Sud** n'est pas vu et pensé par eux comme un creuset de jeunes talents et de nouveautés retenus pour alimenter la programmation du **F3C** par la suite. Élise Jalladeau déclare : « Tous les films n'étaient pas coproduits, mais l'idée était de former les producteurs, ce n'était pas forcément de produire le film qui était à l'atelier, pour le montrer au **F3C**. L'idée était d'aider les producteurs à rester producteurs et à développer l'industrie dans leur pays¹⁴⁴. » Toutefois, pour 2003, on note que deux productions développées avec l'aide du séminaire font partie de la sélection officielle : *Les Petites Gens* de Nariman Turebaiev (**Produire au Sud** 2000) et *Les Gants Magiques* de Martin Rejtman (**Produire au Sud** 2001). Même si là n'est pas l'objectif premier de l'atelier, leur sélection pour le festival est un bel exemple à donner aux participants et futurs participants, ainsi qu'une façon concrète de montrer la réalité de la production des films et le temps long du rassemblement des fonds et de leur fabrication (deux ou trois ans après le passage à l'atelier pour ces films précis, et beaucoup plus si on considère l'ensemble des projets qui sont passés par **Produire au Sud**¹⁴⁵).

Au niveau de la structure de la semaine de formation, il y a un changement radical : un travail sur le « pitch », c'est-à-dire le fait de présenter un projet de film en un temps très court (de cinq à sept minutes seulement) est introduit dans le planning des participants. Cet exercice très particulier sert à trouver des producteurs ou à convaincre des financeurs dans les marchés internationaux du film (comme Berlin ou Cannes par exemple), lors de présentations aux chaînes de télévision ou de toute occasion où on peut parler de son projet à une personne susceptible de le faire avancer.

141 Claire Lajoumard est une productrice. Formée à Paris 3, elle s'est intéressée à la production indépendante, elle a travaillé au service des agréments au CNC et est rentrée dans la production grâce à son envie de travailler sur les films dans leur entier et à ses compétences en gestion. Elle a fondé la société Acrobates Films. « Présentation de la société », Acrobates Films, <http://www.acrobatesfilms.fr/presentation/>, (consulté le 30/04/2016). Voir l'entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard, 10/12/2015, Entretiens pp. 69-78.

142 « Philippe Avril, manager and producer », les films de l'étranger, <http://www.lfetranger.fr/2014/12/philippe-avril-manager-producer.html>, (consulté le 03/06/2016).

143 Raimond Goebel est un producteur allemand pour la société de production Pandora Film, « Filmographie », Pandora Film, <http://www.pandorafilm.com/>, (consulté le 29/05/2016). Voir l'entretien avec l'auteur du 25/11/2016. Entretiens pp. 60-64.

144 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau, 30/05/2015, En Annexes, Entretiens p. 59.

145 Annexes pp. 4-9. Pour la partie concernant les sorties des projets de **Produire au Sud**, voir en deuxième partie p. 108.

C'est l'Allemande Sybille Kurz¹⁴⁶, qui va assurer la formation au « pitch » pendant plusieurs années, jusqu'en 2008, moment où un autre expert en « pitch », le producteur Stefano Tealdi, prendra la relève (ce dernier est toujours en place). Sibylle Kurz est formée en psychologie, en programmation neurolinguistique et en communication. Elle a développé une théorie personnelle et a même transcrit son expérience dans le domaine du « pitch » dans un ouvrage intitulé *Pitch it !* et sa devise est « Say what you think, do what you say, be what you do¹⁴⁷! ». On a retrouvé la trame de son cours sur le « pitch » en 2007¹⁴⁸. Ce nouvel axe de l'atelier est important, car il l'ancre un peu plus encore dans les aspects concrets de la recherche de partenaires de coproduction. Ici, c'est une technique qui est enseignée, dans un but clairement économique. De plus, ce changement dans le programme va permettre à Élise Jalladeau et Guillaume Marion de transformer le colloque (dont Guillaume Marion souhaitait se départir) en une session de « pitches » ouverte à tous, dans les locaux de l'école SciencesCom¹⁴⁹ qui devient dans la foulée partenaire de **Produire au Sud**. Cette décision a été défendue par Guillaume Marion qui souhaitait lutter contre l'aspect institutionnel du colloque. Il a dû convaincre Élise Jalladeau ainsi que les deux directeurs artistiques de valider ce changement, non sans mal, car cet événement permettait de mettre en valeur les partenaires institutionnels du festival dans un temps formalisé (CNC et autres) :

« GM : J'ai dit à Élise : "On va faire le contraire, on va renverser la table et puis on va mettre le Sud à l'estrade et le Nord dans la salle". Elle m'a dit : "Comment ça ?". J'ai développé : "Écoute, on a quand même la chance d'inviter des professionnels qui ont des projets à défendre, pourquoi ne saisiserait-on pas l'occasion de la présence de distributeurs, de producteurs, de tous ces professionnels européens de la profession, comme dirait Godard, à Nantes ? Et faire écouter les jeunes pousses qu'on a invitées. Ce serait peut-être tout aussi intéressant ? On a eu l'idée de la session des pitches¹⁵⁰. »

La modification ne sera plus remise en cause et le « pitch » est resté au cœur des formations observées en 2014 et 2015 et sera présenté plus largement dans l'analyse qui sera proposée du dispositif en deuxième partie.

Pour donner un coup de projecteur sur les promotions 2003 et 2004 de **Produire au Sud** Nantes, elles verront passer des producteurs comme Bruno

146 Sybille Kurz travaille maintenant pour les ateliers d'European AudioVisual Entrepreneurs (EAVE), « Sybille Kurz, pitching expert », <http://eave.org/network/sibylle/>, (consulté le 03/03/2016), tout comme Élise Jalladeau, qui est aussi experte pour EAVE dans le programme « Ties that Bind. »

147 [Dis ce que tu penses, fais ce que tu dis, sois ce que tu fais], traduction de l'auteur.

148 Document d'Archives T 45, Sybille Kurz, « Pitch », 2007, extraits en Annexes pp. 24-25.

149 Un partenariat avec l'école SciencesCom a été établi pour le « pitch », CRESPEL Laurence, directrice, « SciencesCom, l'école de la communication et des médias », SciencesCom, <http://www.sciencescom.org/ecole-communication/histoire-principes/>, (consulté le 03/03/2016).

150 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 41.

Bettati, qui dirigera le Fonds Chilien¹⁵¹ (fonds de production de Valdivia¹⁵²) par la suite, et dont les activités de production sont solidement établies¹⁵³, ainsi que celles de son réalisateur Herve Francisco¹⁵⁴, même si le projet de film qu'ils portaient à **Produire au Sud** n'a pas vu le jour. Même constat pour Wang Bing¹⁵⁵, qui fait une carrière remarquée avec une grande reconnaissance en Europe, mais dont le projet de film avec le producteur Zhao YINOU, *Believe in the Future*, n'a pas abouti non plus. Pour la productrice Caroline Barrera et le réalisateur colombiens Jorge Navas, le film *La Sangre y la Lluvia* (2009) sera, malgré le message porté par **Produire au Sud**, produit par son réalisateur (mais Caroline Barrera ainsi qu'Hugo Castro-Fau, entre autres, seront producteurs exécutifs¹⁵⁶). Le duo chinois Nai An¹⁵⁷ (productrice) et Li Yu¹⁵⁸ (réalisatrice) ne produira pas ensemble le film *Hong Yan* (aussi connu sous le nom *Dam Street*). Les deux femmes, en revanche, ont poursuivi une carrière dans l'industrie du cinéma. Désormais, ce sera le cas pour la majorité des participants.

2.2.2 2003-2004 : création des premiers ateliers à l'étranger

Guillaume Marion va mettre en œuvre des stratégies pour générer une activité plus régulière et conséquente et faire travailler son équipe sur toute l'année et pas seulement autour de la période du festival nantais proprement dite¹⁵⁹. Les ateliers **Produire au Sud** à l'étranger sont, en ce sens, des événements à organiser à différentes périodes de l'année et la première étape de ce développement du festival, générateur d'activité et des finances qui vont avec.

L'objectif ambitieux d'organiser les **Produire au Sud** au « domicile » des participants se réalise grâce à la complicité d'attachés culturels dans les ambassades de France et le réseau actif des frères Jalladeau. On peut noter aussi que l'équipe nantaise peut s'appuyer quelques fois sur des personnes ayant participé à des éditions précédentes de **Produire au Sud**. Ils peuvent se révéler également des

151 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau du 12/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 58.

152 Ces informations ont été trouvées dans la biographie des intervenants de **Produire au Sud** (2010). Document d'Archives AG 22, *CV de Bruno Bettati*, 2010.

153 « Filmographie », Bruno Bettati, <http://www.imdb.com/name/nm0079276/>, (consulté le 10/04/2016).

154 « Filmographie », Herve Fransico, http://www.imdb.com/name/nm1375303/?ref=fn_al_nm_3, (consulté le 10/04/2016).

155 PERSON Philippe, « Wang Bing ausculte les plaies de la Chine », *Le Monde Diplomatique*, mai 2015, p. 25, <http://www.monde-diplomatique.fr/2015/05/PERSON/52935>, (consulté le 10/04/2016).

156 « Film *La Sangre y la Lluvia*, équipe complète », http://www.imdb.com/title/tt1559348/fullcredits?ref=tt_ov_wr#writers, (consulté le 10/04/2016).

157 « Filmographie », Nai An, http://www.imdb.com/name/nm0619627/?ref=fn_al_nm_1, (consulté le 10/04/2016).

158 « Filmographie », Li Yu, http://www.imdb.com/name/nm1165953/?ref=fn_al_nm_4, (consulté le 10/04/2016).

159 Rappelons que le festival nantais se tient tous les ans fin novembre début décembre.

relais efficaces dans leurs pays et être force de proposition pour aider à installer des déclinaisons locales de la formation nantaise.

On sait que l'atelier inaugural a été réalisé à Lima (Pérou) en 2003 (le festival de Lima se tient en général la deuxième moitié d'août¹⁶⁰), mais aucune liste des participants n'a pu être reconstituée, et rien n'est présent dans les archives. Toutefois, les entretiens permettent d'avoir quelques précisions sur l'esprit de ces premiers ateliers. Les recherches complémentaires ont eu pour résultat de permettre de retrouver quelques participants. Ce qui ressort, c'est que les ateliers sont parfois attachés à un pays seulement, selon le contexte politique¹⁶¹, à une région entière, voire à un continent entier, comme l'ont été certains ateliers en Amérique du Sud. Selon Guillaume Mainguet¹⁶², dans ces ateliers locaux, rappelons-le, souvent coorganisés avec des festivals et l'aide des ambassades de France à l'étranger, il est possible de sélectionner des projets un peu moins aboutis, ou légèrement moins ambitieux que les projets accueillis à Nantes, des « baby projects ». Selon Guillaume Marion, ces ateliers régionaux peuvent aussi faire office de présélection, de tremplin en quelque sorte, pour les **Produire au Sud** à Nantes.

Ces séminaires ont été au départ organisés de manière « pragmatique » et « artisanale »¹⁶³, c'est-à-dire en se reposant sur les réseaux et circuits locaux pour générer des opportunités de nouveaux ateliers et sans réelle stratégie ordonnée de développement. La professionnalisation et la qualité de ces sessions à l'étranger va s'affiner au fil des années. Au niveau du fonctionnement et de la facturation des ateliers, le **F3C** se positionne comme prestataire de service et vend son expertise à ces festivals. Les coûts de déplacement et d'hébergement des intervenants et participants de l'atelier sont pris en charge par ceux-ci ainsi que les frais de logistique. Les prestations de management et d'organisation de Guillaume Marion sont facturées aux festivals en plus. L'idée de ces **Produire au Sud** locaux vus comme des incubateurs de talents pour Nantes est confirmée par un exemple concret. En effet, en essayant de reconstituer la liste des participants aux premiers ateliers, on est seulement parvenu à identifier deux participants de l'atelier de Lima 2003, qui sont le producteur Hugo Castro Fau et le réalisateur Jorge Navas¹⁶⁴, qui seront sélectionnés à Nantes fin 2004. La notion de tremplin régional peut donc en

160 « Festival de cine de Lima », <http://www.festivaldelima.com/2015/>, (consulté le 30/04/2016).

161 Pour la période récente, on peut penser à l'atelier de Sderot, studio Darom, qui ne regroupe que des projets israéliens ou à l'atelier de Taïpei qui est sur le même modèle, alors que les ateliers de Durban ou Bangkok sont régionaux voire continentaux.

162 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 20/10/2015 (non enregistré).

163 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015, en Annexes, Entretiens p. 49.

164 La trace de cette double sélection se trouve sur la fiche du film *La Sangre y la Lluvia* (2009) du programme Ibermedia, un des fonds de soutien régionaux principaux aux cinématographies d'Amérique du Sud. « Coproducción, *La Sangre y la Lluvia* », Programa Ibermedia, <http://www.programaibermedia.com/proyectos/la-sangre-y-la-lluvia/>, (consulté le 28/03/2016).

effet avoir fonctionné dans cet exemple particulier. On sait d'ores et déjà que le partenariat actuel avec Durban (qui existe depuis 2010) génère forcément la venue à **Produire au Sud** à Nantes d'un duo de producteur et réalisateur africain.

Les éditions de 2004 à l'étranger ont, à ce qu'il a été possible de constater dans les archives, laissé peu de traces tangibles. Ces occurrences de **Produire au Sud** ont eu lieu à Bogotá (Colombie, via le Festival de Cine Bogotá¹⁶⁵ qui se déroule à la mi-octobre), à Alger (Algérie, festival, qui, si on se fie à ses dernières éditions, se tiendrait régulièrement fin décembre, mais il n'a pas été possible de déterminer la date précise pour l'édition 2004), et Buenos Aires (du 16 au 26 avril 2004¹⁶⁶). Un peu plus de renseignements ont été conservés sur l'atelier de Buenos Aires, qui est né d'un partenariat avec le Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independente (BAFICI), favorisé par les relations avec un Attaché Audiovisuel à Buenos Aires auprès de l'Ambassade de France en Argentine, Thomas Sonsino, qui a fait le lien entre **Produire au Sud** et le festival argentin. Ce partenariat deviendra régulier et le séminaire **Produire au Sud** à Buenos Aires aura lieu tous les deux ans, jusqu'en 2008. L'une des autres particularités des ateliers qui se sont tenus dans le cadre du BAFICI, et qui n'est pas du tout dans l'esprit de celui de Nantes aujourd'hui, c'est que les projets retenus pour participer à l'atelier du festival argentin étaient d'une certaine manière en compétition puisqu'on leur a décerné des prix, alors que le festival de Nantes, en tout cas dans les éditions observées, a fait le choix de ne pas donner de prix aux projets de **Produire au Sud**. On sait par Claire Lajoumard¹⁶⁷, que des prix ont existé à Nantes également au début de l'atelier, mais qu'elle et Élise Jalladeau ont souhaité les éliminer. Pour commenter ce choix nantais, il est possible de lui attribuer une vertu essentielle (observable pour les deux ateliers auxquels il a été possible d'assister), celle d'éliminer la notion de concurrence entre les participants. Pour pouvoir recevoir la formation dans les meilleures conditions et ne pas être accaparé par une nécessité de compétition, on peut estimer que c'est un choix pertinent. Mais les festivals ont pour habitude d'offrir dotations et récompenses. Le festival nantais est donc aujourd'hui à contre-courant, ce qui relève certainement d'une stratégie (pas seulement budgétaire) et peut même être analysé comme un véritable choix pédagogique, idée qui sera développée dans l'observation des ateliers 2014 et 2015.

165 « Historia », Festival de cine de Bogotá, <http://www.bogocine.com/es/historia>, (consulté le 03/03/2016).

166 Ces dates ont été vérifiées grâce à un courriel de l'attaché audiovisuel Thomas Sonsino à Guillaume Marion. Document d'Archives L 94, *Courriel de Thomas Sonsino à Guillaume Marion*, 23/10/2003.

167 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard, 12/12/2016. En Annexes, Entretiens p. 76.

2.2.3 L'atelier de Cannes, le Pavillon des cinémas du Monde

La recherche d'activités complémentaires va amener Guillaume Marion et son équipe à explorer d'autres possibilités sur le territoire français. C'est sur le constat établi du manque de suivi financé des participants après l'atelier qui se tient pendant la semaine du festival nantais que va s'appuyer l'équipe pour prospecter et participer à la création de nouveaux événements. Grâce aux relations déjà nouées précédemment avec Sylvie Perras du Fonds Sud, **Produire au Sud** va se voir confiée la coorganisation, au sein du Marché International du Film de Cannes, d'ateliers à destination de cinéastes du Sud. Ils sont coorganisés par le ministère des Affaires étrangères, l'Institut Français et l'entité Producer's Network du Festival de Cannes. Ce nouveau temps d'accueil des cinéastes du Sud va permettre de favoriser le soutien de projets choisis en collaboration avec les autres partenaires de l'événement cannois. Ce ne seront tous les participants de l'atelier nantais qui en bénéficieront mais, l'atelier s'adressant au même « public », une partie d'entre eux va s'y retrouver. Quelques six mois après l'expérience nantaise (une période de temps suffisamment longue pour faire évoluer les projets de film sans être trop éloignée du premier temps de formation), ils se verront offrir la possibilité de se faire accompagner sur le MIF et de recevoir des conseils de professionnels, de suivre des ateliers et des conférences, et enfin, et ce n'est pas la moindre des choses dans ce milieu qui repose beaucoup sur les affinités et les connexions humaines, de pouvoir activer et étoffer leur réseau et mettre en pratique de façon améliorée les premières expériences de « pitch » réalisées pendant **Produire au Sud**. D'après Guillaume Mainguet, l'intérêt est un peu moindre à présent, et réside surtout dans l'activation d'un réseau et l'organisation de rencontres professionnelles, plus que sur une formation efficace, trop perturbée par la circulation incessante des personnes. Toutefois, les Cinémas du Monde montrent toujours « une certaine attention à la sélection de **Produire au Sud**¹⁶⁸ ».

Dans la plaquette sur le Pavillon, en plus de la présentation du dispositif, la qualité du réseau et de la pédagogie de **Produire au Sud** sont réaffirmés, en citant les réalisateurs et producteurs sélectionnés à Cannes qui ont bénéficié de la formation. Rappelons que le but de l'atelier est de créer un « label » **Produire au Sud**, identifiable et remarquable. La communication autour du festival de Cannes et une manière de le faire et de conserver une position active et attractive face aux autres festivals français. Comme il a été précisé en introduction, la concurrence est devenue rude sur le terrain des cinématographies non européennes, pour citer

168 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 92.

Guillaume Marion, « Quand aux débuts de l'existence du **F3C**, les frères Jalladeau s'embarquaient pour une contrée lointaine, ils étaient seuls dans l'avion, dans les années 2000, il y a 15 directeurs artistiques dans l'avion. ». Même si c'est une métaphore, **Produire au Sud** est décidément un pôle de distinction et d'affirmation de la politique nantaise de soutien aux cinématographies du Sud et le Pavillon de Cannes peut aussi jouer le rôle de vitrine d'excellence et de promotion pour l'atelier. On remarque ici que les films sont utilisés de façon promotionnelle, ce qui conforte la vision que pouvait proposer Guillaume Marion de l'atelier de Cannes¹⁶⁹.

3. Stabilisation (2005-2007)

La période annoncée est une période de consolidation des différents dispositifs (**Produire au Sud** Nantes, Pavillon des cinémas du Monde à Cannes), d'une série de nouvelles propositions à l'étranger, et notamment en Asie et en Afrique qui deviennent terres d'exploration pour **Produire au Sud**. Le budget de **Produire au Sud** pour 2005, hors participation à des festivals à l'étranger, qui n'apparaissent pas, semble-t-il, dans les budgets du **F3C** ou le sous-budget de **Produire au Sud**¹⁷⁰ (ou alors ils n'y sont pas identifiés clairement), augmente encore de façon très sensible. Il passe à 103 000 € en budget réalisé (pour un prévisionnel de 89 000 €), avec l'arrivée d'un nouveau partenaire, l'agence française de coopération médias, le CFI¹⁷¹, qui finance le dispositif à hauteur de 17 000 €. Les postes de dépenses sont tous augmentés et le séminaire nantais peut accueillir un nombre conséquent de projets : neuf en 2004, huit en 2005 et 2006, pour arriver à dix en 2007 (ce qui sera le maximum jamais atteint). La communication externe (édition de plaquettes, de catalogues en couleur) est renforcée.

Les éditions de ces trois années à Nantes semblent s'être déroulées sereinement. Les projets qui y ont été accueillis seront sortis pour 65 % d'entre eux, ce qui donne une idée de leur potentiel et de la qualité de la sélection. On a très peu de traces de l'organisation de l'édition 2005, on n'a retrouvé que les dossiers de candidatures et quelques autres documents, mais pas de comptes-rendus ou de programme des ateliers nantais. Pour 2006, on n'a que les dossiers de candidature des participants, mais aucune trace de l'organisation. Pour 2007, les documents consultables montrent que l'organisation générale du séminaire est restée sensiblement la même : des séances en Master-classes, un entraînement au

169 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015, en Annexes, Entretiens p. 45.

170 Document d'Archives P 17, *Budget prévisionnel/réalisé de **Produire au Sud** 2005*. En Annexes p. 26.

171 « L'institution », CFI, <http://www.cfi.fr/fr/content/linstitution>, (consulté le 03/04/2016). On sait dans le détail du budget que cette subvention est spécifiquement destinée à financer l'organisation de l'atelier cannois.

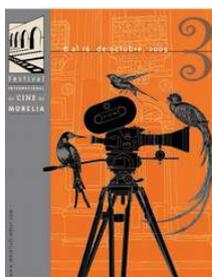
« pitch » avec présentation à SciencesCom et des consultations individuelles en scénario et production. Le budget de **Produire au Sud** 2007 à Nantes est toujours conséquent, et le budget réalisé dépasse encore une fois le prévisionnel, soit un budget de 84 612 € pour une estimation de 66 595 €. Mais ceci semble dû à une subvention exceptionnelle du CFI, plutôt qu'à un excès de dépenses. Ceci dit, pour le seul atelier nantais, c'est une somme conséquente.

Une autre adaptation importante de l'atelier à son public, qui évolue et se professionnalise, est de supprimer les visites parisiennes, en 2006. L'aspect budgétaire n'est pas le seul considéré. En effet, Guillaume Marion déclare que « les binômes, au fil des ans, n'étaient pas les mêmes, et on se rendait compte que les producteurs et productrices et leur réalisateur ou réalisatrice étaient de plus en plus professionnels. Donc, ils préparaient eux-mêmes leur venue en France et les rendez-vous sur Paris, ils les prenaient tous seuls¹⁷². » L'atelier se recentre donc sur Nantes et, dans le même temps, se déploie un peu partout sur le globe.

3.1 Produire au Sud à l'étranger

3.1.1 Amérique du Sud

Sur les années évoquées, le festival confirme qu'il est capable de concrétiser des opportunités en Amérique du Sud, comme c'était le cas pour les premiers ateliers à Lima et Bogotá, où la dynamique est importante, et répond aussi à des appels de festivals sur des territoires moins simples à conquérir mais où les besoins en formation sont peut-être beaucoup plus criants, en Asie et en Afrique. L'objet de la présente section est de montrer comment l'atelier va s'implanter et les raisons des réussites, renouvellements de partenariats ou échecs qu'on peut lui attribuer. À Morelia¹⁷³(Mexique), le festival international fait appel à **Produire au Sud** pour son édition 2005, qui se tient du 8 au 16 octobre.



Affiche du Festival Internacional de Ciné de Morelia, 2005¹⁷⁴

172 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion, 28/04/2015. En Annexes, Entretiens, p. 44.

173 « Sélection officielle du 3ème Festival International de Cinéma de Morelia », <http://moreliafilmfest.com/ediciones-ficm/?anio=2005>, (consulté le 03/04/2016).

174 Document d'Archives F 4, *Affiche du Festival Internacional de Ciné de Morelia, 2005*.

L'intervention de Guillaume Marion et de son équipe d'experts se fait dans le cadre du Morelia Lab. C'est la première édition de ce laboratoire de réflexion sur la coproduction, mais semble-t-il, le seul auquel **Produire au Sud** sera invité. On peut supposer que le partenariat n'a pas été satisfaisant ou bien, et c'est peut-être une hypothèse plus forte, que le cinéma au Mexique étant assez développé, ce n'était peut-être pas l'endroit le plus pertinent pour installer une formation. Dans un article trouvé dans les archives du festival de Morelia, on note la portée politique de ce type d'ateliers organisés localement :

« Taibo, director of an area at IMCINE that supports producers, was confident that the students at Morelia Lab learned to avoid future mistakes, thanks to the strategies developed in the workshop : "We planted a seed, this is just the beginning, but it went really well, the producers where satisfied and surprised. Even their political posture changed, they started to feel more involved, knowing their actions will have an outcome in the future. The workshop was useful because it created a space that didn't exist before. Alejandro Ramírez said he plans to continue the project : this was just the beginning¹⁷⁵." »

La deuxième hypothèse qui avait été émise semble validée car même si le Morelia Lab en est clairement à ses prémices et devrait poursuivre son action vers les jeunes producteurs dans le futur pour qu'ils prennent conscience de la portée politique de leur travail, les Mexicains sont certainement à même de le faire eux-mêmes. Comme le note Élise Jalladeau lors de son entretien, ils ont été choisis : « Parce que nous sommes très politisés, les producteurs français, notamment, tandis que les producteurs des pays du Sud ne sont pas du tout ou très peu politisés.¹⁷⁶ ». Cela explique la nécessité de la formation, même dans des pays où l'industrie est développée. Il n'a pas été retrouvé de traces dans les archives d'évaluations ou de retour sur la formation. Toujours est-il que le Morelia Lab existe toujours¹⁷⁷ et que **Produire au Sud** n'y intervient plus. Il est raisonnable de justifier cela par l'existence d'une industrie mexicaine importante et d'un réseau de structures de formation adéquat sur place car l'atelier s'est tenu depuis, jusqu'en 2014. Pour

175 [Taibo, directeur de la région à IMCINE, qui soutient les producteurs, a confiance dans le fait que les étudiants du Morelia Lab ont appris à éviter les futures erreurs, grâce aux stratégies développées dans l'atelier : "Nous avons planté une graine, ce n'est que le début, mais ça s'est vraiment bien passé, les producteurs étaient satisfaits et surpris. Même leur posture politique a changé, ils ont commencé à se sentir plus impliqués, sachant que leur action aurait un résultat dans le futur. L'atelier a été utile car il a créé un espace qui n'existait pas avant. Alejandro Ramirez a dit qu'il prévoit de continuer le projet : ce n'était que le début.] Traduction de l'auteur. SÁNCHEZ Clara, « Morelia Lab takes on Hollywood, The workshop thoroughly analyzes America's control of the film industry » [Le Morelia Lab s'attaque à Hollywood, l'atelier analyse précisément le contrôle de l'Amérique de l'industrie cinématographique, 21/10/2005, <http://moreliafilmfest.com/en/morelia-lab-permitio-abordar-el-monopolio-cinematograficonorteamericano/>, (consulté le 03/04/2016).

176 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau, 12/05/2016. En Annexes, Entretiens p. 58.

177 On y mentionne encore l'atelier en 2014, « Programa público de Morelia LAB 2014 », 29/09/2014, <http://moreliafilmfest.com/programa-publico-de-morelia-lab-2014/>, (consulté le 10/04/2016).

preuve, on trouve des programmes de cet atelier, dispensé par des intervenants locaux. Dans un autre article, le nom d'un producteur déjà passé par **Produire au Sud** est mentionné comme l'un des intervenants du séminaire (Hugo Castro Fau, **Produire au Sud** Nantes 2002). La participation spécifique de **Produire au Sud** à l'atelier mexicain de 2005 y est relatée :

« **Produire au Sud** will select the eight projects that have the highest potential of attaining coproduction in Europe. The winners will travel to Morelia and participate in the **Produire au Sud** Seminar, which will take place at the Conservatorio de las Rosas from the 12th to the 15th of October¹⁷⁸. »

Produire au Sud sélectionne les projets qui suivront sa formation à Morelia. La notion de tremplin régional est pleinement assumée. Il ne semble pas que l'atelier serve de tremplin pour Nantes en revanche ; on ne trouve pas trace d'un duo mexicain qui viendrait prendre part à la formation nantaise l'année suivante. C'est un tout autre duo mexicain qui apparaît dans les archives des participants (Rigoberto Perezcano et Christian Valdelièvre). On s'aperçoit en découvrant une partie du programme¹⁷⁹ qu'Hugo Castro-Fau co-anime en fait le séminaire avec Élise Jalladeau, Pierre Menahem¹⁸⁰ et Mélanie Friesen¹⁸¹. Cela renforce l'idée que **Produire au Sud** est à un carrefour de son développement et que son réseau s'étoffe aussi grâce à l'énergie de ses participants.

La formule est adaptée à la problématique de l'Amérique du Sud, elle choisit les études de cas et adapte les problématiques de l'atelier au territoire, notamment avec une présentation de l'état de la coproduction entre France et Argentine. En revanche, le « pitch » semble tenir beaucoup moins de place dans le programme que dans les **Produire au Sud** nantais. Pour revenir sur les projets eux-mêmes, l'idée d'accepter des « baby projects » pour les ateliers à l'étranger semble se confirmer, car sur cette promotion, seuls deux sortiront finalement¹⁸².

178 [**Produire au Sud** sélectionnera les huit projets qui ont le meilleur potentiel pour réaliser une coproduction avec l'Europe. Les gagnants viendront à Morelia et participeront au séminaire **Produire au Sud**, qui se tiendra au conservatoire des Roses du 12 au 15 octobre [2005].] Traduction de l'auteur. SÁNCHEZ Clara, « Morelia LAB Begins », 23/09/2005, <http://moreliafilmfest.com/en/arranca-morelia-lab/>, (consulté le 03/04/2016).

179 Document d'Archives F 5, *Programme du Morelia Lab*, 2005.

180 Pierre Menahem est un producteur qui a récemment lancé la société Still Moving, spécialisée dans la coproduction et la distribution des films du Sud. « About us », <http://stillmoving.fr/about/>, (consulté le 29/05/2016).

181 « Melanie Friesen », Vancouver International Film Festival, <http://dev.viff.org/guests/melanie-friesen>, (consulté le 03/04/2016).

182 *Todos los Dias son Tuyos*, sorti en 2007 réalisé par José Luis Gutierrez Arias et produit par Karl Lenin Gonzalez Davis et *Corazon del Tiempo*, sorti en 2009 réalisé par Alberto Cortes et produit par Isabel Cristina Fregoso.

L'atelier de Buenos Aires connaît sa deuxième édition. Les Argentins trouvent donc intérêt à la poursuite de la collaboration. En revanche, les faits à présenter pour cet atelier sont minces. On a bien la liste des participants¹⁸³ à l'atelier **Produire au Sud** de Buenos Aires au BAFICI, qui se déroule du 12 au 16 avril 2006, nommé Buenos Aires Lab (BAL), mais les ressources des archives sont inexistantes. On a juste retrouvé l'appel à candidatures¹⁸⁴. Dans la même année, l'atelier de Recife (Brésil) est lancé (du 7 au 10 avril 2006). Il est utile de préciser qu'il n'a pas été facile de trouver des traces de ce séminaire. Cet atelier est un atelier national, seuls des projets brésiliens sont sélectionnés. Mais comme l'indique Claire Lajoumard, « le Brésil est immense, entre le Nord et le Sud, c'est très différent¹⁸⁵ ». Aussi un atelier national avec autant de diversité peut valoir un atelier régional. C'est le seul des ateliers à l'étranger rencontré jusqu'à présent qui fonctionne ainsi. C'est une coorganisation de **Produire au Sud** avec la ville de Recife, l'ambassade de France et l'institut Joaquim Nabuco¹⁸⁶. Huit projets sont retenus. Les ateliers seront animés par Élise Jalladeau, Pierre Menahem et un nouveau consultant en scénario, le franco-argentin Gualberto Ferrari¹⁸⁷, qui officie toujours à **Produire au Sud**. En revanche, on ne peut pas dire que cet atelier joue comme un tremplin non plus, car aucun de ses participants n'est venu à Nantes.

3.1.2 Asie

L'Asie va être investie pour la première fois, grâce à un partenariat avec le festival de Bangkok, partenariat qui a été revivifié par Guillaume Mainguet en 2014. Deux ateliers se tiennent en 2005 et 2006. Le nombre de projets asiatiques à se présenter à **Produire au Sud** Nantes est en-dessous de celui d'Amérique du Sud. Il est donc important de se faire connaître en Asie et d'aider à y créer une dynamique. Aussi, la proposition de participer au festival de Bangkok est-elle une opportunité. Élise Jalladeau est à la tête de la formation, à ses côtés, deux autres intervenants,

183 Voir liste des participants **Produire au Sud** à l'étranger en annexes pp 7-9.

184 « Concursos pasados : Produire au Sud/BAL », <http://www.losguionistas.com.ar/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=63>, (consulté le 30/03/2016).

185 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard, 12/12/2015. En Annexes, Entretiens p. 77.

186 « Cultura, o ateliê de co-produção produzir au sud abre inscrições », http://www.recife.pe.gov.br/2009/01/23/o_atelie_de_co-producao_produire_au_sud_abre_inscicoes_165541.php, (consulté le 30/05/2016).

187 Gualberto Ferrari est un réalisateur, scénariste et consultant en scénario originaire d'Argentine. Il a fui la dictature en 1978 et a parcouru l'Europe. Il a été assistant sur les films des films européens et argentins (Christophe Cristoffis, Grèce ; Emilio Vieyra, Argentine) avant de se lancer dans l'écriture ou la co-écriture de scénarios, notamment de documentaires (*Bahia from all the Saints*, 1994 ou *Argentinean Journey*, 1991). Ses projets actuels sont plutôt tournés vers la réalisation. Il est consultant pour **Produire au Sud** depuis 2005. « Bio et CV », <http://www.gualbertoferrari.com/>, (consulté le 30/04/2016).

Miguel Machalski¹⁸⁸ et Pascal Diot¹⁸⁹. On sait que l'atelier de 2005 a donné lieu à un prix et qu'il est revenu au projet thaïlandais *A Moment in June*, (2008) de O Nathapon (réalisateur) et Noth Thongsriphong (producteur). De plus, l'intérêt de la plate-forme était d'offrir à Bangkok une sélection régionale, sur toute l'Asie du Sud-Est, avec des projets de sept nationalités différentes.



Les participants à **Produire au Sud** Bangkok en 2005¹⁹⁰

En 2006¹⁹¹, c'est sensiblement la même équipe qui mènera l'atelier (Pierre Menahem remplace Pascal Diot). Le prix 2006 sera remporté par *In the Absence of the Sun* (Indonésie, sorti seulement en 2014), du réalisateur Lucky Kuswandi et du producteur John Badalu Matulatan. L'atelier joue bien à ce moment-là comme lieu de présélection pour Nantes, puisque les deux projets gagnants se retrouveront dans la cité des Ducs de Bretagne, juste après les sessions de Bangkok (qui se déroulent en octobre). En plus de l'Asie du Sud-Est, **Produire au Sud** s'engage sur des territoires périlleux, en Proche-Orient. Il n'y a absolument aucune trace des ateliers de Beyrouth (Liban) organisés par **Produire au Sud** en collaboration avec l'association Beirut DC¹⁹² et l'institut Goethe de Beyrouth, dans les archives de **Produire au Sud**. Plusieurs courriels ont été écrits à l'association libanaise, dans l'espoir notamment de pouvoir au moins retrouver la liste des projets qui y avaient été représentés. Malheureusement, ces envois sont restés lettre morte. Un seul témoignage nous a

188 « Profile – Overall introduction & professional profile », <http://www.miguel-machalski.com/>, Miguel Machalski, (consulté le 03/04/2016).

189 ENGELEN Aurore, « Pascal Diot, nouveau Directeur Général du Pôle Image de Liège », Cineuropa, <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=281169>, (consulté le 03/04/2016).

190 Une page consacrée à **Produire au Sud** Bangkok existe sur la page du Festival International du Film de Bangkok, « The 1st Produire au Sud Bangkok 2005 », Bangkok Film Festival, <http://www.worldfilmbkk.com/produire2005.php>, (consultée le 03/04/2016).

191 « The 2nd Produire au Sud Bangkok 2006 », Bangkok Film Festival, <http://www.worldfilmbkk.com/produire2006.php>, (consulté le 10/04/2016).

192 C'est l'association Beirut DC qui a accueilli **Produire au Sud** à Beirut, « About Us », Beirut DC, <http://www.beirutdc.org/index.php/aboutbeirutdc>, (consulté le 20/05/2016).

permis de comprendre en partie comment se sont passés ces ateliers exceptionnels. C'est celui que nous a livré Guillaume Marion, quand nous lui avons dit que nous ne retrouvions pas trace de ces événements. Il a précisé tout d'abord qu'il n'y a pas eu deux ateliers comme le laissent supposer les mentions qui en sont faites dans les archives. En effet, l'atelier de 2006 a dû être annulé en raison des combats qui faisaient rage dans le pays et reporté. L'édition 2007, qui s'est déroulée du 16 au 20 septembre a été maintenue¹⁹³ malgré les risques liés au conflit encore bien présents dans la capitale libanaise et Guillaume Marion a présenté l'engagement du festival nantais comme « militant » au vu des risques pris, et parce qu'au lieu de rapporter de l'argent au **F3C**, il lui en a coûté. Les chiffres n'ont pas été retrouvés.

La situation est loin d'être calme à Beyrouth en 2007. L'atelier est organisé sans l'aide de l'Ambassade. Lorsque le délégué général arrive avec l'assistante qu'il a embauchée, Élodie Ferrer, qu'il emmène à Beyrouth pour qu'elle voie comment se passe un atelier à l'étranger (il sait qu'il va probablement être recruté à la semaine de la critique du festival de Cannes, en tout cas, les pourparlers pour ce faire sont bien avancés et il tient à transmettre ses connaissances à la personne qui va lui succéder), un attentat à la bombe a lieu à quelques mètres à peine de l'hôtel où les sessions de **Produire au Sud** sont accueillies. Cela donne une idée générale de l'ambiance autour de la formation. En revanche, ce que Guillaume Marion rapporte, c'est que l'atelier a été une sorte de moment de grâce, où des porteurs de projets libanais, irakiens, syriens, palestiniens ont travaillé ensemble : « [...] On a passé trois jours enfermés dans le sous-sol de l'hôtel. Le monde n'existait plus et je promets qu'au bout des trois jours, il y avait un vrai langage commun¹⁹⁴ ». Ce fut certainement un pari risqué, mais, tel qu'on peut l'imaginer, une initiative de ce type est éminemment politique et dans l'esprit militant du **F3C**. On peut citer Claire Lajoumard qui parle de cette approche du festival qui se prolonge dans **Produire au Sud** :

« Il y a un esprit qui traverse cet atelier, qui est très fortement rattaché au festival. Cet esprit existait avant **Produire au Sud**, et en fait **Produire au Sud**, c'est un peu ce qui peut se passer avant que les films n'arrivent au **F3C**. C'est dans le même état d'esprit de défendre une certaine diversité, que les gens puissent faire les films qu'ils ont envie de faire, en leur donnant les outils. On ne leur donne plus grand-chose en fait, on fait des échanges d'expérience. On fait moins ce qui était au départ plus conférencier, avec des

193 L'appel à projet a été retrouvé. « **Produire au Sud** Beyrouth 2007, appel à candidatures », Euromed Audiovisuel, <http://euromedaudiovisuel.net/p.aspx?t=news&mid=21&l=fr&did=116>, (consulté le 10/04/2016).

194 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 50.

choses sur la coproduction, sur le droit, c'est devenu plus collectif, plus des échanges de compétences, d'expérience, et c'est à ce titre-là que ça fonctionne aujourd'hui.¹⁹⁵ »

L'idée d'échange d'expérience plutôt que de formation au sens strict est très importante et le fait d'avoir réalisé ces ateliers sur le terrain des participants, a certainement nourri la réflexion en ce sens. Regrouper des professionnels pour partager les problèmes et préoccupations qui irriguent un même métier place tous les acteurs au même niveau. Tels que nous les avons relatés, les ateliers faits à l'étranger ont une place à part dans l'histoire de **Produire au Sud**, ils accompagnent les cinématographies locales et permettent d'élargir le réseau des participants et de lancer éventuellement de nouvelles collaborations. Claire Lajoumard et Guillaume Marion en attestent :

« CL : Cela crée des réseaux aussi. C'est-à-dire qu'il y a des gens qui se sont rencontrés à **Produire au Sud** qui ont coproduit ensemble. Et les gens qui sont passés par **Produire au Sud** ont une certaine façon de travailler et c'est vrai que si quelqu'un cherche un coproducteur au Brésil ou je ne sais où, ils vont se connecter. Parce qu'ils sont passés par quelque chose de commun¹⁹⁶. »

« GM : Toujours est-il qu'autour de figures comme Castro Fau, s'est constitué des [groupes] d'interlocuteurs vis à vis des institutions pour mettre en place des fonds d'aide dans leurs pays et faire bouger les lignes. Je me souviens d'un **Produire au Sud** que j'ai fait en 2006 ou 2007, au Brésil [...] Et il m'avait demandé si ça me dérangeait de donner une interview sur le cinéma brésilien, [...] j'avais dit dans cette interview-là que le problème du cinéma brésilien, c'est qu'il n'y avait que des films à gros budgets, qu'ils ne savaient pas faire de films à moyens budgets, de films d'auteurs. [...] Et donc, les jeunes réalisateurs qui voulaient faire ce genre de films d'auteurs s'étaient servi de ce truc-là, parce qu'eux ne pouvaient pas le dire, étant du pays. Ils s'étaient un peu soudés autour de cette bannière d'auteurs¹⁹⁷. »

L'atelier a vraiment un rôle dynamisant pour la filière dans les zones du globe les plus fragiles à cette période, à savoir l'Asie du Sud-Est et le Proche-Orient, mais elle permet aussi aux professionnels d'Amérique latine et du Brésil de progresser et de faire bouger les lignes, en créant des réseaux de producteurs qui peuvent peser politiquement. L'Afrique est encore laissée de côté, ce qui est problématique. Mais la demande n'a certainement pas encore émergé.

195 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens p. 73.

196 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens p. 73.

197 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion, 28/04/2015. En Annexes, Entretiens, p. 49.

4. Zone de turbulences (2007 à 2009)

Guillaume Marion a déjà décidé de voguer vers d'autres horizons en 2007. Il a recruté de nouvelles personnes, dont Élodie Ferrer, déjà mentionnée pour l'atelier de Beyrouth sur le poste de coordination de **Produire au Sud**. Il a aussi choisi Guillaume Mainguet (au pôle sensibilisation et jeune public), qui deviendra coordinateur de **Produire au Sud** en 2010, et Jérôme Baron qui est l'actuel programmateur de la structure, après avoir construit la programmation du **F3C** avec les frères Jalladeau. Dans les moments qui entourent le départ du Délégué Général, le festival va connaître une crise sans précédent. Querelle générationnelle qui débouchera sur un changement quasiment complet de l'équipe, mais aussi crise financière qui mènera le festival à un redressement douloureux. C'est donc une 30^{ème} édition (2008) sous des auspices peu festifs, contrairement à ce qu'il eut été possible d'imaginer, qui se profile.

Quand Guillaume Mainguet évoque la crise¹⁹⁸, il la borne même un peu plus largement que nous ne l'avons fait dans cette recherche. Il considère le moment où le festival est vraiment revenu à une situation plus saine comme fin (2013), alors que dans notre présentation historique, il a été envisagé la fin de la crise extrême et la reprise en main du festival par une équipe resserrée comme clôture (2010) :

« Globalement pendant la période 2008-2012, le festival concentre ses efforts sur la survie. C'est la lutte permanente, d'une année sur l'autre, on ne sait pas à quelle sauce on sera mangés. On ne sait pas si le minimum de soutien financier de nos financeurs reviendra [...]. On est tenus à des résultats donc on travaille la tête dans le guidon, à serrer les vis. Aussi, il n'est pas question dans cette période-là de déploiement du projet, ni de réflexion autour du projet, on est vraiment dans une situation larvée, de crise, d'où intervention d'un prestataire extérieur, pour essayer de mettre à plat les difficultés humaines. La période est aussi marquée par une explosion du conseil d'administration qui a besoin d'être assaini. Et c'est évident qu'à partir du moment où on n'est plus que Jérôme [Baron] et moi, c'est plus simple de parler. Mais on est déjà en 2013, au moment où Sandrine [Butteau¹⁹⁹] est partie. »

L'édition 2008²⁰⁰ de **Produire au Sud** à Nantes se déroule dans des conditions normales, désormais accueillie à l'auditorium Jules Vallès de la médiathèque Jacques Demy à Nantes. On arrive à cette période de conception de l'atelier à ce que Claire

198 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet, 12/04/2016. Entretiens, p. 81.

199 Sandrine Butteau a été administratrice du **F3C** de 1998 à 2002. Elle a travaillé à New-York dans la diplomatie culturelle. Elle est revenue à la demande de Guillaume Mainguet et Jérôme Baron en 2010. Elle est maintenant Secrétaire Générale chez Services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis.

200 Document d'Archives Z 1, *Plaquette de présentation de Produire au Sud*, 2008.

Lajoumard définit comme un moment de « partage d'expérience », avec l'introduction d'études de cas, concrètes et pratiques, où les processus de construction de la production d'un film sont décortiqués. On peut remarquer que les producteurs qui partagent leur expérience ont fait énormément de belles rencontres humaines et artistiques grâce à **Produire au Sud**, et plus rarement, ces rencontres ont débouché sur des collaborations professionnelles. C'est le cas pour Claire Lajoumard, qui a produit le film de Pablo Fendrik, *La Sangre Brota* (2008) et qui le présente lors de cette édition. Elle l'évoque, en même temps que les **Produire au Sud** auxquels elle a pu participer à l'étranger :

« CL : Celui que j'ai fait, c'était au Brésil à Salvador de Bahia, [2010]. Je crois que c'est le premier qu'on y ait fait et le premier que j'aie fait à l'étranger. J'avais fait Buenos-Aires, ça devait être 2006 ou 2007. Et c'est à cette occasion que j'ai rencontré un réalisateur et un producteur avec qui j'ai coproduit. C'est la seule fois que ça m'est arrivé.

KL : Tu as fait peu d'ateliers à l'étranger, mais tu as fait une rencontre décisive.

CL : Absolument et c'était le premier long métrage de Pablo Fendrik.²⁰¹. »

Raymond Goebel, producteur allemand de la société Pandora Film, qui a par exemple produit récemment, *Only lovers left Alive* (de Jim Jarmush, 2013), décrit le même genre d'expérience :

« KL : Have you got some key memories in the workshop ? Did you meet people and decide to make films that were important for you ?

RG : I think this is secondary in a way. I think from other workshops I did in my life there are not too many films which came out that we really did in the end. There were one or two or three I don't know in the last ten years from several other workshops we were involved in, but that's not the main thing²⁰². »

Pour le reste du déroulement de l'atelier, il ne semble pas que des changements majeurs soient intervenus. L'équipe pédagogique est bien constituée autour d'Élise Jalladeau et Claire Lajoumard et les autres collaborateurs de l'atelier y participent régulièrement.

CL : C'était surtout Élise qui le portait (entre 2004 et 2007). Et ensuite, à partir de 2007, on l'a vraiment fait ensemble : les sélections, puis il y a eu des comités de sélections.

201 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens, p. 75.

202 [KL : Avez-vous des souvenirs particuliers de l'atelier ? Avez-vous rencontré des personnes et décidé de faire des films importants pour vous ?

RG : Je pense que c'est secondaire d'une certaine manière. Je pense que de tous les autres ateliers que j'ai faits, ne sont pas sortis beaucoup de films que nous ayons réellement produits. Il y en a eu un, deux ou trois, je ne sais plus, ces dix dernières années, de tous les ateliers où j'ai été impliqué, mais ce n'est pas le principal.] Traduction de l'auteur. Entretien de l'auteur avec Raimond Goebel, 25/11/2015. En Annexes, Entretiens p. 61.

On réfléchissait ensemble à comment on allait le structurer, à discuter des projets ensemble, ça nous prenait pas mal de temps²⁰³. »

Les problèmes financiers que le festival connaît à cette époque, doublés de conflits entre membres de l'association et salariés (ce qui aura des conséquences sur l'engagement de certains partenaires et intervenants), sont liés en partie au dispositif qui va être présenté ci-après. Cependant on peut considérer que celui-là va aggraver le déficit, fausser la perception de la trésorerie de manière générale et qu'il est symptomatique d'une manière peu rigoureuse de gérer la structure.

4.1 Le FACMAS

Puisqu'il n'a pas été développé d'atelier en Afrique, une autre action est lancée. Guillaume Marion présente ce qu'est le Fonds d'Appui aux Courts Métrages d'Afrique Subsaharienne créé en 2006 (FACMAS) comme une grande opportunité pour le **F3C** d'enrichir son activité, avec toujours cette idée de faire travailler l'équipe toute l'année :

« GM : Avec l'équipe, j'avais quand même énormément développé le festival à l'extérieur. C'est-à-dire que le Festival coûtait toujours 300 000 € ou un plus mais on avait mis en place les **Produire au Sud** à l'étranger, on avait mis en place le Pavillon Les Cinémas du Sud, j'avais vendu au ministère des Affaires étrangères l'idée du FACMAS, qui était le Fonds d'Appui au Court Métrage d'Afrique Subsaharienne, qui était une façon de répondre à la difficulté qu'on avait de faire émerger des talents nouveaux en Afrique via le court métrage. Je crois que ça a été abandonné depuis. J'avais proposé au ministère des Affaires étrangères ce programme là qui est quand même un programme de 200 000 € par an. On finançait des courts métrages en Afrique Subsaharienne parce [...] qu'il fallait mettre le pied à l'étrier à de jeunes réalisateurs pour que des talents autres que les vieux crocodiles du marigot puissent tourner des films et se faire connaître. Et ça fonctionnait bien. C'était intéressant. Ça aurait nécessité un investissement plus important²⁰⁴. »

Mise en place par le ministère des Affaires étrangères (souvent abrégé en MAE), le fonds vise à soutenir des cinématographies balbutiantes dans des territoires où l'industrie cinématographique est très peu développée. Ce programme artistique fait partie de la politique culturelle de la France à l'étranger, au soutien à la francophonie. Le choix du MAE de proposer des financements pour des courts métrages n'est pas anodin. Le ministère espère ainsi permettre à de jeunes

203 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens, p. 71.

204 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 45.

réalisateurs et producteurs de faire leurs premières armes et de pouvoir se lancer dans des projets plus ambitieux par la suite et d'accroître le rayonnement culturel de la France en même temps qu'il soutient les ressortissants africains. On a retrouvé sur le site Africultures, qui rend compte de projets culturels en Afrique, le descriptif du dispositif :

« Le Fonds d'appui à la production de courts métrages en Afrique subsaharienne vise à favoriser l'émergence de nouveaux talents. Le secteur du court métrage est en effet par excellence un lieu d'apprentissage, un espace privilégié pour susciter les vocations, la transmission des savoirs et donc le renouvellement des compétences de tous les métiers de la fabrication des images (producteurs, scénaristes, réalisateurs, artistes interprètes, techniciens).

Par ailleurs, l'absence de véritable enjeu économique pour les courts métrages en fait un espace de création à part entière qui permet des propositions artistiques très fortes et novatrices.

Sur l'impulsion du Ministère, le Festival des 3 Continents met en place, à partir de 2007, un dispositif d'aide directe à la production de courts métrages en Afrique subsaharienne. L'aide à la production est attribuée à un producteur basé en Afrique subsaharienne. Elle est décidée par une commission indépendante (Commission Fonds Courts Métrages Afrique), composée de professionnels de l'audiovisuel des pays du Nord et du Sud (nommés pour un an renouvelable une fois). Le montant de l'aide versée est d'environ 10 000 € avec un plafond de 15 000 €²⁰⁵. »

Les critères sont clairs, l'innovation artistique est recherchée. La Zone de Solidarité Prioritaire est le territoire visé par les autorités. Les sommes engagées par le MAE (200 000€ en tout chaque année, d'après les archives²⁰⁶) vont transiter par le **F3C** qui assure le suivi des dossiers, les paiements aux sociétés de production africaines, les relances en cas de retard dans la réalisation des courts métrages. La procédure de traitement des dossiers semble relativement simple²⁰⁷ et consiste à effectuer les versements puis à transmettre une copie des masters et un DVD des films conventionnés au service du MAE, avec une autorisation de tirage en bonne et due forme, car le ministère, en échange de ses subsides, garde les droits de diffusion des courts métrages qui reçoivent une aide pour une période de 7 ans.

Toutefois, l'évaluation du dispositif par le MAE va se révéler négative assez rapidement, la qualité attendue n'étant pas au rendez-vous. Les candidats semblent « profiter » du dispositif et ne pas faire preuve de diligence ni du soin attendu dans

205 Pour le descriptif complet, « Fonds d'appui à la production de courts métrages en Afrique Subsaharienne », Africultures, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=3791>, (consulté le 10/04/2016).

206 Document d'Archives **F3C** CRAG2008, *Compte-rendu de l'Assemblée Générale du F3C*, 17/06/2008.

207 AI 1, *Organisation des copies de courts métrages du FACMAS pour la Cinémathèque Afrique, CulturesFrance*, manuscrit, 2008.

la réalisation de leurs œuvres qu'ils délivrent parfois très en retard, quand ils la délivrent. D'ailleurs, le MAE demandera à récupérer certains fonds, le travail n'ayant pas été accompli. L'attribution de financements d'en haut, de loin, sans véritable suivi, ne pousse pas les nouveaux talents à montrer le meilleur d'eux-mêmes. C'est un échec relatif, et le MAE supprime le dispositif en 2009.

4.2 Le F3C dans la tourmente

Cette partie de la recherche s'est particulièrement appuyée sur les archives des comptes-rendus des Conseils d'Administration et d'Assemblées Générales du **F3C** durant la période 2007-2010 et sur la presse de l'époque (*Ouest-France*, *Presse-Océan*, *Le Monde*, le journal satirique *La Lettre à Lulu*), ainsi que l'entretien avec Guillaume Mainguet. L'étude des délibérations de l'association a permis de comprendre dans leur ensemble l'enchaînement des événements qui ont menés à une quasi faillite du festival nantais, ainsi qu'à rationaliser et vérifier les échos qui en ont été faits dans la presse, et vice-versa. Les problèmes ont vraisemblablement commencé en 2007 par une dégradation des relations entre les salariés de l'association et les frères Jalladeau. Une plainte pour harcèlement (finalement classée sans suite) a même été déposée par cinq des salariés du festival²⁰⁸ contre Alain Jalladeau. Une lutte à couteaux tirés semble s'être engagée entre les fondateurs, l'équipe des salariés, plus jeunes, et les membres de l'association gestionnaire.

Le procès verbal de l'Assemblée Générale du 17 juin 2008, au cours de laquelle le président de l'époque Alain-Pierre Daguin n'est pas réélu au Conseil d'Administration à la faveur d'un vote qui semble reposer sur des procédés peu démocratiques²⁰⁹, fait apparaître des problèmes graves pour l'association qui porte le festival. Lors de cette instance administrative, le Bureau révèle en plus d'une relative mauvaise gestion une non maîtrise des dépenses, doublée d'une mauvaise évaluation des ressources réelles du festival, de sa trésorerie propre. Il est noté qu'il n'y a pas eu de malversation.

L'argent du FACMAS, qui a transité par les comptes du **F3C** avant d'être redistribué aux sociétés de production africaines, (soit environ 200 000 € deux

208 CHAGRINE Youcef, « Mongols fiers », *La Lettre à Lulu*, n°67, décembre 2009, http://www.lalettrealulu.com/Mongols-fiers_a1730.html, (consulté le 10/04/2016).

209 Il semble que des membres non à jour de leur cotisation aient pu voter et que le décompte des pouvoirs n'ait pas été fidèle. Documents d'Archives du **F3C** CRAG2008, Compte-rendu de l'Assemblée Générale du 17/06/2008 et document d'Archives du **F3C** CRCA0608, 2008, Compte-rendu du Conseil d'Administration du 10/06/2008, ainsi que l'article « 3 Continents : l'ancien président du festival règle ses comptes », *Presse-Océan*, 22/12/2008, http://www.nantes.maville.com/actu/actudet_-3-Continents-l-ancien-president-du-festival-regle-ses-comptes-_loc-781747_actu.Htm, (consulté le 05/03/2015).

années de suite) semble avoir été intégré au fonds de roulement de la trésorerie du festival, donnant une fausse impression d'aisance financière. Pour être claire, l'argent du FACMAS a servi à payer des factures du festival, intégré à la comptabilité globale, alors que ces fonds auraient dû être mis à part, sur une ligne budgétaire dédiée, en attente d'être redistribués aux projets de courts métrages africains auxquels ils étaient destinés. Le festival a en réalité vécu au-dessus de ses moyens, et le déficit pour le bilan 2007 est d'environ 85 000 €. Les raisons invoquées pour ce résultat sont une baisse de la fréquentation des spectateurs pour une part (la fréquentation de l'édition 2007 du **F3C** n'a pas été bonne), des recettes publicitaires d'autre part (les achats traditionnels d'encarts promotionnels sont en chute libre avec l'évolution des pratiques liées au numérique) et une masse salariale qui a beaucoup augmenté suite à la politique menée par le Délégué Général. Il y a en effet huit salariés permanents à l'année et trente en période de festival. Guillaume Marion a peut-être vu grand. Il est également raisonnable d'avancer l'hypothèse que la tenue des comptes n'a pas été faite jusque là avec une rigueur extrême (pas de « trésorerie analytique²¹⁰ », façon de gérer les finances qu'on pourrait qualifier de minutieuse et détaillée). Le suivi des finances par les bénévoles n'a pas permis d'anticiper le déficit constaté en 2008 sur l'exercice 2007.

Guillaume Marion s'est félicité d'avoir beaucoup œuvré à trouver des financements et à augmenter le budget du festival et d'avoir pu donner du travail à l'année à une équipe agrandie, mais il a aussi admis qu'il était jeune et peu formé pour porter tout cela à l'époque. Il quitte le festival en septembre 2007 pour rejoindre la semaine de la critique à Cannes, mais garde dans un premier temps une délégation à Nantes pour suivre **Produire au Sud**. Un autre directeur général, Philippe Reilhac, lui succède en mars 2008. Mais la mésentente de Guillaume Marion avec le **F3C** s'est fortement aggravée et son licenciement sera prononcé en septembre 2008 puis réalisé en novembre 2008. La phrase : « Alain Jalladeau met en cause le délégué général²¹¹ » est très sobre mais rend compte d'une guerre qui sourde entre les directeurs artistiques et les salariés du festival, ainsi que ceux qui portent l'association. On peut interpréter cette déclaration comme se référant plutôt à Guillaume Marion, car il n'y aurait pas vraiment de sens à reprocher encore le déficit de 2007 à Philippe Reilhac, qui vient juste d'être embauché. Quoi qu'il en soit, une série de conflits est en cours au **F3C**. Philippe Jalladeau, qui a essayé de retarder au maximum son départ inéluctable, a décidé de vendre la marque **Festival**

210 Pour une description d'une trésorerie analytique, « Techniques de revue analytique », Audit & Excel, <http://www.auditfinancier.net/category/techniques-de-revue-analytique/>, (consulté le 11/04/2016).

211 Document d'Archives **F3C**, CRCA092008, *Compte-rendu du Conseil d'Administration*, 15/09/2008.

des 3 continents, pour une somme de 34 500 €²¹² (session jusqu'en 2011), à laquelle viennent s'ajouter des frais de négociation par un avocat d'un montant de 9300 €. De plus, comme le montre l'extrait présenté précédemment, le licenciement de Guillaume Marion a aussi un coût pour le festival (22 000 €). Même si la ville de Nantes vote une subvention exceptionnelle de 61 000 €, le festival ne peut espérer redresser ses comptes pour l'édition 2008²¹³, le directeur général travaille sur une hypothèse de budget qui générera 30 000 € de déficit supplémentaire. Ainsi, la 30^{ème} édition se prépare dans la douleur. Philippe Reilhac doit composer avec des salariés éprouvés, le nouveau président Georges Cavalié (toujours président à l'heure actuelle), doit travailler d'arrache-pied avec l'équipe associative pour trouver des postes d'économie.

4.3 L'année où Produire au Sud n'eut pas lieu à Nantes (2009)

À l'Assemblée Générale de 2008²¹⁴, le déficit cumulé atteint 183 000 € (les sommes qui avaient été injectées artificiellement dans la trésorerie en provenance du FACMAS ont été ôtées des lignes budgétaires). Les relations avec Alain Jalladeau, encore programmateur avec Jérôme Baron, se sont dégradées également. Le frère fondateur s'absente pendant deux semaines, peu avant le festival, au moment où il y a besoin de lui, ce qui lui est fortement reproché par l'association. Il semble qu'il quitte le festival à ce moment-là²¹⁵. En fait, les contrats des deux directeurs artistiques ne sont simplement pas renouvelés au 15 décembre 2008 et il apparaît aussi que les représentants de la ville de Nantes ont poussé en ce sens. Des mentions en sont faites dans des comptes-rendus et dans la presse²¹⁶. La sphère politique locale a ainsi pris part aux changements qu'elle estime nécessaire au **F3C** et a souhaité le départ des fondateurs, jugés trop âgés et incontrôlables.

C'est certainement à cette période qu'Élise Jalladeau, qui a déjà fondé sa société de production Charivari Films en 2005 va quitter **Produire au Sud**. Elle sera ensuite engagée dans une autre plate-forme européenne (EAVE) pour organiser des formations du même type que celles dispensées par l'atelier nantais, elle a

212 Document d'Archives du **F3C**, CRCA092008, *Compte-rendu du Conseil d'Administration*, 05/09/2008, (préparation de la 30^{ème} édition en 2008).

213 Document d'Archives du **F3C**, CRCA092008, *op. cit.*

214 Document d'Archives du **F3C**, CRAG2008, *Compte-rendu de l'Assemblée Générale*, 17/06/2008.

215 Document d'Archives du **F3C**, CRCA092008, *op. cit.*

216 PROP Satyajit, « Seuls au monde. Les frères Pétaud », *La lettre à Lulu*, décembre 2008, http://www.lalettrealulu.com/Seuls-au-monde-Les-freres-Petard_a1767.html, (consulté le 30/03/2016) ; MANDELBAUM Jacques, « Crise de succession au Festival des trois continents », *Le Monde*, 11 décembre 2008, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/12/11/crise-de-succession-au-festival-des-3-continents_1129830_3476.html, (consulté le 28/03/2016).

récemment obtenu le poste de directrice du festival de Thessalonique en Grèce²¹⁷. On peut penser que ses liens familiaux avec les deux créateurs ont aussi joué un rôle dans ce départ. Elle évoque le moment du conflit et ses effets sur **Produire au Sud** :

« EJ : Je crois que le festival a traversé une période où il y a eu une sorte de problème de gouvernance. Si vous voulez, ce marché, parce que c'est quand même un marché les ateliers, a été pris par d'autres qui n'avaient pas forcément le réseau à l'international en dehors de l'Europe, mais qui étaient plus à même de répondre à des appels d'offre européens, notamment Media Mundus²¹⁸. Ils ont capté des budgets [...] très conséquents pour développer des offres sur le monde entier. C'était une période de grosse instabilité, où il y a eu des personnes assez néfastes à la tête du festival et ils ont loupé le coche. Je crois que c'est dommage, parce que maintenant, **Produire au Sud** a une expérience, une expertise, une antériorité et un réseau international etc., mais ils auraient pu être beaucoup plus à l'aise financièrement si à l'époque on avait su se vendre²¹⁹. »

On note bien ici à quel point les problèmes de direction au **F3C**, les querelles, handicapent l'atelier dans son développement, alors que d'autres structures vont réussir à se placer. Pour autant, ce n'est pas nécessairement une mauvaise chose, comme l'illustre la période plus récente de l'histoire de l'atelier, portée par Guillaume Manguet.

En ce qui concerne les finances, les problèmes s'intensifient. Le ministère des Affaires étrangères se saisit du dossier FACMAS et réclame à présent des justifications sur la gestion des aides versées aux bénéficiaires africains. Certains cinéastes ayant reçu un financement n'ont en effet pas livré leurs courts métrages. Cela met une pression importante sur l'association qui se trouve, de surcroît, en

217 Cette nomination est tombée en mars 2016. PROIMAKIS Joséphine, « Élise Jalladeau est nommée directrice du festival de Thessalonique », Cineuropa, 23/03/2016, <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=306551>, (consulté le 17/04/2016).

218 Media Mundus est un programme européen de 2011 à 2013, dont un des volets était de financer des structures proposant des formations aux professionnels étrangers :

« **Échanges d'information, formation et connaissance du marché**

Dans le cadre du programme, les professionnels européens et de pays tiers se rencontrent en vue d'améliorer leur compréhension de leurs marchés audiovisuels respectifs, notamment en matière de conditions d'exploitation, de cadres juridiques de systèmes de financements et de possibilités de coopération.

Il s'agit de mettre en place des formations professionnelles axées sur :

- les conditions de production, coproduction, distribution, exploitation et diffusion des œuvres audiovisuelles à l'échelle internationale;
- l'intégration des nouvelles technologies dans l'ensemble de la chaîne de valeur (production, post-production, distribution, marketing et archivage). », « Programme MEDIA Mundus de coopération audiovisuelle avec les professionnels des pays tiers 2011-2013 », EUR-Lex, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=URISERV%3Aam0003>, (consulté le 30/04/2016).

219 Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau, 12/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 59.

quelque sorte taxée de mauvaise gestion des fonds publics. De plus, les litiges avec Guillaume Marion et Philippe Jalladeau ont pesé lourd dans le budget ainsi que la rémunération élevée du poste du nouveau Directeur Général ; et les perspectives ne sont pas bonnes. Les collectivités territoriales tirent la sonnette d'alarme car elles ne vont pas être à même de financer le déficit du festival encore longtemps. Elles le soutiennent et manifestent leur attachement, voire augmentent leurs subventions, mais d'autres partenaires privés se désengagent dans le même temps, ne permettant pas de résorber un tant soit peu le déficit. Un choix discutable est opéré par Philippe Reilhac pour redresser le budget. Préférant opter pour une ligne de prestige et défendant l'idée que c'est le festival en lui-même qu'il faut sauver avant toute chose, il prend le parti d'annuler l'édition nantaise 2009 de **Produire au Sud** (dont le budget pèse 52 000 €, comparé à 460 000€ pour le festival). Toutefois, les processus de sélection sont allés jusqu'au bout pour l'atelier, les invitations officielles ont déjà été envoyées. Il faut alors annoncer aux porteurs des projets sélectionnés qu'il ne seront pas accueillis à Nantes, ainsi qu'aux intervenants. C'est Élodie Ferrer qui se charge de cette tâche difficile. L'image de **Produire au Sud** et du festival en souffre. C'est un coup très dur pour l'atelier dont les sessions à l'étranger (Nairobi au Kenya et Recife au Brésil), n'ont pas été impactées pour autant et se sont tenues comme prévu. Dans cette période plutôt noire, arrive une « agréable surprise », l'édition 2009 du festival nantais est plutôt mieux réussie qu'espéré et cela donne envie aux membres de l'association de continuer à se battre. Un plan de redressement drastique va être mis en place par l'équipe de Georges Cavalié. Le Conseil d'Administration vote la consultation d'une structure extérieure à l'association pour réaliser un diagnostic conseil début 2010, fortement poussé par les collectivités territoriales. C'est l'agence Catalys²²⁰ qui est choisie pour mener l'audit et le redressement du **F3C**. La conclusion est que la masse salariale pèse beaucoup trop lourd et que le festival n'est pas assez rigoureux et n'a pas une culture de maîtrise des dépenses.

Philippe Reilhac, qui avait été présenté comme un sauveur se révèle un assez mauvais dirigeant. Il s'entend très mal avec l'équipe. Il propose sa démission qui est acceptée au 13 mars 2010²²¹.

« Quand Philippe [Reilhac] s'en va, c'est à fond de cale et avec un gros coup de pied au derrière, c'est-à-dire que la structure a compris le mal qu'il a fait sur le terrain financier,

220 Agence Catalys, a fait un audit de la gestion des comptes et du personnel pour tenter de les optimiser et que le festival retrouve une situation saine. « Qui sommes-nous ? Nos valeurs », Catalys, http://www.catalys-conseil.fr/Nos-valeurs_a35.html, (consulté le 30/04/2016).

221 Document d'archives **F3C**, CRCA042010, *Compte-rendu du Conseil d'Administration du 08/04/2010*.

mais aussi sur le terrain des ressources humaines. Au moment de son entrée, on est encore cinq ou six et au moment où il s'en va, je suis le seul.

KL : Tout le monde est parti. Il a lancé des procédures de licenciement abusives, il a fait des choses par réglementaires. Et si j'ai bien compris, il y a eu aussi une baisse des recettes publicitaires avec les changements liés à l'Internet, moins de spectateurs sur l'édition 2007...

GM : Et le fait de payer la petite "escroquerie" de Philippe Jalladeau, sur le terrain de sa marque. À partir du moment où il a su qu'il allait partir, que ça se décidait, il y avait quelque chose dans l'ambiance qui disait "exit" de toute façon. Ils [les frères] voulaient partir avec fracas, sans transmettre rien du tout, sans laisser leur carnet d'adresses et si possible en tirant tout ce qu'ils pouvaient tirer à eux. D'une structure qu'ils ont mis sur pied et dont ils ont fait les grands jours, ils sont passés à l'inverse totale, c'est l'amour-haine. Ou après nous le déluge, si la structure meurt, nous on a fait notre travail. Tout ça a été violent²²². »

Cette décision de départ de Philippe Reilhac a été prise en accord avec le **F3C**, ou en tout cas, la mésentente entre le Directeur Général et l'association est minimisée dans les comptes-rendus²²³. Il est licencié sur la base de motifs économiques, que justifie pleinement la situation financière du festival. L'enchaînement des événements, tels que nous avons pu les reconstituer au travers des documents d'archives, les articles de journaux et les entretiens ont reçu la validation de Guillaume Mainguet²²⁴. La crise du **F3C** aura donc fortement déstabilisé l'atelier **Produire au Sud**, l'anéantissant presque. Heureusement, il arrivera, contre toute attente, la rencontre entre un homme et un projet, dans une adéquation humaine et professionnelle vertueuse, qui sauvera l'atelier et lui donnera même un nouveau souffle.

5. L'évolution récente de l'atelier et les perspectives (2010-2016)

5.1 2010-2012 : maîtrise de l'outil

C'est donc une équipe réduite qui pilote le **F3C** : le sélectionneur, Jérôme Baron, et Guillaume Mainguet à la relance de **Produire au Sud** et en 2011, Sandrine Butteau, une administratrice salariée par le festival de 1998 à 2002, qu'ils rappellent avec la volonté de sauver la structure. Elle occupe un poste d'attachée audiovisuelle à New-York à partir de 2006 (et reprendra le chemin de New-York en 2013). Elle aide

²²² Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 80.

²²³ Document d'archives **F3C**, ibid.

²²⁴ Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 80.

la structure à mener sa transition vers plus de rigueur budgétaire et à sortir de cette période noire.



S. Butteau, G. Mainguet, J. Baron, *Le Cinématographe*, 33^{ème} édition du **F3C**, 9/11/2011²²⁵.

Guillaume Mainguet²²⁶ prend les rênes de **Produire au Sud** et fait le même constat que celui qui a pu être fait par l'auteur lors de la découverte des archives, c'est-à-dire que, hormis sur les années de constitution de l'atelier, les documents de préparation et de réflexion sur **Produire au Sud** manquent, et qu'il ne peut pas s'appuyer sur l'expérience d'un autre salarié pour pallier ces manques de ressources documentaires et organisationnelles. Les intervenants ont de plus été échaudés par l'annulation de l'édition 2009 et il faut se préparer à une reconquête :

« GM : En moins de six mois, on monte l'édition 2010 et d'une manière naturelle, en tout cas pas contraint et forcé mais dans une drôle d'atmosphère, je prends les rênes de **Produire au Sud**. J'y vais. Sachant que je comprends très vite en ouvrant les dossiers que ça va être compliqué parce qu'Élodie [Ferrer] n'a pas laissé que du beau linge derrière elle du point de vue des intervenants, qu'elle s'est laissée manger par Philippe Reilhac et qu'il n'a tellement jamais rien compris à **Produire au Sud** qu'il a fait tourner les talons à certains. [...] Je comprends qu'il n'y a pas tous les éléments. Rien n'est écrit, il n'y pas

225 Conférence de presse au Cinématographe du 9/11/2011, album Flickr de Preview F3C (Preview est un journal porté par les étudiants de M2 d'Infocom de l'Université de Nantes depuis 2010). « Conférence de Presse F3C#33 », *Le Cinématographe*, Nantes, Preview 09/11/2010, <https://www.flickr.com/photos/previewf3c/albums/72157627973300419>, (consulté le 05/05/2016).

226 Titulaire d'un DUT en animation culturelle à Rennes, Guillaume Mainguet a fait ses armes au poste de programmateur d'un cinéma Art et Essai de Bouguenais, au cinéma le Beaulieu. Il est ensuite recruté par Catherine Bailhache à l'Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche (« Communiqués de l'ACOR », ACOR, http://www.lacor.info/actualite/bienvenue/big_desktop.html, consulté le 24/04/2016), membre du Groupement National des Cinémas de Recherche (« Présentation », GNCR, <http://www.gncr.fr/presentation>, consulté le 24/04/2016), poste où il doit organiser des tournées suffisamment grandes chez les exploitants partenaires pour déclencher la création de copies chez les distributeurs pour des films choisis. Il rencontre tous les exploitants art et essai de l'Ouest et de France et constitue un réseau de professionnels de tous domaines du cinéma. Il quitte ce poste en 2005, et est embauché au **F3C** en 2007, sur la sensibilisation et aux actions pour le public jeune (Continent J), tout en menant des projets personnels d'écriture de films et réalise plusieurs courts et moyens métrages entre 2008 et 2016. Il coordonne **Produire au Sud** à partir de 2010. Il travaille actuellement à un projet de long métrage. Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet, 12/04/2016. En Annexes, Entretiens pp. 81-82.

beaucoup de comptes-rendus, c'est assez parcellaire, compliqué et je n'ai pas de notions. Cela m'intéresse, c'est une raison supplémentaire de me relancer dans la structure si je veux rester. C'est un challenge, je pars de rien²²⁷. »

Avec humilité et opiniâtreté, il reprend contact avec tous les intervenants, les réseaux diplomatiques et apprend pendant deux ans les bases de ce qu'il doit savoir pour maîtriser les contenus des ateliers (coproduction internationale, fonds, budgets, etc.), au contact des « piliers de **Produire au Sud**²²⁸ ». À l'issue de cette période d'apprentissage intensif, il devient force de proposition pour la construction pédagogique et l'organisation de l'atelier. Il peut compter à ce moment sur l'expertise de Claire Lajoumard, qui a demandé à un autre producteur, Philippe Avril, de venir l'épauler dans cette période de transition :

CL : « À ce moment-là, je pense que j'ai fait un atelier seule [en 2010], Guillaume n'était pas encore là ou il venait d'arriver. Tout le contenu de **Produire au Sud**, il fallait quand même le construire, savoir qui venait, à quel moment, pour quoi faire. Ensuite, j'ai demandé à ce que Philippe Avril²²⁹ puisse faire ça avec moi, parce que ça faisait trop de travail pour moi. Cela vient en plus de mon travail de productrice. On a remodelé des choses. Puis Guillaume a pris une part plus importante et ça a beaucoup facilité les choses.

KL : Là, il y a une vraie coordination.

CL : Oui, il y a une vraie coordination de **Produire au Sud**, et c'est un peu moins de travail que ça n'était à l'époque²³⁰. »

Guillaume Mainguet monte l'édition 2010 avec un budget minimum (de l'ordre de 25 000 €²³¹) et parvient grâce à son talent relationnel à faire revenir les professionnels intervenants. Il prend les chemins des festivals internationaux, où il commence à promouvoir **Produire au Sud** à l'extérieur et cela fonctionne. Les dossiers affluent rapidement. Une vraie attente est là. Le programme est un modèle unique que ses petits moyens ne rendent pas moins utile voire indispensable au cinéma indépendant.

227 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 84.

228 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 84.

229 Philippe Avril est également producteur.

230 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. Entretiens p. 31.

231 On se rappelle que le budget de **Produire au Sud** est monté jusqu'à 100 000 € sous la direction de Guillaume Marion.

5.2 2013-2016 : appropriation et développement

Guillaume Mainguet s'est approprié les outils²³² ; il les développe et les propose pour que les participants soient le plus impliqués possible dans les ateliers et puissent interagir au mieux avec les autres producteurs et réalisateurs. Il crée notamment des fiches de présentation des projets qu'il fournit à l'ensemble des participants avant la tenue de la session. Il élabore également un document récapitulatif qui rend compte de tous les dispositifs existants (plates-formes, marchés de coproduction, fonds dédiés au cinéma du Sud, résidences d'écritures, ateliers de coproduction, etc.). Une sorte de bible que les candidats à la coproduction peuvent s'approprier et qui est remise à jour très régulièrement. De plus, les outils de communication actuels permettent de fédérer et d'informer très simplement les membres de la « communauté **Produire au Sud** », via notamment un groupe facebook qui compte à ce jour 1558 membres, et qui permet d'échanger de nombreuses informations : sorties de projets passés par **Produire au Sud**, appels à candidatures, marchés, etc.

L'atelier nantais retrouve un budget raisonnable (autour de 50 000 €) en 2013, et s'organise depuis de façon harmonieuse avec une équipe d'intervenants stable, et, comme la présentation des ateliers 2014 et 2015 en rendra compte, un niveau professionnel en hausse des participants. Malgré ce budget plus confortable, le festival ne peut malheureusement pas créer de deuxième poste et valoriser au mieux le travail de **Produire au Sud**, ce que le coordinateur aimerait pouvoir faire (créer une DVDthèque des projets passés par **Produire au Sud**, élargir l'expertise sur plus de territoires). Il a bénéficié, en appui, de l'aide de Thomas Cesbron²³³ qui a été embauché sur **Produire au Sud**, à la gestion des candidatures, à l'accueil des participants, à la logistique, de 2012 à 2015. On sait désormais que cette combinaison ne pourra pas être reconduite car d'autres choix budgétaires ont été opérés pour 2016, écartant la possibilité d'une telle collaboration pour la prochaine session. La politique interne au festival et la prudence financière vont demander une autre organisation de l'atelier nantais, qui n'est pas encore connue.

Lorsqu'on pose la question de la « stratégie » de développement de **Produire au Sud** à l'étranger, le coordinateur de la structure tient à nuancer fortement ce terme, qui à son sens relèverait d'une posture un peu agressive ou calculatrice. Il

232 Exemple de document créé par Guillaume Mainguet, Claire Lajoumard et Philippe Avril, *Les Sources Internationales de Fonds, Produire au Sud*, Novembre 2014. Extrait en Annexes p. 29-30.

233 Thomas Cesbron a accompagné **Produire au Sud** en tant que « personnel de renfort », soit quelques mois dans l'année, de 2012 à 2015, « Curriculum Vitae », Thomas Cesbron, <http://www.laplateforme.net/app/uploads/CV-Thomas-Cesbron-octobre-2015.pdf>, (consulté le 30/04/2016).

préfère penser au travail de **Produire au Sud** dans les autres pays du globe comme un apport souhaité et voulu par des structures locales (des festivals de cinéma la plupart du temps) qui sollicitent la venue de l'atelier. Ceux-ci sont alors conçus en fonction des attentes des organisateurs ou des contraintes politiques et culturelles, et sont des sessions sur-mesure : plus ou moins de modules (coproduction, scénario, Master-classes, suivi individuel, « pitch »), sur plus ou moins de jours d'atelier. Il est important de savoir que les ateliers à l'étranger ne coûtent rien au **Festival des 3 Continents**. Toute la structure financière se construit avec les festivals locaux. Guillaume Mainguet monte des dossiers pour obtenir des bourses auprès des ambassades de France, il s'associe aux partenaires pour élaborer des dossier de demande de subventions, trouver des partenariats, etc. Ces tâches de prospection nécessitent évidemment beaucoup de travail au coordinateur.

On peut dire que la présence d'une expertise française à l'étranger est du « pain béni » pour la diplomatie française, en ce sens qu'elle peut être valorisée par ces réseaux politiques français à l'étranger, à Durban, Bangkok ou ailleurs, et être utilisée comme une sorte de vitrine culturelle. Toutefois, ce n'est pas à ce niveau précis de la politique, même s'il est indéniable, que Guillaume Mainguet situe l'action de **Produire au Sud**. Il la voit plus au niveau de l'étincelle qu'il peut déclencher chez les participants, sur les possibilités qu'il peut ouvrir à leur connaissance et sur l'effet amplificateur que peut avoir cet échange de savoirs dans certains territoires :

« GM : Je pense que notre action est politique pour d'autres raisons que des liens avec "des" politiques. C'est une évidence, c'est même dans la définition des postes des attachés audiovisuels, il y a une sorte de récupération du fait que **Produire au Sud** est une espèce de point de mire à l'étranger, le parfait projet parce que mettant en valeur une expertise française sur le territoire qui les intéresse. C'est du pain béni. En ce sens, pour une personne du corps diplomatique qui se trouve à Taïwan, ou en Afrique du Sud, forcément c'est politique. Il va mettre en valeur l'échange politique, culturel, l'échange de savoirs, de déplacements. C'est plutôt un discours qui émane du mille-feuille administratif. Mais il y a quand même une dimension politique. [...] Je vais prendre des exemples concrets. Tu parlais du fait qu'on a un atelier en Israël, ça c'est politique. Beaucoup de plates-formes de formation diraient du point de vue de l'Europe, Israël n'a pas besoin d'atelier. Moi, je dis par rapport à l'expérience, aux gens qu'on a, je dis que ce n'est pas vrai. [...]

KL : Cela me fait penser au fait que [...] cela fait deux ans qu'on a des projets indiens.

GM : Le choix au moment de la sélection se porte aussi sur ces projets-là parce [...] que le rôle que j'ai désigné à **Produire au Sud** c'est à un moment donné d'envoyer un signal à un territoire. L'intérêt qu'ils ont eu, l'étincelle qu'ils ont captée n'est pas tant pour leur projet, assimilée à un chemin personnel, c'est plutôt de dire : la coproduction

internationale c'est important, on a quelque chose à transmettre, on a compris ça, il faut qu'on en parle à nos collègues²³⁴. »

Il y a eu un laps de temps où il n'y a plus eu de **Produire au Sud** à l'étranger, qui coïncide avec la période d'appropriation des contenus par Guillaume Mainguet, qui a été décrite au sous-chapitre précédent, entre 2009 et 2011, date de l'atelier à Belo Horizonte (Brésil). En 2012, le premier atelier à Durban a pu être proposé dans le cadre du Durban film Mart²³⁵. Il est pérenne et devrait être se tenir en juillet 2016 pour sa quatrième édition. Durban est une des villes jumelées avec Nantes, ce qui a politiquement facilité la rencontre de la structure du Festival du Film et de **Produire au Sud**. En entretien, lorsque la notion de présélection régionale pour Nantes a été évoquée, opération que nous avons remarquée pour certains ateliers, notamment latino-américains ou à Bangkok, Guillaume Mainguet a déclaré avoir abandonné cette pratique pour la plupart des ateliers à l'étranger, considérant que le nombre de places étaient déjà suffisamment réduit sur l'ensemble pour qu'on ne bloque pas l'accès à Nantes en opérant des sélections régionales. C'est différent pour Durban :

«GM : Par contre, on le met en place depuis quelques années avec Durban mais ce qui n'empêche pas les choses, car provenant d'Afrique, on a du mal à trouver des projets intéressants. Quelque part, Durban est un filtre positif qui nous amène des projets qui sont déjà dans un certaine énergie, portés par leurs écuries²³⁶. »

D'autres ateliers se sont tenus jusqu'en 2013, à Caracas (Venezuela). Mais le constat est qu'en Amérique du Sud, sauf pour la Bolivie où l'industrie cinématographique est encore enclavée, les autres pays semblent satisfaire eux-mêmes leurs besoins de formation. L'hypothèse d'une relative maturité du territoire en terme de professionnalisation, qu'on avait posée comme cause de l'unique atelier de Morelia (Mexique) en 2005, semble confirmée. Et depuis l'atelier de Caracas, il faut convenir qu'aucun **Produire au Sud** ne s'est tenu en Amérique latine ou au Brésil.

« Aujourd'hui, on constate qu'on n'a pas de partenariat pérenne avec l'Amérique Latine et qu'au Brésil ça s'arrête un petit peu et qu'éventuellement le seul contact, c'est

234 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 90.

235 « 2016 Durban Filmmart Industry Programme », Durban Filmmart, <http://www.durbanfilmmart.co.za/The-Programme>, (consulté le 24/04/2016).

236 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 88.

avec la Bolivie qui est le seul pays complètement enclavé et isolé du point de vue de son industrie cinématographique, ce n'est pas étonnant. C'est logique²³⁷. »

Pour ce qui concerne l'Asie, le partenariat avec Bangkok s'est ravivé en 2014 après une interruption de six ans. Comme il est indiqué sur le site internet du **F3C** : « L'Atelier **Produire au Sud** de Bangkok est un atelier de formation "régional" de quatre jours à destination de producteurs et réalisateurs débutants dans le champ spécifique de la coproduction internationale. L'atelier est ouvert aux pays de la région ASEAN : Birmanie, Brunei, Cambodge, Indonésie, Laos, Malaisie, Philippines, Singapour, Thaïlande et Vietnam²³⁸. » De plus, sur la zone asiatique, un nouvel atelier a vu le jour à Taipei sur l'île de Taïwan. Il est lui uniquement dédié aux « producteurs et réalisateurs de Taïwan, débutants dans le champ spécifique de la coproduction internationale. Il est organisé en partenariat avec le Taipei Film Festival, et soutenu par le BAMID (Bureau of Audiovisual and Music Industry Development) du Ministère de la Culture taïwanais²³⁹. »

On constate que la géographie de l'atelier suit bien celle de la demande exprimée. En Asie, elle reste forte, car il existe des disparités très grandes entre les territoires et l'attrait de la coproduction avec l'Europe reste important. Guillaume Mainguet commente l'implantation mondiale de **Produire au Sud** :

« GM : Le plus intéressant, c'est quand la rencontre se fait à l'endroit d'une véritable demande. C'est vrai pour Taipei, pour Sderot, Durban (à part que c'est un partenariat un peu plus large et plus politique qu'autre chose) c'est le cas du prochain [atelier] à Agadir, c'est le cas de Caracas. A chaque fois, s'exprime un curseur un peu différent au niveau de la demande, c'est très spécifique. Soit il y a une absence totale de connexion avec l'Europe, soit, comme à Taipei, c'est pour contourner le monstre chinois. Du point de vue de Sderot, c'est pour casser l'élite israélienne de réalisateurs qui occupent tout l'espace et bouchent la vue à tous les plus jeunes réalisateurs et producteurs qui, de toute façon, n'ont pas accès à une véritable formation. ²⁴⁰. »

L'Afrique a déjà été évoquée avec Durban, et comme l'Asie, les besoins y sont très différents. Claire Lajoumard estime que « L'Afrique d'une manière générale a toujours été en retard, sauf pour le Maghreb où il y a des cinématographies plus ou moins fortes selon les époques, mais où il y a une tradition. Mais le reste de l'Afrique,

237 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 87.

238 « Bangkok 2015 », **Produire au Sud**, **F3C**, <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/pas-a-letranger/bangkok/>, (consulté le 24/04/2016).

239 « Introduction », Taipei Film Festival, <http://eng.taipeiff.org.tw/Content.aspx?FwebID=113eab9d-8fae-4e6e-9ed9-06b9dd2f0648>, (consulté le 28/04/2016).

240 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 87.

très peu, sauf l’Afrique du Sud²⁴¹. ». **Produire au Sud** propose en mai 2016 aux cinéastes de la région un nouveau dispositif à Agadir, pour un atelier ouvert aux projets marocains, maghrébins, d’Afrique Centrale et de l’Ouest, en collaboration avec le festival du film documentaire d’Agadir (FIDADOC²⁴²). Il est à noter que cette incursion dans le documentaire est nouvelle et pourrait être une source de diversification pour l’atelier, qui jusque là n’a traité que des projets de fiction. C’était d’ailleurs une des hypothèses qui avait été soulevée par Guillaume Marion en entretien, comme une piste possible de développement de l’atelier²⁴³. Pour le Proche-Orient, en juin 2016 se tiendra le troisième atelier de Sderot en Israël. Jusqu’à présent, seuls des projets de cinéastes résidant en Israël ont pu participer, pour des raisons politiques. **Produire au Sud** y est accueilli dans une école de cinéma documentaire. Pour sa troisième édition, l’atelier se déroulera au Collège Académique Sapir. Il est organisé en collaboration avec le Cinema South Festival de Sderot et l’Institut français en Israël de Tel-Aviv.

FESTIVAL DES 3 CONTINENTS
CINÉMAS D'AFRIQUE, D'AMÉRIQUE LATINE ET D'ASIE

NANTES
22 > 29 NOV 2016
38^E ÉDITION

TOUT SUR LE FESTIVAL | L'ÉDITION 2015 | INFOS PRATIQUES | AVEC LES PUBLICS | PRODUIRE AU SUD | PRESSE & PROS | PARTENAIRES DU F3C

L'appel à candidatures des ateliers internationaux
L'appel à candidatures et le détail de chacun des ateliers internationaux sont ouverts 4 à 6 mois avant le début de l'atelier. Vous serez informé de l'ouverture de l'appel à candidature via la newsletter.

ATELIERS INTERNATIONAUX PRÉVUS EN 2016

- 3e atelier Produire au Sud à Sderot (Israël) en juin 2016 dans le cadre du World Cinema Festival de Sderot (à confirmer)
- 4e Produire au Sud Script Studio à Durban (Afrique du Sud) en juillet 2016 dans le cadre du 36e Durban International Film Festival (à confirmer)
- 2e atelier Produire au Sud à Taipei (Taiwan) en juillet 2016 (à confirmer)
- 1er atelier Produire au Sud à Bichkek (Kirghizstan) prévu en août 2016 (à confirmer)
- 6e atelier Produire au Sud à Bangkok (Thaïlande) en novembre 2016 dans le cadre du World Film Festival of Bangkok (à confirmer)

DÉCENTRALISATION F3C 2015 EN RÉGION ÎLE-DE-FRANCE
1er Décembre 2015
PALMARÈS

29 Novembre 2015 - L'édition 2015
LE FESTIVAL EN IMAGES

25 Novembre 2015
SUIVEZ LES INFOS DU FESTIVAL

Toutes les actualités

Les ateliers prévus en 2016, site internet du F3C²⁴⁴

La carte du monde présentée²⁴⁵ permet de faire un retour visuel sur tous les ateliers de **Produire au Sud** qui se sont passés à l'étranger. On remarque que le

241 Entretien de l’auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015, Entretien p. 71.

242 « Présentation générale », Fidadoc, <http://www.fidadoc.org/presentation-generale>, (consulté le 12/04/2016).

243 Entretien de l’auteur avec Guillaume Marion, 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p.53 .

244 « **Produire au Sud** à l'étranger », **Produire au Sud**, F3C, <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/pas-a-letranger/>, (consultée le 24/04/2016). Manque la participation de **Produire au Sud** à Agadir en mai 2016, « Agadir 2016 », **Produire au Sud**, F3C, <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/pas-a-letranger/agadir-2016/>, (consulté le 18/04/2016).

245 Carte de tous les ateliers entre 2000 et 2016 conçue par l’auteur, en Annexes p. 32.

mouvement, qui suit l'évolution de développement de l'industrie cinématographique dans le monde part assez nettement et fortement d'Amérique du Sud, pour s'y amenuiser en 2012-2013, rapidement rejointe par l'Asie, dont les ateliers semblent assez bien ancrés depuis la reprise par Guillaume Mainguet en 2014 (Bagkok, Sderot, Taipei), ainsi que l'Afrique dont les besoins sont importants, comme on a pu le pointer et qui accueille aussi un atelier qui semble solide, celui de Durban.

5.3. Perspectives

Dans les pistes développées par Guillaume Mainguet, un atelier est envisagé au Japon en 2017. Il n'y sera très probablement reçu que des projets japonais, car l'île est coupée politiquement et linguistiquement de ses voisins et qu'il est difficile d'y envisager un atelier régional, comme à Bangkok par exemple. Un projet de nouvel atelier à Bichkek au Kirghizstan est aussi en préparation pour août 2016.

Il y a donc deux tendances qui coexistent : l'envie d'aller vers des territoires peu favorisés et peu irrigués en ce qui concerne le cinéma et de générer un courant porteur pour y développer des projets de cinéma, ou bien, dans les endroits où l'industrie existe déjà bel et bien, comme en Israël ou au Japon, l'orientation de fournir des pistes de travail et de réflexion pour pouvoir y encourager la production de films indépendants.

L'un des axes de développement évoqués par Guillaume Mainguet est d'améliorer le suivi des projets régionaux, qu'il réalise déjà de façon formelle en prenant régulièrement le pouls des projets qui ont fréquenté l'atelier. Pour aller plus loin, il souhaite offrir la possibilité aux participants de retravailler avec les mêmes experts huit ou dix mois après leur rencontre, afin de confirmer la dynamique insufflée en atelier. Une expérimentation de cette idée a été réalisée à Paris au mois de février 2016 pour les projets qui avaient été présentés à Taipei en 2015.

Schedule Taipei PAS – Follow up 2016

(February 8-10, 2016)

MONDAY 8	TUESDAY 9	WEDNESDAY 10
10:30 – 11:00 AM	9:00 – 11:00 AM	9:30 – 11:00 AM
Welcoming and presentation of the workshop	Production/ script writing consulting	How to build an application up for european funds ? (contents/enhancement of the esthetic approach, specificities following the submission)
11:00 – 1:00 PM	11:15 – 1:15 PM	11:15 – 1:00 PM
Meeting the producers and directors	Production/ script writing consultings	Introduction to post-production
LUNCH	LUNCH	LUNCH
2:30 – 4:30 PM	2:30 – 4:30 PM	2:15 – 4:00 PM
Production/ script writing consultings	Dealing with the Deal-Memo ? (what can you accept, consider, negotiate, refuse from a coproducer?)	Selection in international festivals (visibility issues, official or parallel sections?, preparation with the sale agent, the press attache?)
4:45 – 6:45 PM	4:45 – 6:00 PM	4:15 – 7:00 PM
Production/ script writing consultings	Presentation of the fund « Aide aux cinémas du Monde » and the platform « La Fabrique »	Coproduction meetings
DINNER	DINNER	DINNER
	SCREENINGS OF SHORT FILMS AT Les 3 LUXEMBOURG	SCREENINGS OF SHORT FILMS AT Les 3 LUXEMBOURG



	individual meetings
	collective sessions

Claire Lajouard : french producer (Acrobates Films)
Vincent Wang : french/taiwanese producer (House on fire)
Gualberto Ferrari : script consultant
Thomas Pibarot : head of acquisitions (Le Pacte)
Jérôme Baron : Executive and artistic director

Programme de **Produire au Sud**, suivi des projets de Taipei 2015, Paris 8-10 février 2016

On voit dans le programme du suivi à Paris des projets de Taipei qu'au delà des rendez-vous individuels sur la production et l'écriture, des sessions collectives sur des sujets qui n'ont pas forcément le temps d'être abordés dans les ateliers à l'étranger ont été mises en place : gérer les problèmes de contrat avec des coproducteurs, rédiger une candidature pour un fonds européen, gérer une sélection dans un festival international, etc. En proposant un atelier bicéphale, Guillaume Mainguet parvient à fournir aux participants de Taipei autant d'informations qu'à ceux qui passent par Nantes, voire plus. On remarque dans le programme de l'atelier de suivi de Taipei à Paris la volonté d'efficacité et de concret qui apparaît dans le programme : « Comment construire une candidature pour un fonds européen ? », « Que pouvez-vous accepter, envisager, accepter et refuser de la part d'un coproducteur ? Comment tirer profit d'une sélection dans un festival ? » sont les thèmes de certaines sessions. Le suivi post Taipei souhaite emmener les participants encore plus loin dans leur connaissance du fonctionnement du système européen.

La satisfaction a été grande, tant pour les participants que pour les intervenants. Guillaume Mainguet aimerait donc généraliser cette démarche à d'autres ateliers, mais la ressource humaine va peut-être ne pas être suffisante du

côté des intervenants. En effet, mobiliser ces experts plusieurs semaines dans l'année en plus de leurs activités professionnelles respectives sera certainement difficile.

Une des autres pistes de réflexion qu'il est possible d'entreprendre pour rendre l'action de **Produire au Sud** encore plus rayonnante, au niveau local cette fois :

« est de multiplier les rencontres professionnelles, ce qui déborde un petit peu du cadre. C'est demander aux intervenants de **Produire au Sud** d'intervenir de manière plus collégiale, sur des sujets plus généraux, mais qui s'adresseraient à des jeunes professionnels. On l'a fait avec Sari [Turgeman] l'année dernière sur le scénario. Ça a très bien marché. L'idée est de créer des liens entre le festival et l'atelier, pour décloisonner un peu. Je pense que cette année [2016], on aura des films **Produire au Sud** qui seront montrés en sélection officielle [au **F3C**], en compétition ou non, ce sera un salut supplémentaire pour créer un pont, car les films seront en salle. C'est très bien²⁴⁶. »

Proposer aux intervenants aguerris d'intervenir auprès de jeunes professionnels locaux en plus de ceux de l'atelier et optimiser les sorties des films qui sont passés par la formation pour valoriser le travail accompli, même si ce n'est pas une fin en soi, sont des actions simples qui permettent de mieux faire connaître l'atelier. Et ce, à l'intérieur du festival également, où il souffre régulièrement d'un manque de visibilité.

Pour conclure la partie historique de l'atelier, il est important de réaffirmer son ampleur politique. La formation est à la fois instituée dans une association dont le but premier est d'organiser un festival de cinéma des trois continents, Afrique, Asie et Amérique du Sud, gérée par des bénévoles. Des tensions peuvent parfois se faire jour entre eux et l'équipe salariée, surtout, comme nous l'avons vu, quand la situation financière est tendue. L'association est soumise aux politiques culturelles locales : ville de Nantes, Conseil Départemental de la Loire-Atlantique, Région des Pays de la Loire. Elle doit aussi composer avec un certain nombre de partenaires publics nationaux : CNC, Institut Français, ou privés : fondation GAN pour le cinéma, Marché International du Film de Cannes, etc. De plus, l'atelier dépend des relations qu'il entretient avec la sphère diplomatique française, dont le soutien financier et culturel est indispensable. Par ailleurs, les relations avec les festivals de cinéma et la promotion de l'atelier dans le paysage mondial pour susciter l'émergence d'une demande sont aussi nécessaires. **Produire au Sud** a un fort rayonnement à l'étranger, malgré sa taille modeste.

246 Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet, 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 93.

La façon dont a été retracée l'histoire de l'atelier au sein du festival des trois continents rend compte, au mieux, de l'entremêlement de ces niveaux d'influence, du local au global. Sa personnalité et ses évolutions au gré des directions différentes et des aléas politiques et financiers qui ont émaillé les époques qu'il a traversées, et au gré des changements de personnels qui ont pu l'affecter ont permis de saisir, souhaitons-le, la dimension profondément humaine et la passion pour le cinéma qui anime les créateurs et intervenants de cet atelier unique en son genre.

Deuxième partie : le modèle Produire au Sud

Introduction

Après avoir retracé l'histoire politique et structurelle de l'atelier, il va maintenant être question du public accueilli et des contenus en eux-mêmes, de l'impact de **Produire au Sud** pour les participants et les intervenants qui le fréquentent. On essaiera aussi de mettre l'atelier en perspective par rapport à d'autres qui existent en Europe, notamment ceux des Ateliers du Cinéma Européen (ACE) et d'European AudioVisual Entrepreneurs (EAVE). Cette partie de la recherche s'appuiera de façon centrale sur les entretiens qui ont pu être menés avec nos interlocuteurs intervenants et participants, sur le retour que ces derniers ont fait sur le questionnaire qui leur a été proposé à l'issue de la formation pour les besoins du mémoire, sur l'observation des deux sessions de 2014 et 2015 et sur les données qui ont pu être extraites des archives, que ce soit en terme de formation des producteurs, de pays d'origine des sélections ou de thématiques des projets de films. Pour ce qui concerne les questionnaires donnés aux participants des éditions 2014 et 2015, il est nécessaire d'apporter quelques précisions. Nos ambitions étaient d'avoir des indications sur l'avancée des projets, respectivement un an et demi et six mois après le passage à l'atelier. Or, cette idée manquait un peu de réalisme, car, autant les professionnels de 2014 ont assez bien répondu à l'enquête (six retours de cinq projets sur les sept accueillis), ce qui donne une certaine légitimité à l'analyse qui pourra en être faite, autant les membres de la promotion 2015 ont peu répondu (une réponse à ce jour) et il sera difficile de rendre compte de l'évolution de leurs projets. Il était sans doute trop tôt pour qu'ils aient le recul suffisant pour faire ce bilan.

Un premier regard sur l'ensemble de la formation en chiffres permettra de circonscrire le champ d'influence de **Produire au Sud**, de définir un peu mieux le public de l'atelier, éventuellement les thèmes sur lesquels les films se penchent. Y a-t-il des modes, des thèmes, des genres récurrents ? Ensuite, la figure du producteur sera interrogée, au niveau de sa formation initiale, de sa mobilité. Comment les producteurs du Sud qui sont venus à l'atelier de Nantes se sont-ils formés à leur métier ? Est-ce que leurs parcours diffèrent de ceux qui ont pris part aux ateliers locaux et régionaux à l'étranger ? Ont-ils suivi des formations dans leur pays, en Europe, dans un autre pays de leur région ? Au fil du temps, la mobilité des producteurs a-t-elle évolué ou non ? On regardera aussi les parcours des réalisateurs. Puis, sera proposée une présentation croisée des observations des

éditions 2014 et 2015, afin de rendre compte du contenu des ateliers, avant de faire une analyse du retour des questionnaires des participants de la promotion 2014.

1. Produire au Sud en chiffres

1.1. La Convention de l'UNESCO de 2005²⁴⁷ (Diversité des expressions culturelles)

L'article premier de la Convention pose les objectifs suivants :

- « (a) de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ;
- (b) de créer les conditions permettant aux cultures de s'épanouir et interagir librement de manière à s'enrichir mutuellement ;
- (c) d'encourager le dialogue entre les cultures afin d'assurer des échanges culturels plus intenses et équilibrés dans le monde en faveur du respect interculturel et d'une culture de la paix ;
- (d) de stimuler l'interculturalité afin de développer l'interaction culturelle dans l'esprit de bâtir des passerelles entre les peuples ;
- (e) de promouvoir le respect de la diversité des expressions culturelles et la prise de conscience de sa valeur aux niveaux local, national et international ;
- (f) de réaffirmer l'importance du lien entre culture et développement pour tous les pays, en particulier les pays en développement, et d'encourager les actions menées aux plans national et international pour que soit reconnue la véritable valeur de ce lien ;
- (g) de reconnaître la nature spécifique des activités, biens et services culturels en tant que porteurs d'identité, de valeurs et de sens ;
- (h) de réaffirmer le droit souverain des États de conserver, d'adopter et de mettre en œuvre les politiques et mesures qu'ils jugent appropriées pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire ;
- (i) de renforcer la coopération et la solidarité internationales dans un esprit de partenariat afin, notamment, d'accroître les capacités des pays en développement de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles. »

À notre sens, la démarche de **Produire au Sud** s'inscrit dans cette recherche de respect et d'épanouissement des cultures d'interculturalité et d'interaction. Le réseau des professionnels de **Produire au Sud** en est une émanation vivante. Ce but nous permet de comprendre dans quelle mesure et pourquoi **Produire au Sud** s'inscrit également, dans le même mouvement, dans la lutte contre le tout Hollywood au-delà de la défense de la culture française :

²⁴⁷ « Le texte », Diversité des expressions culturelles, UNESCO, <http://fr.unesco.org/creativity/convention/propos/texte>, (consulté le 3/06/2016).

« Sur les marchés des biens culturels, les États-Unis occupent une position dominante, en particulier dans le domaine des produits vidéo (cinéma, émissions de télévision, etc.). [...] 85 % des places de cinéma vendues dans le monde entier correspondent à des productions hollywoodiennes. [...] Le processus institutionnel visant à formuler de façon efficace les réticences de tous les pays devant le centralisme culturel nord-américain, s'étend de 1995 à 2005 et aboutit finalement à la Convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle. Cette Convention présente tout d'abord son objectif (qu'elle décline sous de nombreuses formes) : protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ainsi qu'encourager le dialogue entre les cultures. Elle affirme ensuite des principes directeurs : d'une part, le principe de la souveraineté des États, qui sont libres d'adopter des mesures et des politiques pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire ; d'autre part, le principe de l'égalité et du respect de toutes les cultures²⁴⁸. »

Comme nous tenterons de le démontrer, **Produire au Sud**, à sa mesure, prend à son compte la diversité culturelle du monde cinématographique et participe à son renouvellement et à sa richesse.

1. 2. Les pays sélectionnés à Nantes (sur 15 années)

Il semble significatif de faire un point sur l'origine géographique de tous les projets qui ont été retenus pour l'atelier nantais depuis sa création, en essayant de comprendre ce que ces chiffres disent éventuellement de l'état de l'industrie cinématographique des lieux concernés et de l'apport d'un programme comme **Produire au Sud** à la variété culturelle des territoires.

Ce sont entre 4500 et 5000 films environ qui sont produits dans le monde chaque année d'après l'UNESCO²⁴⁹. **Produire au Sud** a accompagné, entre Nantes et les pays du Sud, 237 projets identifiés. Ils sont en réalité un peu plus nombreux, mais les archives sont lacunaires sur certains ateliers à l'étranger, ne permettant de donner un chiffre exact. On peut pousser l'estimation à 250 films. Aussi, même si les notions de réseaux et de communication entre pairs sont importantes, et que la formation donnée à un groupe de personnes bénéficie certainement à un ensemble plus large, l'impact de l'atelier est quand même limité.

Pour comparer **Produire au Sud** avec des ateliers européens ACE et EAVE, on peut dire que le dispositif étudié ici est en effet le plus modeste des trois en terme de moyens. Créé en 1993, ACE a accompagné à ce jour 200 producteurs

248 GENSOLLEN Michel, « Défense de la diversité culturelle : variété ou dialogue ? », *Réseaux*, 2012/5 n° 175, pp. 175-203.

249 Voir carte des productions de films long-métrage par pays proposée par l'UNESCO p. 10. « Carte des moyennes annuelles de production de longs métrages par pays », UNESCO, 2008.

répertoriés sur 23 pays européens, ce qui le place à peu près au même niveau que la formation nantaise en terme de nombre de projets pris en charge. Ses ateliers sont donnés à 15 projets européens qui sont suivis pendant une année et qui bénéficient de plusieurs sessions intensives et notamment un atelier de développement et un atelier de financement. Toutefois, la formation est payante et il faut déboursier 5 500 € pour y participer. Des sessions de formation continue sont proposées aux producteurs qui souhaitent rester membres du réseau, ainsi qu'un certain nombre d'avantages liés à cette adhésion. « L'effet réseau, ce sont les expériences de chacun qui bénéficient à tous²⁵⁰. ». ACE a réussi à obtenir des budgets de Média Mundus et développe depuis 2009 un programme à destination des producteurs non européens. Ce programme, ACE Mundus, n'est pas payant pour les participants. Il faut passer les sélections pour y prétendre. ACE a également des programmes réguliers au Japon et en Israël (depuis 2013). On remarque que ce sont des endroits où Guillaume Mainguet a installé des programmes (Sderot en Israël en 2014), ou qu'il projette d'en monter (au Japon). On peut vraiment parler de tendance ou de territoires repérés comme porteurs. Élise Jalladeau situe l'atelier vis à vis des autres :

« **Produire au Sud**, c'est du sur-mesure. Il y a très peu de producteurs. C'est très sélectif. Il y a un programme qui est beaucoup plus encadré qu'à la Berlinale. La Berlinale, ce sont des cours en amphithéâtre et **Produire au Sud** c'est du TD, c'est un peu différent. Maintenant, je ne le comparerais pas forcément à la Berlinale, je le comparerais à tous ce qui se passe effectivement au niveau des ateliers de producteurs européens comme ACE et EAVE. Eux aussi ont développé des ateliers sur-mesure dans les pays du Sud²⁵¹. »

EAVE est un dispositif beaucoup plus imposant. Il existe depuis 1988 et ses moyens semblent surpasser de loin les deux autres. Il n'a pas été retracé d'historique de l'atelier, mais de nos jours, EAVE accueille 50 projets européens par an. 25 des producteurs accueillis viennent avec un projet, 25 sans, qui apprennent au contact des autres, ou, s'ils ont de l'expérience jouent un rôle de tutorat auprès des autres participants. Pour une inscription de 3 000 € (avec projet) ou 2 000 € (sans projet), ceux-ci bénéficient d'une année complète de suivi par des professionnels, ainsi que de trois sessions de formation d'une semaine. Aux deux premières sessions, les scénaristes sont invités à se joindre à leur producteur, à condition de contracter une inscription complémentaire de 600 €. Avec autant de participants, on ne peut plus parler de sur-mesure. Comme ACE, EAVE a aussi développé des programmes à l'étranger depuis 2010 et propose à l'heure actuelle

²⁵⁰ ACE présente ses activités et les avantages de son réseau. « About », ACE, <http://ace-producers.com/about>, (consulté le 20/05/2016).

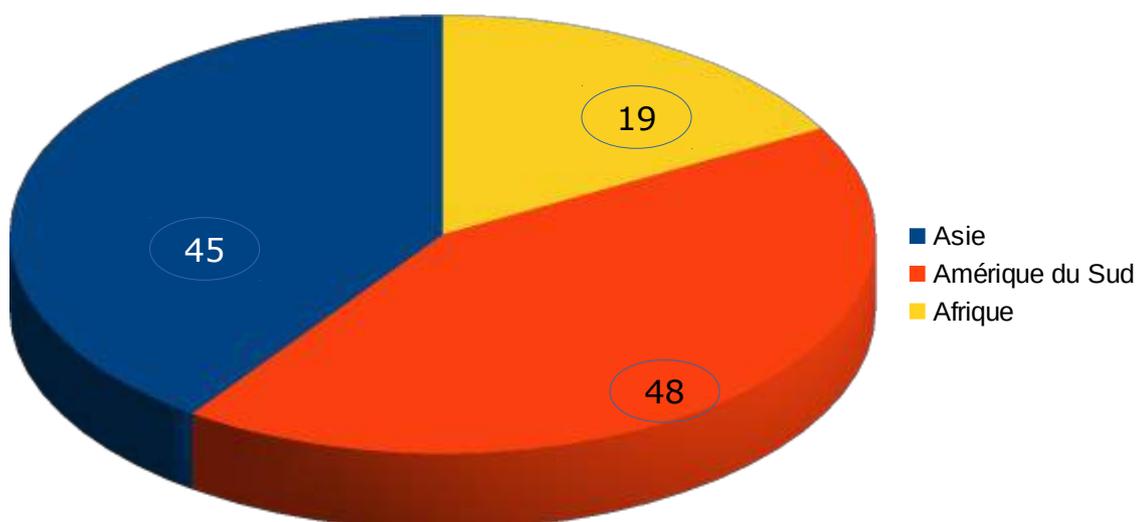
²⁵¹ Entretien de l'auteur avec Élise Jalladeau du 12/05/2015. En Annexes, Entretiens p. 58.

des formations entre producteurs européens et producteurs non-européens, auxquelles participent entre 12 et 15 producteurs. Le programme *Puentes* est destiné à faire collaborer des Sud-Américains avec des Européens et se déroule entre Montévidéo en Uruguay et Locarno en Suisse. Parmi les formateurs, on retrouve des fidèles de **Produire au Sud**, comme Miguel Machalski (intervenant depuis de nombreuses années) ou encore Fernando Epstein (participant uruguayen en 2002 du côté de la production). *Ties that Bind* est un programme similaire avec l'Asie (entre Singapour et Udine dans le Frioul italien), où Élise Jalladeau œuvre encore, aux côtés de la spécialiste du pitch Sybille Kurtz, qui a travaillé à Nantes jusqu'en 2008. Parmi les participants de 2016, on trouve d'anciens bénéficiaires de **Produire au Sud** à l'étranger (la productrice des Philippines Pamela Reyes ou encore Stefano Centini, installé à Taiwan). *B'est* s'adresse à des producteurs européens qui veulent travailler avec des homologues russes entre Saint-Petersbourg et Tallin en Estonie. À ces programmes récurrents s'ajoutent « EAVE on demand » [EAVE à la demande]. Depuis 2010, ce sont 25 ateliers qui ont été organisés aux quatre coins de la planète²⁵². Dans l'atelier 2014 en Géorgie par exemple, on retrouve Vladimir Katcharava (producteur géorgien), qui a participé à **Produire au Sud** à Nantes en 2015.

On peut en conclure deux choses : tout d'abord que le rayonnement de l'atelier du **F3C** est important, que son format est vraiment singulier, mais qu'il ne touche pas autant de projets qu'EAVE notamment. On voit que le moment où des financements importants ont pu être captés (2009-2010) a vraiment marqué un tournant de développement d'ACE et d'EAVE vers les territoires qui étaient investis originellement par **Produire au Sud**. Toutefois, on ne peut pas vraiment poser l'existence de ces différents ateliers en terme de concurrence, mais plutôt de complémentarité. Le fait que les participants de **Produire au Sud** aillent ensuite vers un autre atelier européen semble dans le mouvement qui permet aux cinéastes d'étoffer leur réseau et d'affiner leurs pratiques. Ce qui est intéressant, c'est que **Produire au Sud**, alors qu'il se positionne plutôt comme un « access workshop », [un atelier pour débutants], n'est pas forcément celui que les participants vont faire en premier. On peut y voir un effet d'opportunité.

Maintenant que l'atelier nantais a été situé par rapport à d'autres ateliers européens, les données récoltées dans les archives de **Produire au Sud** vont être présentées et analysées. Quels sont les pays qui participent à la formation ? Quelles sont les évolutions ?

²⁵² On peut prendre connaissance de tous les ateliers et symposiums organisés par EAVE un peu partout dans le monde, « EAVE on demand », EAVE, <http://eave.org/programmes/eave-on-demand/>, (consulté le 21/05/2016).



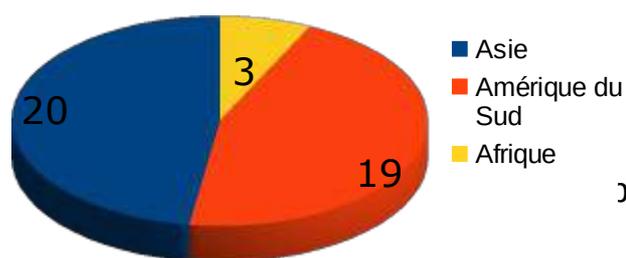
Nombre de projets sélectionnés par continents (2000-2015)²⁵³

Sur l'ensemble des ateliers qui se sont tenus à Nantes, sur 112 projets reçus (ce chiffre est un chiffre exact, à l'inverse de celui des **Produire au Sud** à l'étranger), 48 sont originaires d'Amérique du Sud (soit environ 43 % des projets), 45 d'Asie (soit 40%) et 19 d'Afrique (soit 17%). Le déficit de projets africains choisis est notable et va dans le sens des avis qui ont été donnés par les intervenants sur l'état peu développé de l'industrie sur ce continent²⁵⁴ et sur la qualité des projets soumis. Le nombre relativement comparable de projets asiatiques et d'Amérique du Sud mérite d'être vu d'une manière diachronique, afin de pouvoir rendre compte de son évolution. Aussi, des tranches de cinq années vont être considérées afin de rendre compte d'éventuels changements dans les équilibres entre les deux continents qui participent majoritairement à l'atelier, ainsi que pour rendre compte d'une progression éventuelle pour l'Afrique.

²⁵³ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

²⁵⁴ Entretiens de l'auteur avec Guillaume Marion, Claire Lajouard, Guillaume Mainguet. En Annexes, Entretiens pp. 38 ; 71 ; 88.

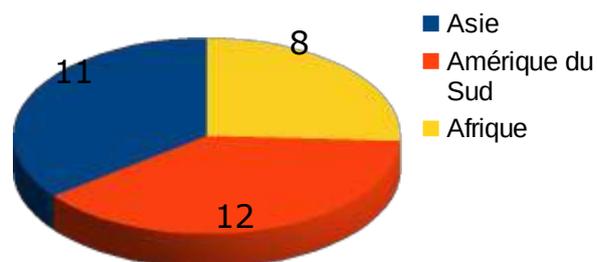
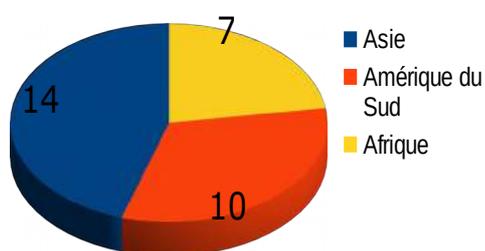
répartition des projets à PAS Nantes entre 2000 et 2005



répartition des projets à PAS entre 2006 et 2010

(rappel : édition 2009 annulée)

Répartition des projets à PAS entre 2011 et 2015



Répartition des projets par continents (2000-2005/2005-2010/2010-2015)²⁵⁵

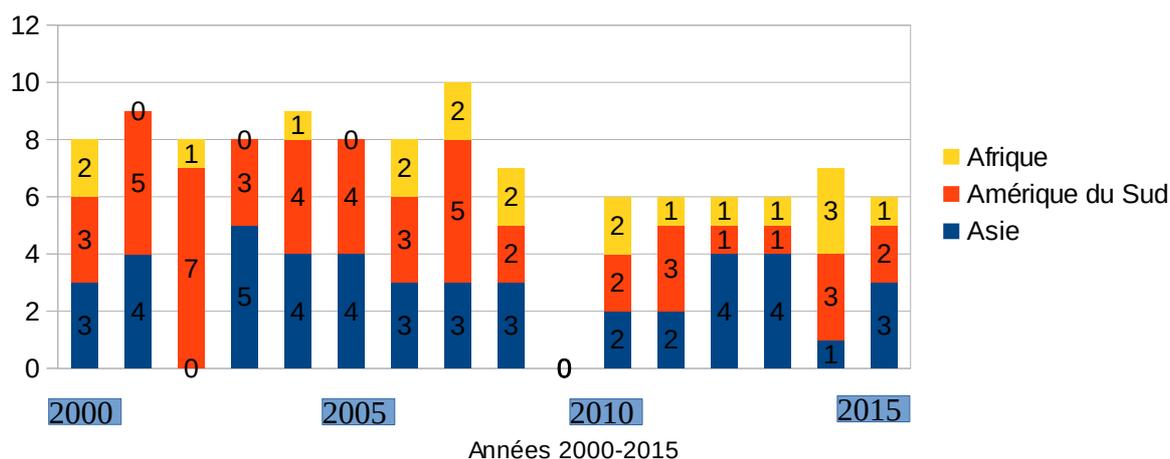
En regardant l'évolution sur ces trois périodes, on constate que le déficit de sélection de films africains est vraiment crucial sur la première (2000 à 2005), où le nombre de projets d'Afrique est seulement de trois, représentant 8 % du total. L'équilibre entre Asie et Amérique du Sud est presque parfait sur cette période, tout comme sur la période suivante. La proportion de projets africains sélectionnés pour les périodes 2006-2010 et 2011-2015 représente environ un quart des projets, en forte augmentation, tandis que l'Asie fournit plus de projets que l'Amérique du Sud pour la dernière période. On peut relier ces évolutions, d'une part à une recherche de projets africains par les porteurs de l'atelier, qui ont fait le constat à plusieurs reprises que la qualité n'était souvent pas satisfaisante, d'autre part à un développement énorme du marché asiatique dans les années 2000 (notamment d'Asie du Sud-Est), qui partait de rien pour ainsi dire, tandis que l'industrie Sud-Américaine, comme on a pu le montrer avec l'expérience de la diminution de la

²⁵⁵ Graphiques réalisés par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

demande de **Produire au Sud** à l'étranger dans les festivals de cette zone²⁵⁶, a une autonomie suffisante dans sa formation et dans son expertise de la coproduction.

Cela est dû au fait que l'Amérique du Sud possède un marché régional et mondial – Brésil lusophone mis à part, qui représente à lui seul un marché gigantesque – d'environ 332 millions de spectateurs potentiels, locuteurs du castillan). Les capacités de partenariats interrégionaux de cette industrie en Amérique Latine sont donc importantes. Elles sont beaucoup plus grandes en tout cas que pour les pays d'Asie qui ne partagent pas de langue commune. On peut imaginer que les possibilités interrégionales de la zone d'Amérique du Sud vont continuer à se développer, ce qui réduira peut-être à terme le nombre de coproductions avec l'Europe, tandis qu'en Afrique et en Asie (où les marchés sont plus réduits et ne dépassent souvent pas les frontières nationales, à moins de tourner en anglais ou en français), ces besoins pourront rester importants encore un certain nombre d'années.

Projets par continents à PAS Nantes entre 2000 et 2015



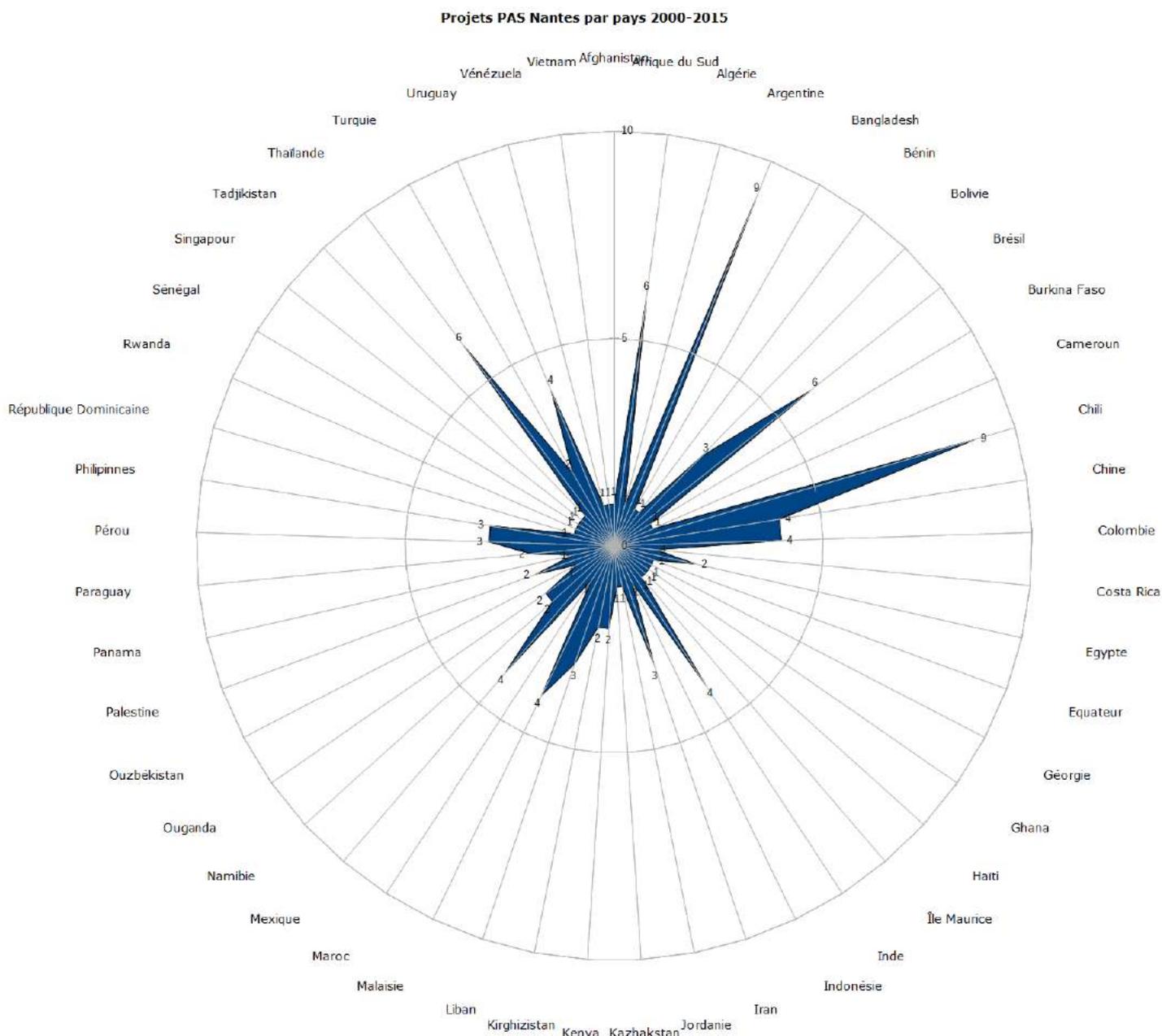
Projets sélectionnés à **Produire au Sud** Nantes par continents ²⁵⁷

Pour affiner encore, on propose ci-dessus un graphique année par année, où l'évolution telle qu'elle a été présentée est bien perceptible, avec un déficit de projets d'Afrique retenus jusqu'en 2006, une large domination de l'Amérique du Sud jusqu'en 2008, rattrapée par l'Asie. Un « accident » dans la présence de l'Asie est notable en 2002 et en 2014. En 2002, cela correspond au lent démarrage de la zone. Pour 2014, on peut l'expliquer par une sélection au **Produire au Sud** de Bangkok

256 Voir la présentation historique des **Produire au Sud** à l'étranger pp. 59-60.

257 Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

qui a un peu « vidé » le **Produire au Sud** nantais de ses candidatures asiatiques de qualité²⁵⁸.



*Participation à **Produire au Sud** Nantes par pays (2000-2015)²⁵⁹*

La répartition par pays peut aussi se révéler porteuse de sens. Certains n'apparaissent qu'une fois en sélection, d'autres plusieurs, preuve d'une vitalité ou d'un regain certain dans les territoires concernés. Des cinéastes de 49 pays ont participé à **Produire au Sud** Nantes (sachant que 134 pays peuvent être considérés comme pays du Sud). 16 pays ont eu trois projets ou plus sélectionnés à Nantes.

²⁵⁸ Nous avons eu cette explication lors de la préparation de la session de 2014 avec Guillaume Mainguet.

²⁵⁹ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

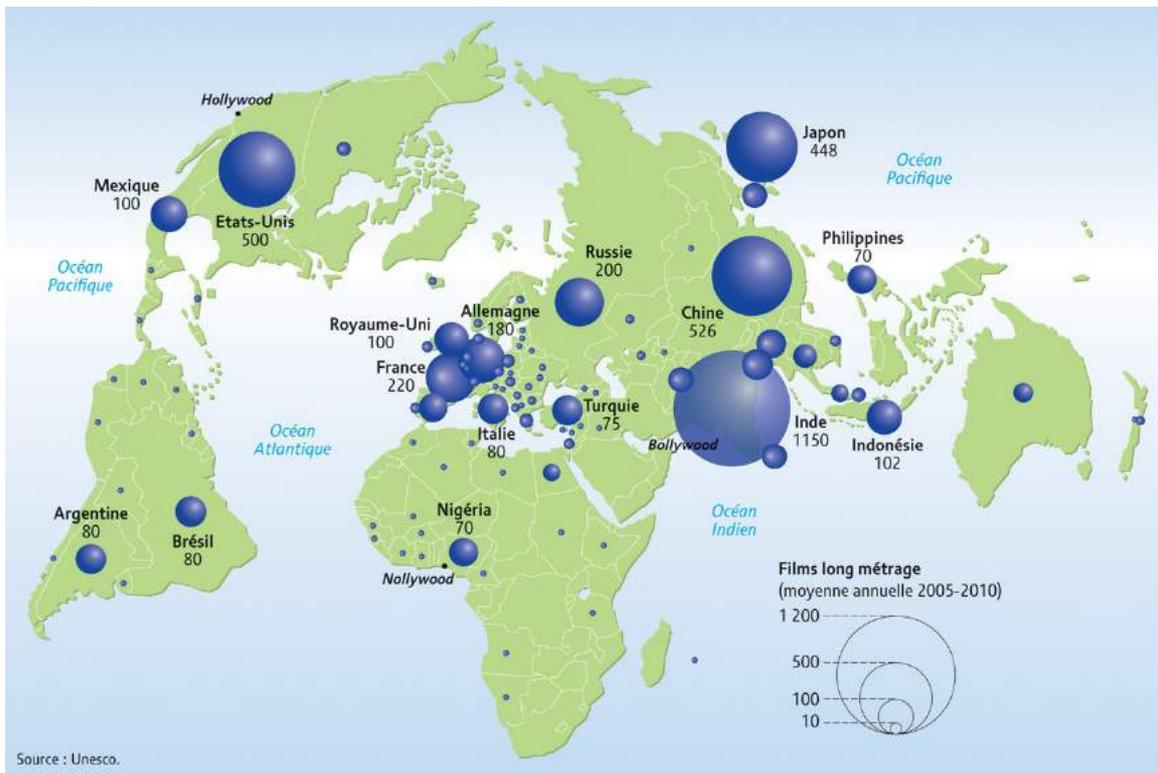
Parmi eux, deux pays d'Amérique du Sud dominant largement le nombre de sélections avec neuf projets retenus (Argentine et Chili), suivis par le Brésil (six projets). À eux seuls, ces trois pays représentent 21 % de la sélection totale et la moitié des projets venus d'Amérique du Sud. En Asie, ce sont la Thaïlande (six projets), l'Inde, la Chine et la Malaisie (quatre chacune) qui dominent les élus du continent. Ces pays constituent 16% de la sélection totale et 40% de la représentation asiatique. Enfin, l'Afrique du Sud est la nation choisie la plus régulièrement du continent africain (avec six projets) et la seule qui ait eu plus de deux projets reçus à Nantes. En outre, trois projets venus du Festival de Durban ont également participé à un Script-Studio, une résidence d'écriture spécifiquement conçue pour eux à Nantes en 2013, en même temps que **Produire au Sud**, portant ce chiffre à neuf. Ce Script-Studio n'a pas été reconduit à Nantes en 2014 et 2015.

On peut estimer que la sélection reflète la présence des « poids-lourds » du cinéma des pays du Sud, mais qu'elle tempère leur prédominance et tente d'élargir les propositions en choisissant un éventail de projets issus de pays qui produisent peu ou pas de films.

1.3. Les pays candidats entre 2012 et 2015

On traite de cette période restreinte uniquement parce qu'on a un accès à des données complètes de candidatures de **Produire au Sud** sur ces années, ce qui n'est pas le cas pour les précédentes. Le regard sur cette période va permettre de comparer les sélections et de voir de quels pays viennent les candidatures.

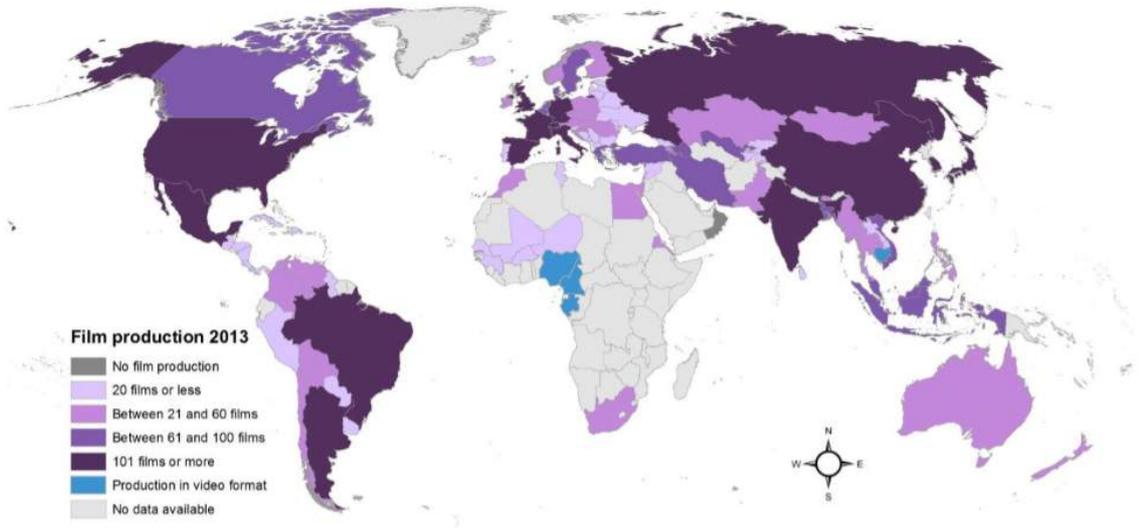
L'un des enjeux que se donne l'atelier est de permettre à la diversité culturelle de s'exprimer. Les cartes présentées ci-dessous rendent compte de la domination de certains états dans la production filmique. Les zones de faible contribution à la production mondiale, les zones vierges ou qui présentent une absence de données sont encore nombreuses. On observe sur la deuxième carte que certains pays, en bleu, ont une production sous format vidéo, qui n'est pas le format standard pour le cinéma, mais une autre façon de diffuser des images. Cette carte ne réfère pas exactement à la période de référence pour les candidatures de **Produire au Sud** ; toutefois elle permet de mesurer le « poids » de certaines cinématographies.



Production de films long métrage dans le monde, 2005-2010, UNESCO²⁶⁰

260 « Carte des moyennes annuelles de production de longs métrages par pays », UNESCO, 2008.

Figure 2. Concentration of worldwide feature film production, 2013

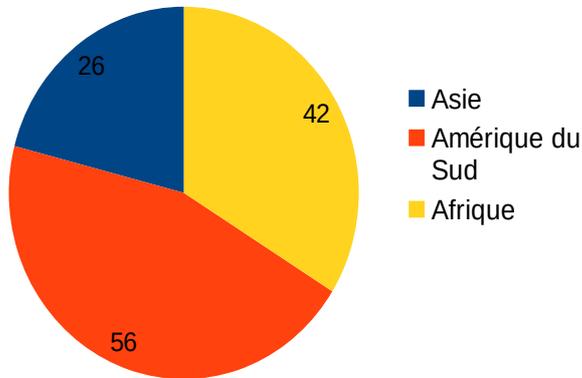


Source: UIS database, November 2015

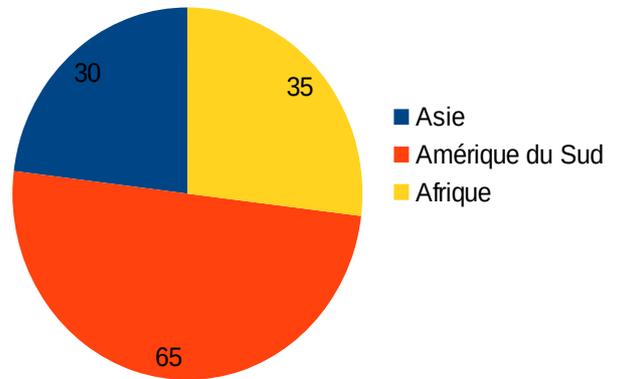
La répartition de la production internationale de films long métrage en 2013, UNESCO²⁶¹

L'analyse des candidatures à **Produire au Sud** permet d'apprécier de quelle façon l'atelier gère ces différents « poids » cinématographiques.

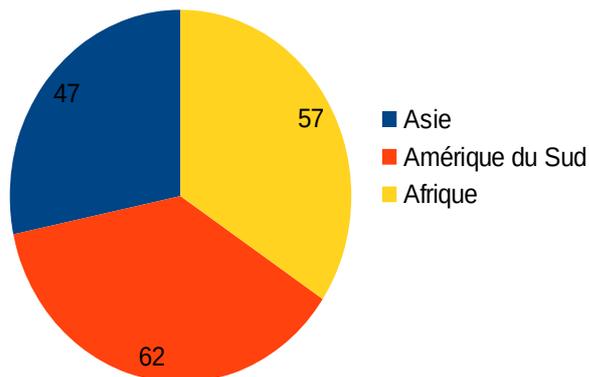
Nombre de candidatures par continent en 2012



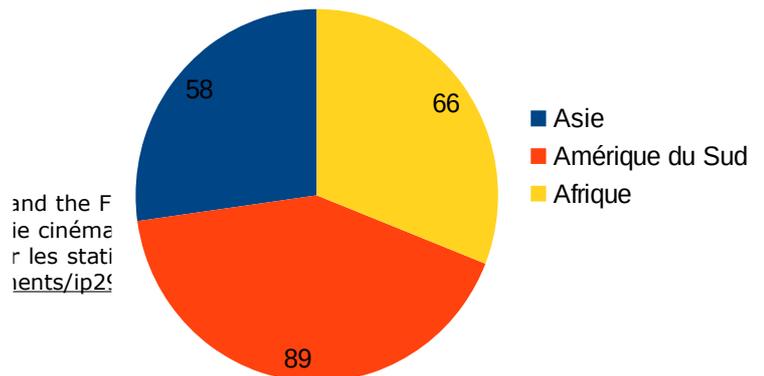
Nombre de candidatures par continent en 2013



Nombre de candidatures par continents en 2014

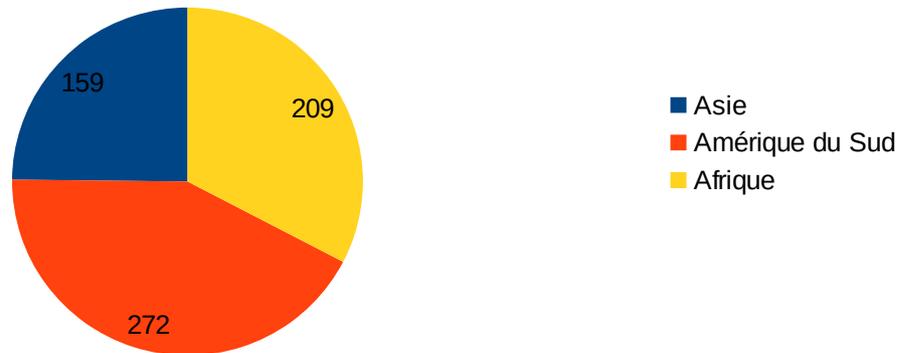


Nombre de candidatures par continents 2015



and the F
ie cinéma
r les stati
ents/ip26

Nombre de candidatures par continents de 2012 à 2015



*Nombre de candidatures par continents à l'atelier **Produire au Sud**²⁶²*

Sur les quatre années, on remarque que l'Asie offre plus de candidatures, mais le nombre de projets proposés chaque année va lui aussi en augmentant (on passe de 124 projets en 2012 reçus à 218 en 2015). Toutefois la hausse numérique des projets asiatiques est supérieure à la hausse globale du nombre de projets. On voit donc sur les graphiques par année que la part de candidatures asiatiques progresse. L'Afrique est relativement stable et représente plus ou moins un tiers des candidatures selon les années, tandis que l'Amérique du Sud domine avec plus de 42 % des dossiers sur les quatre années. Elle représente à elle seule la moitié des postulations en 2013. Quels sont les pays qui se distinguent dans les trois continents ? Y a-t-il des pays qui se présentent beaucoup plus que les autres et peut-on y trouver une raison ? Quels sont finalement les pays dont les films sont sélectionnés ?

1.3.1. Afrique

En Afrique, les postulations sont issues de 24 nations. Le pays qui s'est porté candidat le plus souvent est le Cameroun, sans toutefois qu'aucun projet de ce pays n'ait jamais été sélectionné depuis 2002. Le Cameroun fait partie de ces pays dont les besoins et la dynamique de développement sont criants sans que des

²⁶² Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

infrastructures ne soient mises en place, tel que le constate un chercheur de l'université de Yaoundé, Joseph Pascal Mbarga :

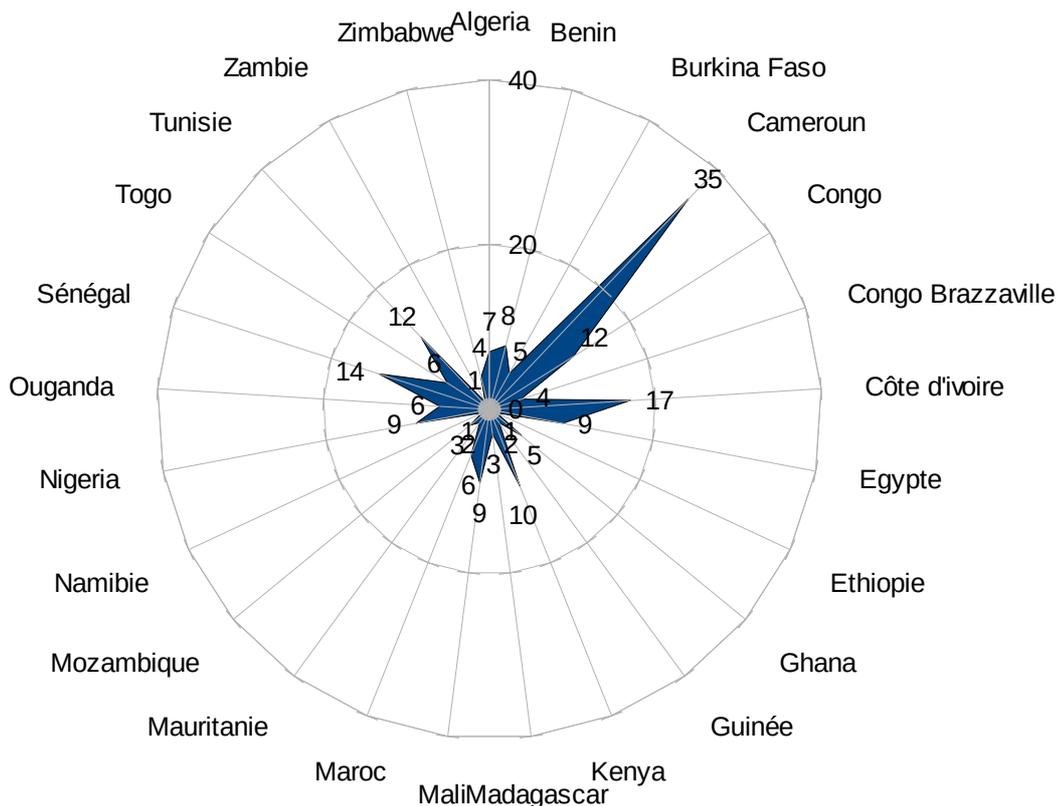
« Le Cameroun est un exemple qui illustre à souhait ces pays qui sont à la traîne. Deux constats s'imposent à nous dans ce cas d'espèce. D'un côté, le Ministère de la Culture semble s'essouffler par le rôle qui lui incombe. De ce fait, il est de moins en moins actif et très peu représenté sur le terrain. De l'autre côté, nous observons çà et là de multiples activités. Des festivals, de long et court métrages organisés par des camerounais, ainsi que des rencontres cinématographiques mises sur pied en partenariat avec les représentations culturelles de pays étrangers en présence sur le territoire. Ces initiatives diverses malgré l'atmosphère peu favorable du pays parviennent à impulser une certaine dynamique²⁶³. »

Les cinéastes camerounais semblent chercher le soutien de l'extérieur, sans parvenir, pour l'instant à hausser la qualité de leurs projets au niveau attendu par **Produire au Sud**. Rappelons que l'atelier est une formation accessible pour des cinéastes et producteurs ayant une expérience relative, mais n'étant pas des débutants complets. C'est certainement ce qui fait défaut et peut-être pourrait-on imaginer des **Produire au Sud** pour débutants complets sur ce continent où la formation professionnelle initiale et la création de premiers projets semble difficile à accomplir. De plus, la production locale au format vidéo est éloignée des habitudes de production du cinéma. Les autres nations qui viennent ensuite en nombre de candidatures sont la Côte d'Ivoire (17), jamais sélectionnée à Nantes, le Sénégal (14), choisi pour un unique projet en 2008 et la Tunisie et le Congo (12), sans aucune sélection nantaise à ce jour. Notons que tous ces pays ont le français pour langue officielle et ont été colonisés par la France ou un pays francophone.

Les hypothèses faites sur des problèmes qualitatifs concernant les propositions issues du continent africain se confirment. On peut comprendre la démarche du Fonds d'Appui au Court Métrage en Afrique Subsaharienne (FACMAS) initiée par le ministère des Affaires étrangères en 2006 pour tenter de stimuler la création en Afrique subsaharienne via le court métrage. Il est probable que cette démarche a été perçue comme post-coloniale. En tout cas, elle n'a pas atteint le but qu'elle s'était fixé et les évaluations qu'en a fait le ministère des Affaires étrangères ont été plutôt négatives²⁶⁴.

263 MBARGA Joseph Pascal, « L'industrie cinématographique du Cameroun : évaluation et perspectives », Département de Langues Africaines et Linguistique, Université de Yaoundé I, 2013, p.2. Joseph Pascal Mbarga est également scénariste et réalisateur au Cameroun.

264 Document d'archives **F3C**, CRAG2009, *Compte-rendu de l'Assemblée Générale du 23/03/2009*.



*Pays des candidats d'Afrique à **Produire au Sud** de 2012 à 2015²⁶⁵*

Il est probablement présomptueux d'imaginer que l'aide extérieure européenne ou d'ailleurs puisse apporter aux Africains les outils suffisants pour développer des cinématographies propres. Il est très important, si cette aide est apportée, de la garder, en terme d'intention, à un niveau strictement professionnel et d'évacuer tout relent de condescendance ou de domination d'anciens colons. Comme l'a indiqué Guillaume Mainguet relatant son expérience :

« Cela fait partie de ce que j'ai appris, c'est-à-dire comment se débarrasser au plus vite de cet encombrant héritage post-colonial. Quand tu prononces le mot de "formation" et que tu t'adresses au Maghreb, aux pays d'Afrique Noire, pendant très longtemps, je me disais, je me prépare à recevoir un revers slamé, en me disant qu'ils penseraient que je voulais "leur apprendre la vie"²⁶⁶. »

Le terme « formation » même peut-être interrogé, il est vrai, tant les objectifs de l'atelier se veulent à l'opposé de l'imposition d'un modèle. Bien que les informations données explicitent les attendus en Europe, les conditions pour trouver un coproducteur et amener un projet à un niveau international, les intervenants ne

²⁶⁵ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

²⁶⁶ Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. En Annexes, Entretiens p. 90-91.

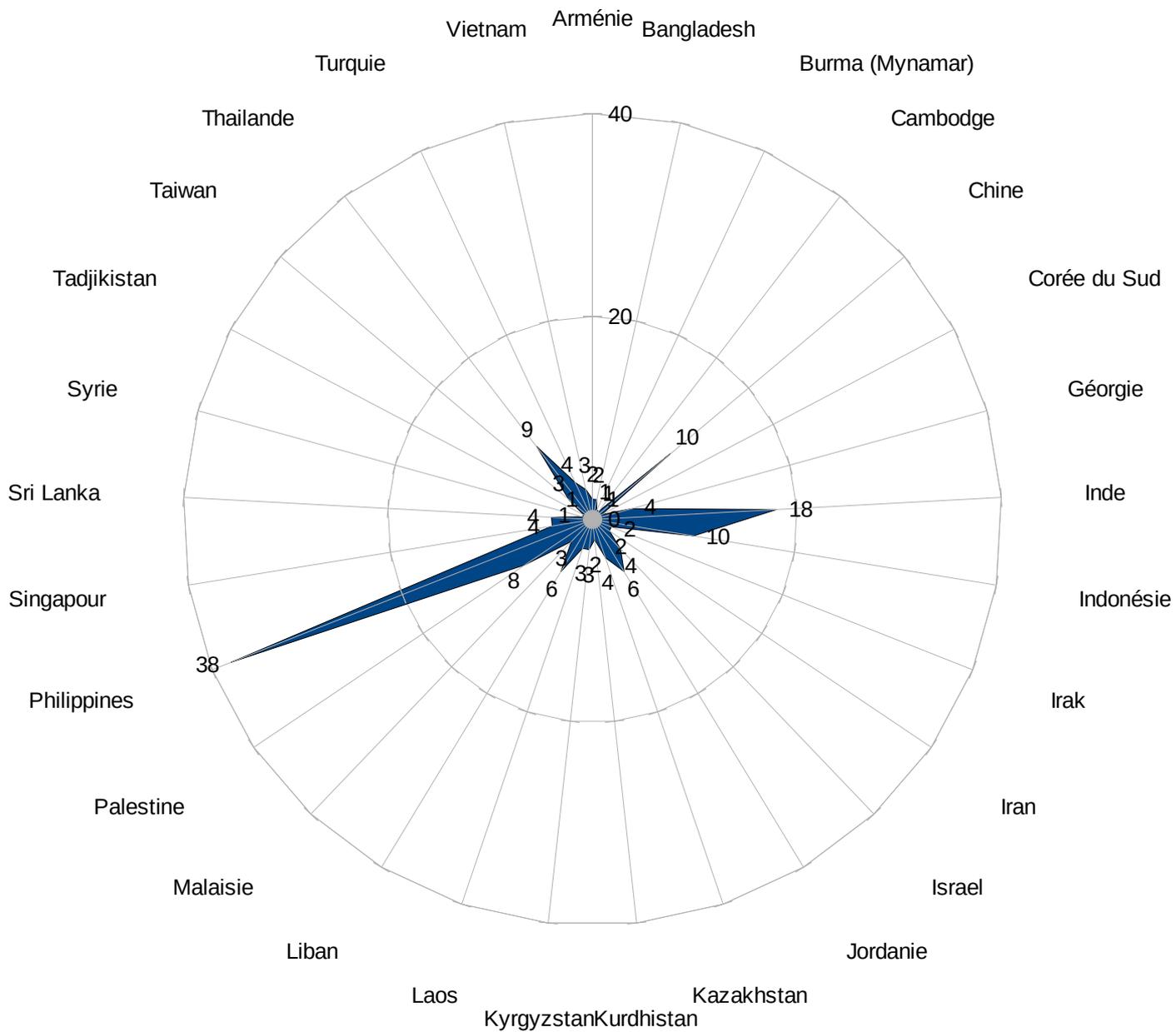
forcent pas le changement et amènent les producteurs à confronter l'idée qu'ils se font de leur film aux réalités du marché et à faire les adaptations nécessaires, ou pas. La liberté de choix est le maître mot.

Pour revenir aux besoins spécifiques des cinéastes africains, il est prudent d'imaginer que le développement culturel viendra de l'intérieur, quand et si les conflits qui déchirent beaucoup de ses territoires cessent et que s'installe un climat plus propice à la création. Les participants africains qui fréquentent l'atelier seront peut-être à terme des appuis, comme cela a été le cas en Amérique du Sud, pour relayer les informations auprès des professionnels débutants et encourager la création et la singularité, voire pour installer de nouveaux ateliers.

1.3.2. Asie

Que nous apprennent les chiffres sur l'Asie ? 29 pays asiatiques ont proposé des candidats à **Produire au Sud** Nantes (alors qu'on en répertorie 47). L'état des Philippines en est le plus grand pourvoyeur avec 38 projets soumis. Trois seulement ont été retenus dans les éditions nantaises de l'atelier. On suppose ici que **Produire au Sud** se fait le reflet du dynamisme de la filière de ce pays, sans pour autant laisser de côté l'exigence artistique et le souci d'ouvrir l'atelier à d'autres voix.

Candidatures asiatiques de 2012 à 2015



*Pays des candidats d'Asie à **Produire au Sud** de 2012 à 2015²⁶⁷*

Le cinéma des Philippines, dont la population a souffert de la dictature de Ferdinand Marcos jusqu'en 1989, retrouve du dynamisme depuis le début des années

²⁶⁷ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

2000 grâce à plus d'ouverture politique, conjuguée à l'arrivée du numérique. Le cinéma philippin est en plein développement, comme en rend compte l'INA global, reprenant un article de *Variety*²⁶⁸ :

« Aux Philippines, la production de films est en plein essor : deux films philippins *Girl, Boy, Bakla, Tomboy* et *Starting Over Again* ont battu tous les records au box office. D'après Rico Gonzales, directeur d'ABS-CBN cinéma, la diversification est la clé de ces récents succès. Pour le producteur Josabeth Alonso, l'utilisation de technologies numériques a également permis d'enrichir l'offre locale : les productions indépendantes ont montré aux studios qu'il est possible de produire des films à petit budget. Pour consolider ces succès, le gouvernement philippin a décidé de soutenir le développement de son industrie du cinéma, notamment à l'aide d'incitations fiscales²⁶⁹. »

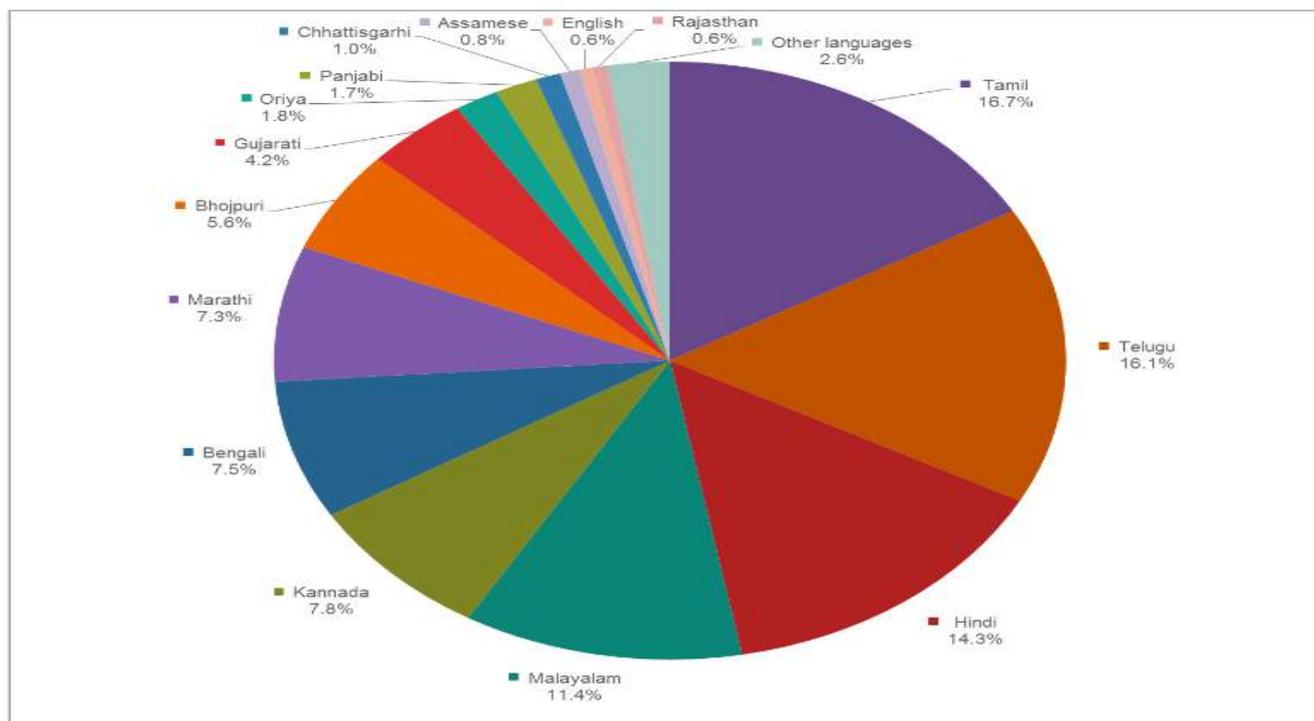
On note que, à partir du moment où des productions indépendantes locales avec des budgets modestes arrivent à rencontrer leur public national et à s'exporter à l'international, le gouvernement philippin met en place des politiques publiques de soutien *ad hoc* à la filière. Les conditions de la montée en gamme et de la diversification de la production philippine semblent réunies.

Le deuxième candidat en terme quantitatif est l'Inde. On pourrait s'en étonner eu égard à l'existence de l'industrie florissante de Bollywood à Mumbai. Mais le cinéma indien, qui domine de manière écrasante son marché national, s'exporte peu à l'extérieur. Cela dit, la volonté de défendre un cinéma indépendant et de sortir des courants qui dominent l'industrie indienne permet de comprendre ce nombre important de postulations pour Nantes. Quand on parle de cinéma indien, le cinéma en hindi de l'industrie Bollywood vient immédiatement en tête, car il est finalement celui qui s'exporte assez bien en Europe, grâce à un marketing efficace. Mais il ne faut pas réduire la réalité et la diversité du cinéma d'Inde, dont les expressions sont multiples, à cette production. Pour preuve, on donne une carte réalisée par l'UNESCO sur la diversité linguistique des films produits en Inde, qui montre bien que le cinéma hindi est loin de dominer le marché indien.

268 SCOTT Mathew, « Filipino Cinema is on the Rise », *Variety*, 5/10/2014, <http://variety.com/2014/film/asia/filipino-cinema-is-on-the-rise-1201317805/>, (consulté le 4/05/2016).

269 ROUSSEL Pia, « Le cinéma philippin en plein essor », Institut National de l'Audiovisuel, 6/10/2014, <http://www.inaglobal.fr/cinema/lu-sur-le-web/le-cinema-philippin-en-plein-essor>, (consulté le 4/05/2016).

Figure 5. Languages used in feature films in India, 2012-2013



Source: Based on Film Federation of India data (2012 and 2013)

Langues des longs métrages en Inde (2012 et 2013), données de la Fédération du Cinéma d'Inde²⁷⁰

« Tout comme le sous-continent lui-même, l'industrie du cinéma indien est marquée par des extrêmes et des spécificités culturelles. Le plus gros marché cinématographique dans le monde en termes de quantité de films produits et tickets vendus s'organise selon une sectorisation par langue. Dans un pays divisé en 14 zones de distribution, il est plus juste de parler *des industries* cinématographiques indiennes. Elles sont souvent étanches les unes aux autres avec l'exception notable de Bollywood, en langue hindi. Ce dernier, en raison de son professionnalisme et son poids médiatique, produit des titres qui sont plus facilement exportables sur le marché national mais aussi international – où « Bollywood » est souvent mal compris car vu comme une appellation de l'industrie cinématographique indienne en générale, toutes langues confondues, bien qu'il ne représente qu'une minorité de la production totale annuelle.

Ce contexte multilingue et multiculturel crée un paysage audiovisuel particulièrement complexe pour les distributeurs au niveau national. [...] Jusqu'ici, le taux de pénétration de films étrangers en Inde reste relativement bas dans un marché qui semble, d'après les chiffres, autosuffisant. Cela serait-il en train de changer avec l'envol

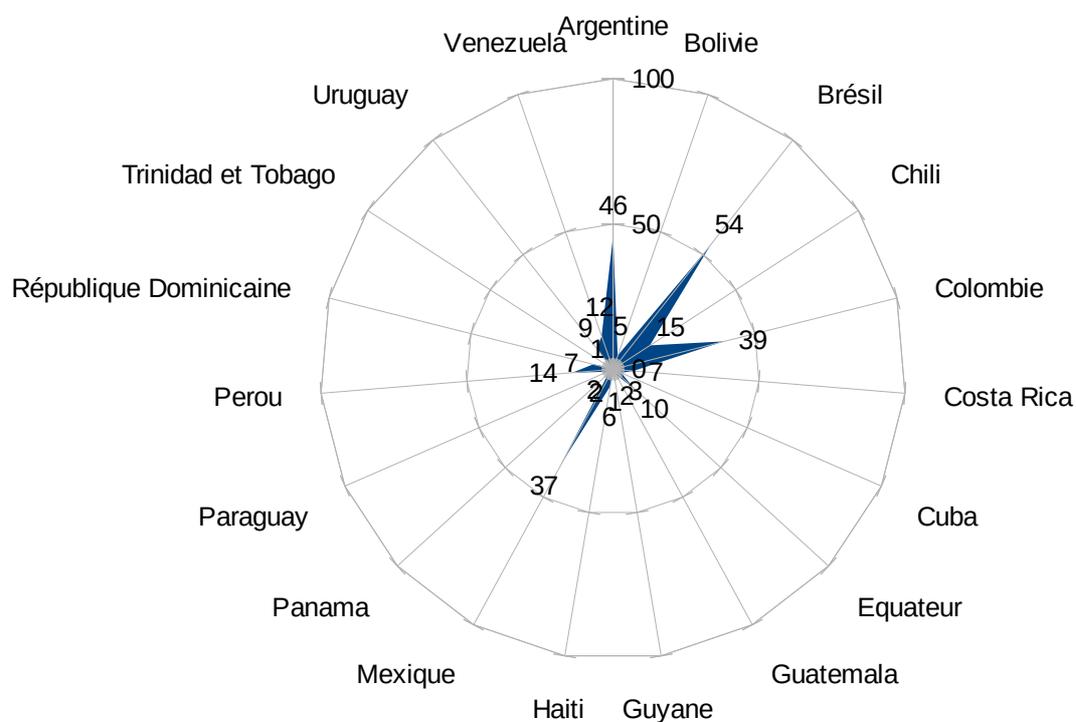
²⁷⁰ Rapport de l'UNESCO sur la diversité linguistique dans les films de fiction, 2012. <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/fs17-2012-linguistic-diversity-film-fr4.pdf>, (consulté le 05/05/2016).

économique du pays qui fait émerger une classe moyenne croissante, plus attirée par des produits culturels "occidentaux"²⁷¹ »

Le problème en Inde n'est peut-être pas tant de ne pouvoir produire que de pouvoir produire sans censure, ainsi que de réussir à faire découvrir d'autres cinémas, à commencer par celui qui se fait dans ses différentes langues. Il s'agit à la fois d'ouvrir l'Inde au monde, le monde à l'Inde et l'Inde à elle-même. Quatre projets indiens au total ont été suivis à l'atelier, trois depuis 2012. Deux ont fait partie des promotions des ateliers qui seront présentés et permettront d'illustrer ce propos.

1.3.1. Amérique du Sud

Candidatures de l'Amérique du Sud de 2012 à 2015



Pays des candidats d'Amérique du Sud à **Produire au Sud** de 2012 à 2015²⁷²

Pour le dernier continent, les pays qui présentent le plus de candidatures en Amérique du Sud sont le Brésil (54), l'Argentine (46), la Colombie (39) et le Mexique (37).

271 BENDJEBBOUR Mohamed, « Le marché du film indien impénétrable pour le marché international », Institut National de l'Audiovisuel, INA Global, 30/03/2011, <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/le-marche-du-film-indien-impenetrable-pour-le-cinema-international>, (consulté le 4/05/2016).

272 Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

Le Brésil et l'Argentine sont les deux plus gros producteurs de films de la région, mais le cinéma brésilien souffre de reconnaissance internationale, tandis que les cinémas argentin ou mexicain ont un rayonnement plus important. La difficulté majeure pour toutes ces cinématographies, qui les rapprochent de nos problématiques françaises et européennes, est la nécessaire « résistance » des cinématographies locales au géant américain qui domine de façon écrasante les marchés nationaux. On se réfère à un article de l'INA sur le cinéma brésilien et sud-américain pour les chiffres et les comparaisons entre pays de la région.

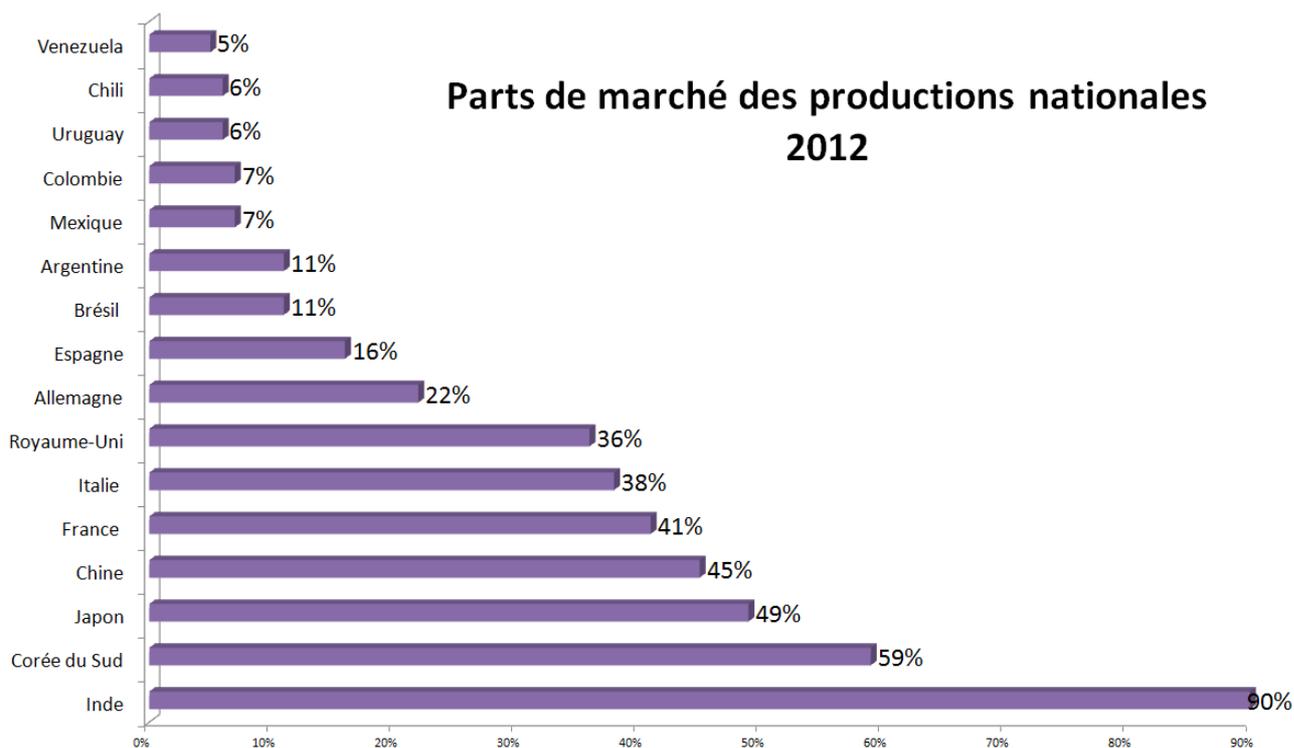
	Brésil	Mexique	Colombie	Argentine
Films produits	83	73	18	100
Parts de marché	10,6 %	6,5 %	7,3 %	11 %

*Nombre de films produits et ce qu'ils pèsent en terme de parts de marché national
UNESCO Institute for Statistics (UIS), Données 2012²⁷³.*

On comprend grâce à ces chiffres que les productions nationales sont en fait vues en minorité par les populations locales et représentent peu de parts de marchés vis à vis des productions nord-américaines. Le tableau suivant permet de comparer ces parts de marché à celles d'autres pays du globe. Il remet en perspective l'idée de **Produire au Sud** comme instrument de défense de la diversité culturelle telle que l'avait présentée Élise Jalladeau au départ de l'atelier, toujours d'actualité.

La présentation permet aussi au passage de voir où se situe la France, avec sa politique culturelle très forte portée par le CNC, par rapport aux autres nations. Une autre donnée remarquable est l'imperméabilité de certaines nations aux cinématographies étrangères, comme le Japon (49 %) ou la Corée du Sud (59%) ou encore l'Inde, dont les productions nationales représentent 90 % des parts de marché du pays.

²⁷³ Chiffres présentés dans l'article de RUFÉ Emmanuelle, « Les Chiffres en trompe-l'œil du cinéma brésilien », Institut National de l'Audiovisuel, INA Global, 21/04/2014, <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-chiffres-en-trompe-l-oeil-du-cinema-bresilien>, (consulté le 12/05/2016).



Pourcentage de parts de marché nationales, UNESCO Institute for Statistics (UIS), données 2012²⁷⁴

Pour finir sur ce court portrait des industries sud-américaines dont les ressortissants proposent le plus de candidatures à **Produire au Sud**, on peut noter pour le Brésil un chiffre intéressant, celui de 9 % de la population seulement qui est déjà allée au cinéma. Le potentiel de développement de ce marché est donc énorme et la production indépendante brésilienne doit trouver des forces et des appuis pour le conquérir.

Chiffres-clés 2013

Population brésilienne : 201 millions
 Nombre de films produits : 127
 Parts de marché : 18,6 %
 Nombre d'écrans : 2679
 Nombre d'entrées en salles : 149,5 millions
 Revenus générés : 1 753 millions de reals (536 millions d'euros)
 Aides publiques au cinéma : 174 millions de reals (60 millions d'euros)
 Part de la population étant déjà allé au cinéma : 9 %

Ina Global, chiffres de 2013²⁷⁵

²⁷⁴ Emmanuelle Rufi, « Les Chiffres en trompe-l'œil du cinéma brésilien », *op. cit.*

²⁷⁵ *Ibid.*

Pour la Colombie, le marché du cinéma s'est restreint ses dernières années et les productions nationales (souvent des comédies ou histoires violentes) ne semblent pas remporter l'adhésion de la population. Citons cet article de María Paula Martínez, d'*El Espectador de Bogotá*, repris dans *Courrier International* :

« Nouvelle loi sur le cinéma, production de longs-métrages en cascade... Nous assistons au décollage d'une industrie qui promet de faire de la Colombie la Mecque sud-américaine de la pellicule. Sauf qu'il y a un problème : le cinéma attire aujourd'hui deux fois moins de monde qu'en 1998.

Nous, les Colombiens, n'aimons pas aller au cinéma. C'est du moins ce que montre la dernière enquête de consommation en date, qui place le cinéma en dernière place des médias consommés par les personnes interrogées, derrière la télévision, la radio, les magazines, Internet et la presse. Le combat de l'industrie cinématographique en Colombie n'est pas seulement une question de production et d'accès, mais aussi de plaisir et de popularité. Car on produit aujourd'hui deux fois plus de films qu'il y a cinq ans, les salles de projection se multiplient et le prix du billet est comparativement meilleur marché qu'il y a dix ans (la place s'achète à partir de 3 000 pesos colombiens [soit 1,30 euros]). Nous assistons à un âge d'or de l'industrie nationale, or nous apprécions peu le septième art en Colombie, et encore moins les films colombiens. L'industrie se développe rapidement : 12 films sont sortis sur les écrans en 2010, 18 en 2011 et plus de 30 sont prévus pour 2012²⁷⁶. »

L'article décrit les films colombiens comme très violents. Le public n'est pas au rendez-vous. Le rôle de plates-formes comme **Produire au Sud** est peut-être d'aider les producteurs et réalisateurs colombiens à trouver des histoires différentes, qui leur permettraient de gagner les faveurs du public local. Quatre projets ont été accueillis à Nantes jusqu'ici.

Il est possible de tirer comme enseignement de cette répartition des candidatures globales qu'elles sont le reflet de l'énergie qui se dégage des cinématographies nationales, mais que l'atelier **Produire au Sud** veille à ne pas trop avantager ces géants et préserve une démarche d'ouverture et d'appui aux territoires qui en ont le plus besoin en restant attentif à la qualité des projets présentés. Guillaume Mainguet précise ces choix de sélection :

« De la même manière que les années précédentes, [on décide de] sélectionner un projet du Tadjikistan, d'Haïti, sachant que les films n'existeront probablement pas, vu leur

276 MARTÍNEZ María Paula, « En Colombie, le 7^{ème} art se cherche encore », *El Espectador Bogotá*, 12/12/2012, repris par *Courrier International*, <http://www.courrierinternational.com/article/2012/12/13/en-colombie-le-septieme-art-se-cherche-encore>, (consulté le 31/05/2016).

petite envergure. Mais le choix au moment de la sélection se porte aussi sur ces projets-là parce qu'on sait que le rôle que j'ai désigné à **Produire au Sud** c'est à moment donné d'envoyer un signal à un territoire, de faire en sorte qu'une étincelle soit lancée²⁷⁷. »

1.4. Les ateliers à l'étranger

Aller soutenir les cinéastes et producteurs au plus près, pouvoir accompagner des projets de moindre envergure parfois, mais tout aussi importants pour l'écosystème des cinématographies locales et toucher un public de professionnels plus large. Les missions des **Produire au Sud** à l'étranger sont ici résumées. Cette section va étudier la sélection des **Produire au Sud** in situ et son impact.

Quand on examine de plus près les films qui sont passés par les ateliers **Produire au Sud**, on en déduit que l'attention à l'Afrique s'est vraiment développée récemment, à partir de 2009 et l'atelier de Nairobi au Kenya, et surtout depuis que le partenariat avec Durban est en place (2012). Auparavant, un seul atelier s'était tenu en Afrique, à Alger, en 2004 (malheureusement, on n'a aucune trace des projets accueillis). Même s'il joue comme une présélection pour l'atelier nantais, le volet **Produire au Sud** de Durban est un incubateur de talents africains. Quoi qu'il en soit, on peut penser que l'Afrique est le continent où **Produire au Sud** devrait le plus travailler et où les besoins sont encore les plus importants. Seulement 13 projets sont répertoriés dans les **Produire au Sud** à l'étranger, pour l'Afrique, qui sont portés par des professionnels de neuf pays de la zone.

En ce qui concerne l'Asie, le travail avait été bien entamé avant la coupure de 2009 et Guillaume Mainguet n'a pu relancer les travaux sur la zone orientale (Bangkok puis Taipei) et les commencer au Proche-Orient (à Sderot) qu'en 2014. 44 projets sont passés par des ateliers asiatiques. Les **Produire au Sud** d'Asie ont reçu 11 pays de la zone.

Pour clore le tour des trois continents en Amérique du Sud, il y a 64 projets répertoriés, sachant que les projets sélectionnés de Lima (2003), Bogotá (2004) et Buenos Aires (2004) sont inconnus. Les ateliers ont intéressé une dizaine de pays de la zone, soit moins que les **Produire au Sud** nantais.

On constate que ces **Produire au Sud** à l'étranger ont élargi dans une assez faible mesure le nombre de pays concernés, néanmoins, ils ont encore touché des zones qui n'avaient jamais envoyé de candidats (la Birmanie, par exemple). Ils permettent de servir les projets de films de ces zones qui n'auraient pas pu être pris

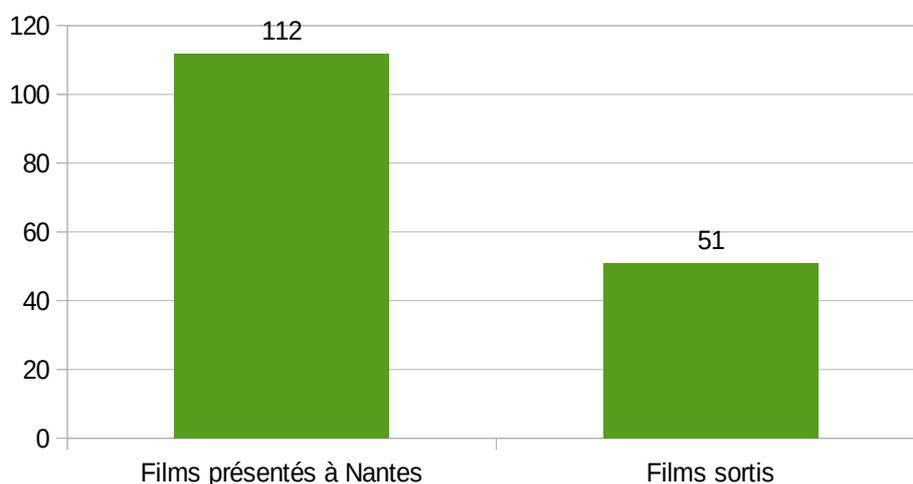
²⁷⁷ Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. Entretiens p. 50.

en charge à Nantes autrement, grâce à l'accueil des festivals locaux et encouragent de nombreux réalisateurs et producteurs dans leur formation professionnelle.

1.5. Les sorties de films

Les films en projet sortent en général assez longtemps après l'atelier. Les films passés par Nantes sortent en moyenne quatre ans après leur passage (les plus rapides dans l'année de présence à l'atelier, les plus lents douze ans après), tandis que les films sortis après les **Produire au Sud** à l'étranger le sont au bout de cinq ans et demi (les plus rapides dans l'année de l'atelier et les plus lents, huit ans après). On voit ici une différence notable qui peut-être attribuée à la maturité des projets reçus à Nantes. 45 % des films des ateliers nantais sont sortis à ce jour.

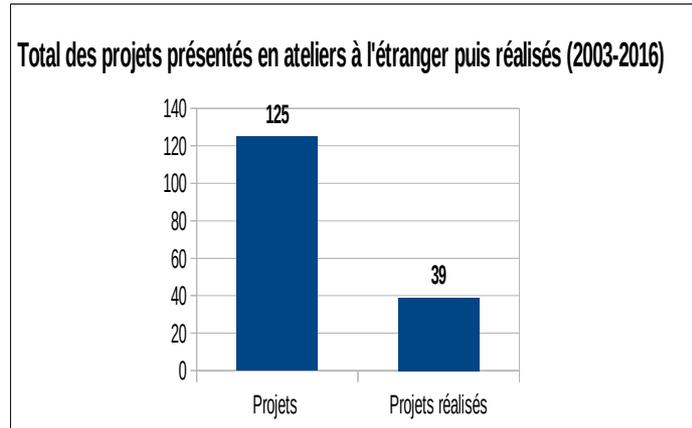
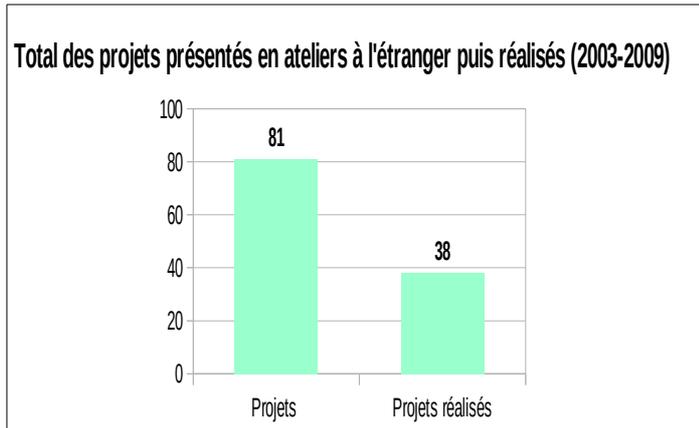
Proportion des films sortis après les ateliers nantais (2000-2016)



Sorties de films, ateliers de Nantes²⁷⁸

La proportion de films sortis après leur passage dans les ateliers à l'étranger de **Produire au Sud** peut être envisagée de deux manières. Soit on les considère dans leur globalité (avec les manques de données que l'ont sait), soit on n'envisage que les ateliers réalisés jusqu'en 2009. C'est une façon de réduire l'écart dû à l'absence de **Produire au Sud** à l'étranger pendant presque trois ans. En effet, puisque Guillaume Mainguet n'a pu relancer les ateliers hors Nantes qu'en 2012, peu des projets de films entre cette date et maintenant n'ont encore logiquement abouti (un seul projet de 2013 est sorti en 2016).

²⁷⁸ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.



Sorties de films, ateliers à l'étranger ²⁷⁹

On voit aisément que si on considère toute la période, sans tenir compte de l'arrêt de 2010 à 2012, le ratio entre les projets présentés puis réalisés est de 31,2 %, alors qu'il est de 47 % si on ne considère que la période jusqu'à 2009. On peut estimer que dans quelques années, les chiffres seront plus proches de la réalité et se rapprocheront du ratio de réalisation des **Produire au Sud** à Nantes (45%).

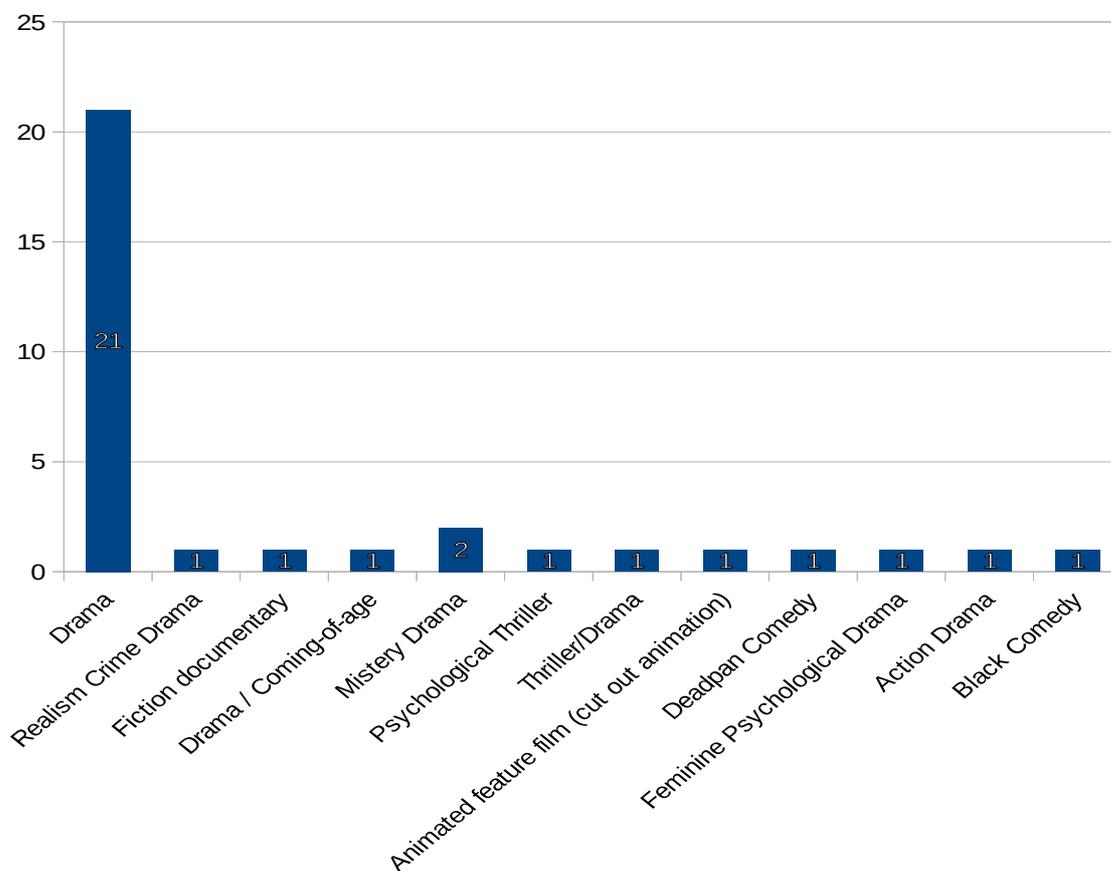
1.6. Les thématiques

Tous les genres et toutes les thématiques sont de **Produire au Sud**. Toutefois, on peut dire qu'un genre parmi les thrillers, les films féministes, les histoires d'amour, sociétaux ou politiques domine les projets de films. Et c'est le drame, majoritairement. Toutes sortes de drames et très peu de films d'action ou de comédies, par exemple. On propose ci-après un tableau qui présente les genres que les auteurs des projets leur ont attribués lors de leur candidature pour les promotions 2014 et 2015, promotions pour lesquelles il y avait le plus de données accessibles ; les deux promotions nantaises, ainsi que les promotions de Bangkok, de Taipei et de Sderot 2015 ont été prises en compte. La variété est de mise dans le choix du drame, qui semble être le genre qui incarne le « film d'auteur » par excellence. C'est d'ailleurs un point de discussion avec les intervenants, l'utilisation de qualificatifs obscurs pour définir le genre des films. Ils préconisent de rester simple, à moins de souhaiter perdre les investisseurs potentiels dans trop de complexité.

²⁷⁹ Graphiques réalisés par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud**.

Genre des films 2014-2015

sélections de Nantes, Taipei, Sderot, (33 projets)



Genre des films présentés à **Produire au Sud**²⁸⁰

Faire émerger des auteurs avec une parole forte et singulière, favoriser la prise de conscience du rôle que peut jouer le cinéma dans la vie d'un peuple, semble la part politique essentielle qui émerge des ateliers. Faire exister une langue, des cultures, ne pas se résigner à l'uniformité que propose le monde et sa globalisation mais s'appuyer sur cette globalisation pour diffuser d'autres valeurs culturelles que celles qui dominent dans un pays (en Inde par exemple) ou qui arrivent de l'extérieur (comme la culture américaine ou la culture d'anciens colons). Se démarquer et créer une matière originale et personnelle, qui porte loin une voix différente est un vrai enjeu.

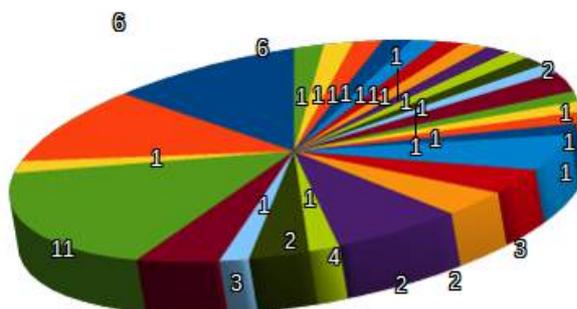
La langue utilisée pour les tournages participe à la diversité naturelle du monde. Afin d'illustrer ce propos, on propose un graphique qui recense les

²⁸⁰ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud** et les recherches complémentaires sur le genre déclaré des projets de films des participants.

différentes langues utilisées pour les films. On remarque l'utilisation d'une très grande variété d'idiomes, de dialectes locaux. La langue des signes est même utilisée pour deux projets.

Langues des projets 2014-2015

Sélection de Nantes, Taipei, Sderot (33 projets)



*Diversité linguistique des films présentés à **Produire au Sud**²⁸¹*

Rien que sur les 33 projets considérés entre 2014 et 2015, ce ne sont pas moins de 28 langues qui seront utilisées dans les films. Beaucoup de participants envisagent de tourner en plusieurs langues (deux, trois, parfois quatre langues). Ces choix reflètent la réalité plurilingue des territoires. Les problèmes liés au sous-titrage, dans la perspective de sorties internationales, sont donc prépondérants et nécessitent un traitement spécifique. Ils sont abordés principalement lors des périodes de l'atelier consacrées à la post-production.

²⁸¹ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud** et les recherches complémentaires sur les langues des projets de films des participants.

2. Espèces de producteurs (et réalisateurs)

2.1. De quels producteurs parle-t-on ?

Le statut des producteurs dans les pays du Sud et surtout leur parcours professionnel, en particulier leur formation initiale, est l'objet de cette section. Il est en effet intéressant de s'arrêter quelques temps sur le métier de producteur en tant que tel, puisqu'il est au centre de la préoccupation de l'atelier **Produire au Sud**. On remarque qu'on connaît d'ailleurs assez peu le travail des producteurs dans les métiers du cinéma. Les acteurs, les techniciens, les réalisateurs font l'objet de beaucoup de recherches. C'est moins le cas des producteurs, dont la figure est souvent associée à des représentations fantasmagoriques et stéréotypées. Michael Temple ou Hélène Laurichesse en font d'ailleurs le sujet de deux des articles de l'ouvrage collectif *Les Producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*²⁸², qui permettent de plonger au cœur d'une certaine mythologie de la représentation du producteur. La figure mythique du producteur n'est pas inintéressante, car elle contient un certain nombre de traits (pragmatisme, compétences financières, courage, capacité à prendre des décisions) qui définissent en effet le rôle et les missions que font les personnes qui exercent ce métier, mais d'autres (suffisance, égocentrisme, mauvaise écoute), sont plus éloignées de la réalité d'un producteur indépendant. Claire Lajoumard évoque les tâches qu'un producteur indépendant est amené à faire :

« CL : Oui, je me suis prise au jeu, qui n'était pas très facile et qui ne l'est toujours pas. C'est vrai que c'est un endroit, le secteur de la production, c'est l'endroit où les projets arrivent, où on les budgète, où on cherche l'argent, et si on y arrive on les produit, on gère des équipes et on les emmène jusqu'à ce qu'ils se terminent. C'est la gestation et la fabrication. Donc j'ai fait pas mal de courts métrages, pendant un certain nombre d'années, j'étais plutôt une productrice de terrain, si on peut dire, notamment en courts métrages, je faisais souvent la direction de production, souvent la régie générale, donc j'ai appris en les produisant, j'ai aussi appris tout le matériel technique de l'époque, la pellicule, le matériel électrique, la gestion pratique de tournage, de post-production²⁸³ ».

On voit dans cette description qu'un producteur de ce type travaille à tout ce qui va faire un film. En revanche, on peut aller plus loin, et grâce à la lecture d'autres articles de cet ouvrage et plus particulièrement celui de Dominique Bougerol intitulé « La construction de la figure juridique du cinéma », il est possible de définir

282 CRETON Laurent, DEHÉE Yannick, LAYERLE Sébastien et MOINE Caroline (dir.), *Les producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

283 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens, p. 70.

un peu mieux cette catégorie socio-professionnelle méconnue qui n'a d'ailleurs, d'après cet auteur, eu d'existence juridique bien établie en France qu'en 1957²⁸⁴.

Au début de la législation sur le cinéma en France la contractualisation entre producteurs et auteurs des films envisage même le producteur (personne physique) comme un quasi auteur²⁸⁵ alors qu'au producteur (personne morale) se voient attribués tous les droits d'exploitation de l'œuvre. Les sociétés d'auteurs et de producteurs se sont longtemps battues à ce sujet. La loi de 1957, issue d'un arbitrage entre les deux parties, et qui a prévalu jusqu'en 1985, a défini que le producteur « prend l'initiative et la responsabilité de l'œuvre cinématographique [...] il peut éventuellement acquérir le statut d'auteur ou de coauteur de l'œuvre cinématographique à condition qu'il réalise la création intellectuelle de cette œuvre. » La loi du 3 juillet 1985 intégrant le cinéma au sein de l'ensemble des œuvres audiovisuelles a, selon Dominique Bougerol, réintroduit du flou dans la figure juridique du producteur de cinéma.

La place du producteur où que ce soit dans le monde pose des questions de droit (droits d'auteur et d'exploitation), droits de ceux qui investissent pour que le film soit créé et de ceux qui le créent. Les coproductions entre européens et non-européens vont donc soulever d'épineuses questions de droit, de contractualisation. Le « deal-memo », [accord/contrat] fait l'objet de beaucoup de discussions dans les études de cas proposées dans la formation. Les intervenants de **Produire au Sud** s'y ingénient à expliciter les problèmes légaux liés à ce type de contrats. Il y a notamment deux manières de réguler les droits de la propriété intellectuelle, les droits d'auteur ou le copyright :

« L'existence du droit d'auteur ou du copyright résulte d'un enchaînement de faits historiques. Ils n'ont en effet pas été forgés sur la base de grands principes immuables, mais par sédimentations successives, en une série d'étapes [David, 1993] qui font de la propriété intellectuelle un compromis social toujours susceptible de réajustements, et dont l'application est sujette à variations dans le temps²⁸⁶... »

La France et 160 autres pays fonctionnent selon le principe du droit d'auteur, tandis que les pays du Commonwealth et les États-Unis appliquent la législation du copyright, bien que la convention de Berne²⁸⁷ tende à rapprocher les deux manières

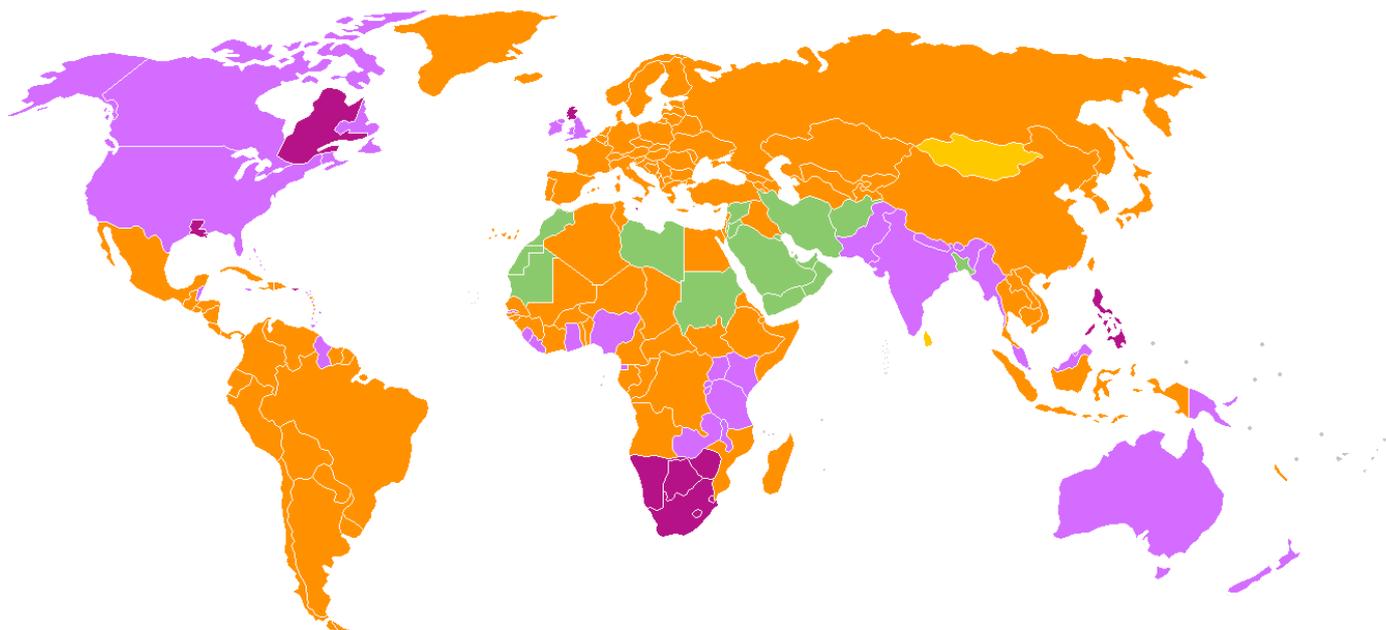
284 Dominique Bougerol, « La Construction juridique de la figure du producteur de cinéma », dans Laurent Creton, Yannick Dehée, Sébastien Layerle et Caroline Moine (dir.), *Les Producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p.16.

285 Dominique Bougerol, *op.cit.* p. 19.

286 BENHAMOU Françoise, FARCHY Joëlle, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, La Découverte, coll. «Repères», 2014.

287 « Convention de Berne », Traités administrés par l'OMPI, Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, http://www.wipo.int/treaties/fr/text.jsp?file_id=283699, (consultée le 11/05/2016).

d'envisager la propriété intellectuelle. Toutefois, il reste des divergences importantes sur le fond.



Les systèmes juridiques dans le monde. ■ [Droit romano-civiliste](#) ■ [Common law](#) ■ [Droit coutumier](#)
■ [Droit musulman](#) ■ [Bijuridisme \(\[Droit civiliste\]\(#\) et \[Common law\]\(#\)\)](#)²⁸⁸

Pour présenter simplement les différences entre ces deux réglementations, on peut statuer que la législation du droit d'auteur est plus protectrice pour les créatifs, car la propriété d'une œuvre est garantie même si elle n'a pas été publiée ou si elle est inachevée. La loi du copyright, quant à elle, garantit la propriété intellectuelle à partir du moment où l'œuvre va être fixée sur un support, quel qu'il soit. Il protège donc tout autant, sinon plus, les personnes qui réalisent l'investissement financier pour faire exister l'œuvre et la diffuser que celles qui en ont assumé le caractère créatif. Car, si l'ayant droit du copyright peut être l'auteur, il peut aussi être le producteur ou l'éditeur de l'œuvre, vue comme un produit marchand. Le droit moral sur l'œuvre est beaucoup plus étendu dans la législation de droit d'auteur que dans celle du copyright. On pense notamment au droit de retrait ou de repentir, qu'il doit être quasiment impossible de faire exercer dans le cadre de la législation du copyright.

²⁸⁸ *Les systèmes juridiques dans le monde*, Carte de l'Université de Droit d'Ottawa (2014), <http://www.juriglobe.ca/fra/index.php>, (Consulté le 02/03/2016).

Les 171 pays dans lesquels vos créations seront protégées par la Convention de Berne pour la Protection des Oeuvres littéraires et Artistiques :



Ces pays ont adhéré au

[Texte de la Convention de Berne pour la Protection des Oeuvres Littéraires et Artistiques.](#)

Répartition mondiale des pays ayant adhéré à la Convention de Berne pour la Protection des Œuvres Littéraires et Artistiques²⁸⁹

Il y a des dispositions particulières à prendre si on envisage de faire une coproduction entre deux pays qui ne fonctionnent pas selon le même système législatif. La négociation du contrat doit être plus complexe. Par exemple, dans un guide à la destination des professionnels d’Afrique, le ministère des Affaires étrangères français propose une explicitation de toutes les dispositions légales qui entourent les droits de la propriété intellectuelle dans tous les pays d’Afrique²⁹⁰. Des compétences en droit auraient été nécessaires pour mieux appréhender la complexité du document. Néanmoins, on peut mesurer la difficulté de marier les législations pour monter les contrats de coproduction.

Les projets des participants au **Produire au Sud** de Nantes 2014 et 2015, par exemple, se répartissent à peu près équitablement entre les deux catégories (respectivement six projets se réfèrent au droit d’auteur et sept au copyright). Il est donc à parier que les contraintes de coproduction avec la France ou l’Allemagne, qui sont deux des pays européens qui sortent le plus de films en coproduction²⁹¹, ne

289 Répartition mondiale des pays ayant adhéré à la Convention de Berne pour la Protection des Œuvres Littéraires et Artistiques, OMPI, Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, <http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/>, (consulté le 15/05/2016).

290 Répartition mondiale des pays ayant adhéré à la Convention de Berne pour la Protection des Œuvres Littéraires et Artistiques, OMPI, Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, <http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/>, (consulté le 15/05/2016).

291 WUTZ Josef et PÉREZ Valentin, *La diffusion du film européen dans l’union européenne et sur le marché mondial*, uniFrance Films, novembre 2014.

seront pas du tout les mêmes si un montage financier est réalisé avec le Kenya, l'Ouganda ou l'Inde, qui fonctionnent dans le cadre du copyright ou bien la Géorgie, le Chili ou le Costa Rica, qui fonctionnent selon le droit d'auteur. Les producteurs du Sud doivent être capable de surmonter ces difficultés et de naviguer correctement dans les différentes législations pour ne pas faire d'erreurs qui pourraient engager l'existence de leurs projets.

Si le rôle du producteur est bien de conduire l'œuvre cinématographique jusqu'à ce qu'elle puisse rencontrer son public, prenant en charge les aspects financiers et matériels afférant à la création concrète du film, sa mission n'est pas du tout vue de la même manière dans certains pays, qu'elle ne soit pas envisagée de manière si étendue ou qu'on ne lui confère pas de réel statut. Aux États-Unis, on trouve dans la littérature du début des années 1980²⁹² l'idée que le rôle d'accompagnement créatif du producteur est prépondérant. Il est mis en avant notamment par un article, *The Missing Auteur* [L'auteur manquant] de David Thomson, publié en 1982²⁹³. L'auteur y défend clairement la vision artistique de l'œuvre que les producteurs peuvent également avoir leur regard sur l'écriture et sur certains choix cruciaux et processus de fabrication du film. En tant que responsables des films, afin qu'ils aboutissent et puissent rencontrer leur public, beaucoup de producteurs s'investissent humainement sur la préparation du film et sur les tournages et sont très loin du stéréotype américain. Il apparaît que la créativité est aussi une qualité que le producteur doit posséder pour que le suivi des films soit réussi. En tout cas, selon Alejandro Pardo²⁹⁴, il existe des étapes de la fabrication des films où les choix du producteur peuvent réellement influencer les orientations artistiques du projet. On retrouve le *creative producer*. C'est la ligne qu'ont choisie Élise Jalladeau et Claire Lajoumard et qu'elles défendent ardemment :

« CL : [...] Élise tout comme moi, on pensait qu'il était indispensable pour qu'une cinématographie se développe de former des producteurs indépendants. Et que ça ne

292 Alejandro Pardo, « Le producteur de cinéma, une puissance créative », dans Laurent Creton, Yannick Dehée, Sébastien Layerle et Caroline Moine (dir.), *Les Producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 70. L'article auquel se réfère Alejandro Pardo est celui de THOMSON David, « The Missing Auteur », *Film Comment*, Juillet -Août, 1982. Dans l'article, David Thomson écrit : « It is a disaster that the theory and practice of production have been so willfully avoided in American film studies ». [C'est un désastre que la théorie et la pratique de la production aient été si volontairement évacuées des études cinématographiques américaines], traduction de l'auteur.

293 Un autre article de David Thomson reprend cette idée du *creative producer* [producteur créatif], THOMSON David, « What does a producer do ? » [Que fait un producteur ?], *New Republic*, 23/06/2011, <http://www.newrepublic.com/article/film/90529/spider-man-movie-producer-laura-ziskin>, (consulté le 08/04/2015).

294 Alejandro Pardo, « Le producteur de cinéma, une puissance créative », dans Laurent Creton, Yannick Dehée, Sébastien Layerle et Caroline Moine (dir.), *Les Producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 73. Il cite Georges Lucas qui déclare : « "Je suis conscient en tant que personne créative que ceux qui contrôlent le pôle de production contrôlent aussi la vision artistique". ». A. Pardo conclue : « [...] Ceux qui s'occupent de la production d'un film ont le pouvoir d'influencer sa dimension artistique. ».

pouvait pas seulement reposer sur les réalisateurs, il fallait absolument qu'il y ait des gens qui s'emparent de la production et qui choisissent de faire ce métier-là.

KL : Et en indépendants.

CL. C'était le but. Le mouvement il était aussi de ça, de pousser des gens à devenir des producteurs et que ce ne soit plus des réalisateurs-producteurs et refuser de jouer tous les rôles. Dès le départ, [...] ça a été une exigence, qu'on a conservée²⁹⁵. »

2.2. Formation initiale

Pour traiter plus particulièrement de la formation initiale des producteurs et réalisateurs, Toby Miller, qui a enseigné plus de dix ans à Université de New-York (NYU), une université privée qui figure dans le top cinq des meilleures formations universitaires pour le cinéma²⁹⁶ (qui comprend the University of Southern California, USC, the University of California Los Angeles, UCLA, l'Académie de Cinéma de Pékin et l'American Film Institute), présente une opinion provocatrice sur ces écoles. « Here's my headline: film schools shouldn't exist. They should be schools of media and cultural studies, dedicated to both the residual humanities (textual analysis, history) and the emergent humanities (business studies)²⁹⁷. ». Toby Miller prône en fait, comme la citation le montre, de réformer en profondeur le contenu des études de cinéma dans ces écoles prestigieuses. En effet, à son sens, elles évacuent trop les problématiques culturelles et sont trop normatives. Ce sont toutefois des écoles que certains producteurs et réalisateurs du Sud fréquentent.

Qui sont donc les producteurs et réalisateurs de **Produire au Sud** ? Quelle est leur formation ? Leur mobilité ? On avait formulé l'hypothèse que les participants aux ateliers nantais étaient plus mobiles que ceux des ateliers à l'étranger et que leur formation était peut-être plus tournée vers l'étranger. Cette hypothèse était liée au fait, que, pour être sélectionnés à Nantes et correspondre aux critères d'exigence de l'atelier (avoir déjà produit ou coproduit, avoir une certaine expérience, encore que pas trop étendue), le passage par une formation initiale de haut niveau et à l'étranger, semblait être favorisant. Pour confronter cette supposition à la réalité, on a essayé de retracer le parcours de formation initiale de tous les participants à **Produire au Sud** à Nantes et de le confronter à un échantillon de ceux des ateliers à

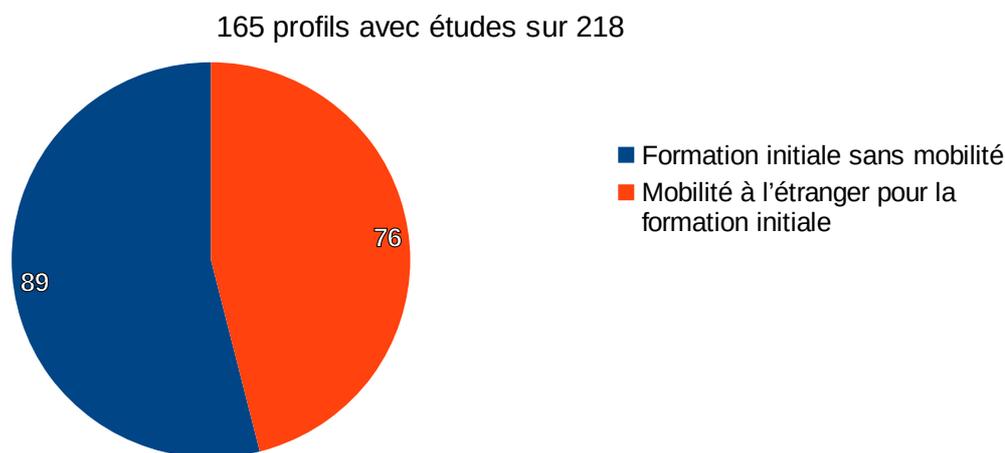
295 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens, p. 72.

296 Classement du *Hollywood Reporter*. APPELO Tim, « The 25 Best Film School Rankings », *Hollywood Reporter*, 27 juillet 2011, <http://www.hollywoodreporter.com/news/best-film-schools-2012-top-353722>, (consulté le 10/05/2016).

297 [voici mon gros titre : les écoles de cinéma ne devraient pas exister. Elles devraient être des écoles d'études médiatiques et culturelles, consacrées à supplanter à la fois ce qui reste des humanités (analyse textuelle, histoire) et les humanités émergentes (études de commerce)]. MILLER Toby, « Goodbye to Film School : Please Close the Door on Your Way Out, p.153-158, dans HJORT Mette (dir.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, coll. Global Cinema, Basingstoke, Palgrave Macmillan, août 2013.

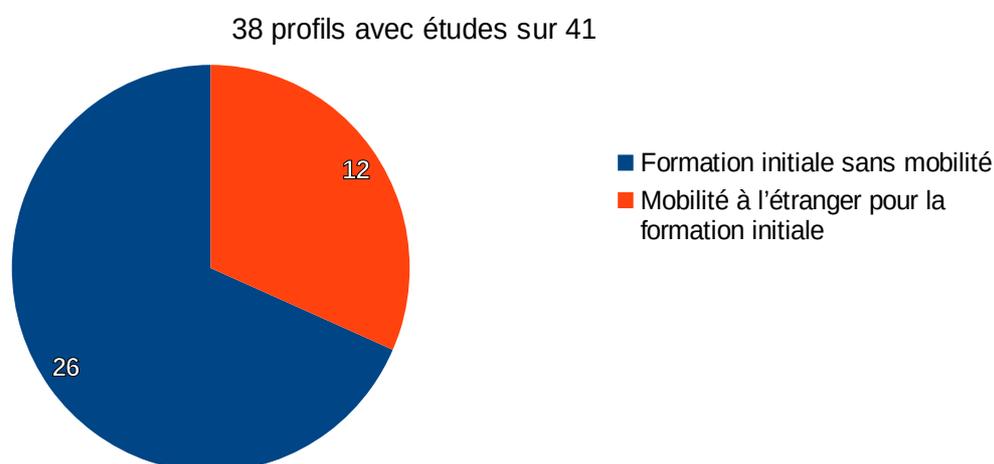
l'étranger, ce dû à un accès à des données plus lacunaires. Par conséquent, le corpus de professionnels est beaucoup plus important pour Nantes (218 profils) que pour l'étranger, où on a travaillé sur un échantillon beaucoup plus restreint (41 profils), qu'on considère tout de même représentatif.

Mobilité des professionnels du Sud lors de leur formation initiale



*Profils d'études des participants de **Produire au Sud** (Nantes), avec ou sans mobilité²⁹⁸*

Mobilité des professionnels du Sud (ateliers à l'étranger) pour la formation initiale



*Profils d'études des participants de **Produire au Sud** (étranger), avec ou sans mobilité²⁹⁹*

La lecture de ces deux graphiques nous renseigne sur la mobilité à l'étranger des producteurs et réalisateurs pour leur formation initiale. On n'a pas pris en compte les participations à des ateliers de coproduction (Berlin, Rotterdam, Cannes,

²⁹⁸ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud** et les recherches complémentaires sur les parcours professionnels des participants.

²⁹⁹ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud** et les recherches complémentaires sur les parcours professionnels des participants.

ACE, etc.), qui font partie, à notre sens, de la formation continue de ces professionnels. L'hypothèse qui avait été émise est vérifiée. On constate que 76 professionnels sur 165 pour lesquels on a pu retracer un parcours d'études (46%), ont fait tout ou une partie de leurs études à l'étranger, tandis que c'est le cas de 12 sur 38 profils (31 %) de professionnels sélectionnés dans les **Produire au Sud** à l'étranger. On peut supposer que la formation initiale joue dans la sélection, même si elle n'est pas une nécessité absolue. C'est tout de même un élément facilitateur.

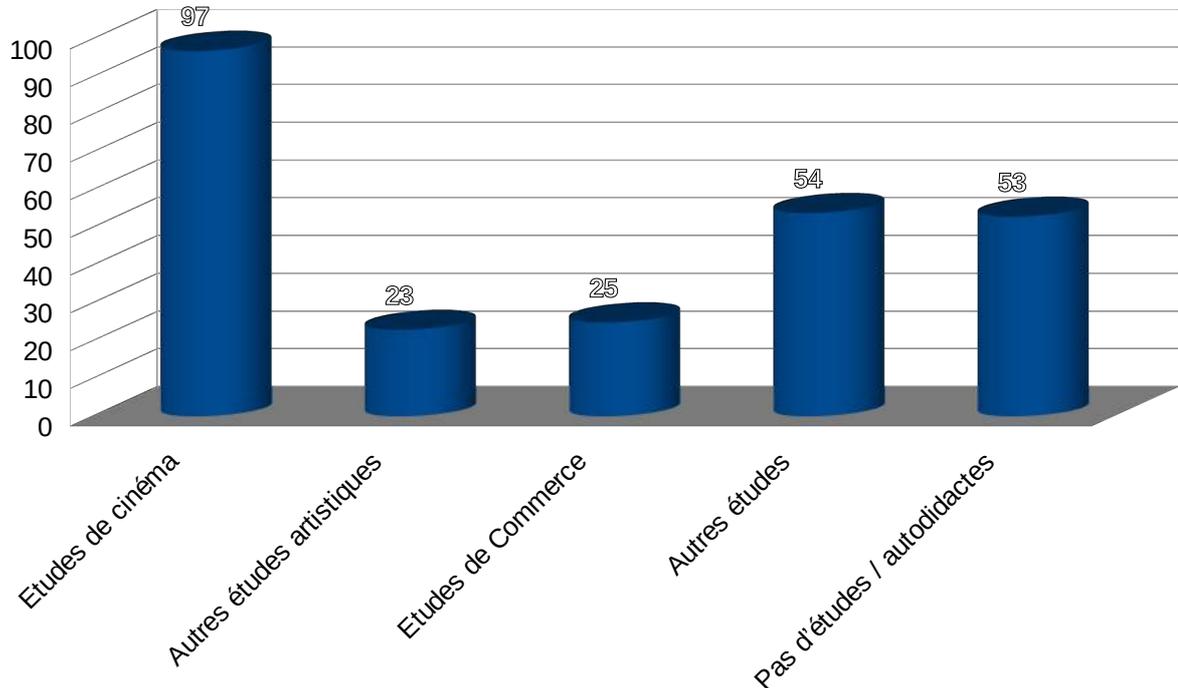
Une donnée intéressante par rapport à la formation de ces professionnels est le lieu de leurs études. Si certains se dirigent vers des cursus à l'étranger au sein du continent dont ils sont originaires (on pense particulièrement aux professionnels d'Amérique du Sud qui se forment à Escuela Internacional de Cine y TV³⁰⁰ à Cuba par exemple, école qu'on rejointe 13 des professionnels étudiés), 38 des profils se sont formés dans des universités très réputées aux États-Unis : Massachusetts Institute of Technology (MIT), University of California Los-Angeles (UCLA), New-York Film University (NYU), School of the Arts, Chicago Institute, et 34 profils dans les grandes écoles européennes (la FEMIS à Paris, l'école de cinéma de Lodz en Pologne, le British Film Institute de Londres). Aussi, on peut relativiser la « découverte » de fonctionnements autres que ceux de leur pays puisque beaucoup des participants ont une expérience d'apprentissage et de résidence à l'étranger. De plus, on peut s'interroger sur ce que la formation initiale a déjà pu influencer leur pratique et leur réflexion artistique. En tout cas, la lutte contre le tout Hollywood qu'entend mener **Produire au Sud** ne rencontrera pas forcément l'adhésion de professionnels qui se sont formés aux États-Unis ou ailleurs et pour qui le premier problème n'est pas la diversité culturelle, mais l'existence artistique et économique.

À présent, il convient de s'intéresser aux champs disciplinaires dans lesquels se sont formés les professionnels. Beaucoup ont fait des études cinématographiques, mais la variété des parcours est grande. Il faut aussi noter que certains participants ont des profils complexes, avec des diplômes dans plusieurs champs disciplinaires. C'est le cas de 27 profils.

³⁰⁰ EICTV est une école de cinéma et audiovisuel basée à Sant-Antonio de Los Baños au sud de la Havane, elle existe depuis 1986, « Quiénes somos ? », EICTV, <http://www.eictv.org/>, (consulté le 21/05/2016).

Profils d'études des professionnels de Produire au Sud (Nantes)

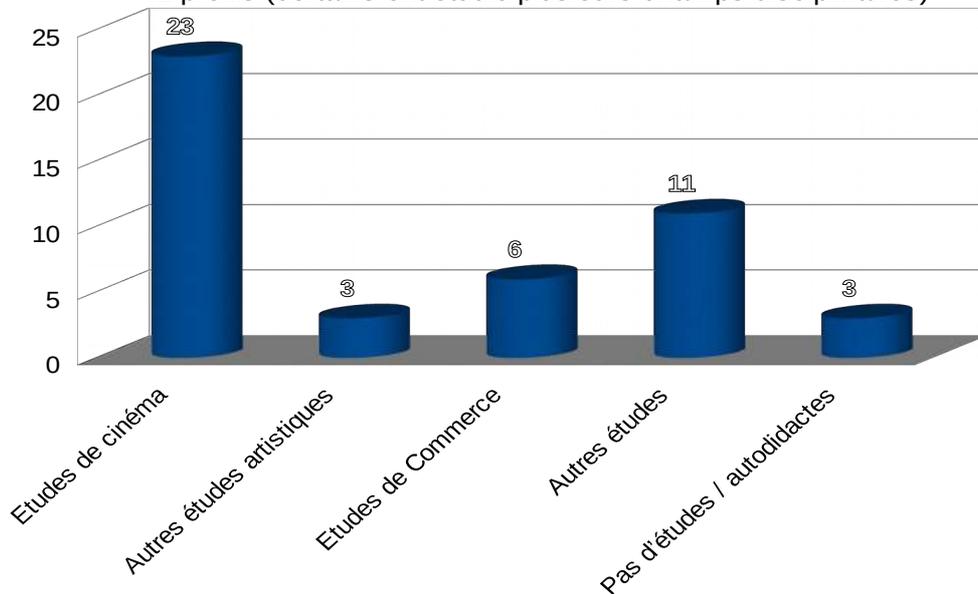
218 profils (certains ont étudiés dans plusieurs champs disciplinaires)



Profil d'études des professionnels de **Produire au Sud** Nantes³⁰¹

Profils d'études des professionnels de Produire au Sud (étranger)

41 profils (certains ont étudié plusieurs champs disciplinaires)

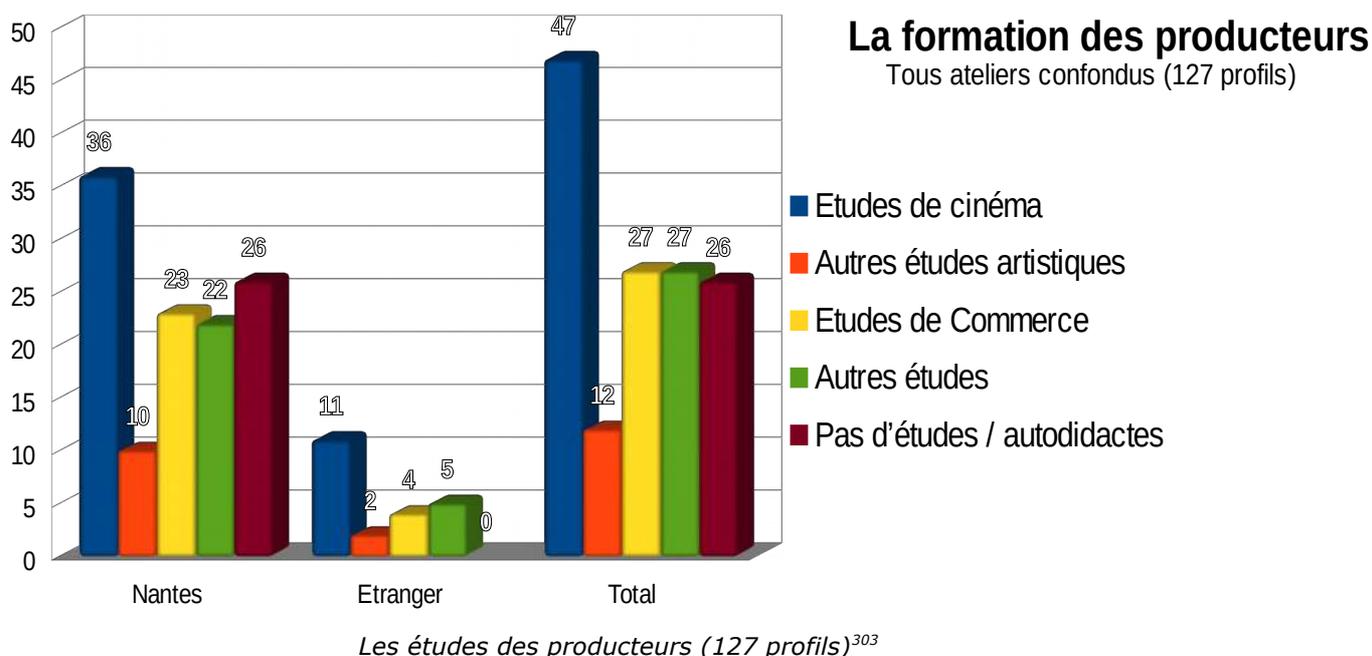


Profil d'études des professionnels de **Produire au Sud** à l'étranger³⁰²

301 Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud** et les recherches complémentaires sur les parcours professionnels des participants.

302 Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud** et les recherches complémentaires sur les parcours professionnels des participants.

Dans la rubrique « autres études artistiques », on trouve notamment des parcours de formation en théâtre, en graphisme et en design. Dans les autres études, on trouve des personnes formées en journalisme, économie, communication, philosophie, ingénierie mécanique, etc. On note aussi que les réalisateurs ne sont pas les seuls à avoir des diplômes en cinéma. Sur tous les profils considérés, 47 diplômés de cinéma sur 120 sont détenus par des producteurs, soit 39 %.



Certains d'entre eux ont œuvré dans le domaine de la réalisation également, ils sont donc compétents dans les deux domaines. Ces chiffres remettent un peu en cause la présentation qui avait été faite du statut de producteur du Sud par Élise Jalladeau, comme de professionnels très débutants, de réalisateurs qui passaient à la production uniquement pour permettre à d'autres réalisateurs de faire leurs films. Certes, certains passent de la réalisation à la production. Seulement, on ne peut pas poser pour acquis qu'il n'aient suivi aucun modules sur l'économie du cinéma et les problématiques de production pendant leurs études cinématographiques. Leur inexpérience initiale est peut-être un peu exagérée. Toutefois, la formation en cinéma est loin d'être le profil général : tous ateliers confondus, la proportion de producteurs qui ont fait des études de commerce ou d'autres études (économie, sociologie, etc.) est beaucoup plus grande que celle des producteurs qui ont fait des études de cinéma. Encore une fois, certains profils peuvent s'être formés dans plusieurs domaines.

³⁰³ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des archives de **Produire au Sud** et les recherches complémentaires sur les parcours professionnels des participants.

Grâce à cette analyse des données issues des archives, on connaît un peu mieux le public de professionnels qui participe aux ateliers de **Produire au Sud**, et l'intuition d'être face à un groupe exceptionnel est confirmée quand on en étudie les profils de formation et de mobilité. Entre 31 et 46 % de mobilité pour les études, c'est une proportion conséquente en comparaison avec ce qui se passe dans notre pays par exemple. En effet, 12,5 % des jeunes Français partent à l'étranger au-delà du bac +2 en 2014³⁰⁴. De plus, on n'a pas détaillé le niveau d'études, mais c'est une majorité de diplômés de niveau master ou équivalents qui sont détenus par les participants à **Produire au Sud**. Une étude sur l'origine sociale de ces professionnels aurait été intéressante pour savoir s'ils font partie des classes privilégiées de leurs pays ou non. Un commentaire qu'a fait Guillaume Marion sur l'origine sociale des producteurs et réalisateurs du Sud est assez éloquent et donne à penser qu'un nombre certain d'entre eux n'est pas issu des couches populaires :

« [Hugo Castro-Fau], est devenu un producteur important en Argentine. Ces gars-là, la nouvelle vague du cinéma argentin, quand tu parlais aux réalisateurs, c'était soit des fils à papa, donc avec un peu d'argent comme c'est le cas par exemple de Celina Murga, soit des milieux beaucoup plus populaires, c'est le cas de Pablo Trapero, et c'était une jeunesse qui, dans les années 2000, face à la crise que traversait l'Argentine, se rendait compte que de toutes façons, il n'y avait pas d'avenir pour eux dans le système. Donc plutôt que de s'embêter à faire des études de droit ou de médecine et de pas avoir de boulot à la fin, autant faire quelque chose de plaisant³⁰⁵. »

Cette grande mobilité à aller faire des études à l'étranger nous montre que ces professionnels du Sud, s'ils ne sont pas issus majoritairement des classes supérieures (en tout cas, on n'a pas les données pour l'affirmer), fait montre d'une grande vitalité et motivation pour acquérir des compétences, ce qui en fait un public de choix pour une formation comme **Produire au Sud**.

304 FLOCH Benoît, « De plus en plus de jeunes quittent la France », *Le Monde*, 10/03/2014, http://www.lemonde.fr/economie/article/2014/03/10/de-plus-en-plus-de-jeunes-quittent-la-france_4380276_3234.html, (consulté le 21/05/2016).

305 Entretien de l'auteur avec Guillaume Marion du 28/04/2015. En Annexes, Entretiens p. 49.

3. Présentation croisée des éditions 2014 et 2015



NANTES PRODUIRE AU SUD WORKSHOP - SCHEDULE 2014



MONDAY 24	TUESDAY 25	WEDNESDAY 26	THURSDAY 27	FRIDAY 28	SATURDAY 29	SUNDAY 30
9:30 – 10:00	9:00 – 10:30	9:00 – 10:30	9:00 – 13:00	9:00 – 10:30	9:00 – 11:00	10:00 – 12:00
Welcoming	Case Study 1 (screening of <i>40 days of silence</i>)	Production & Script writing consultings	The Art of pitch (Pitch training)	The Art of pitch (Pitch training at Le Cinématographe)	Focus on International Funds	Definition of International coproduction
10:00 – 10:20	10:30 – 12:00	10:45 – 12:15		10:30 – 11:00	11:15 – 13:15	12:15 – 13:00
General presentation (schedule and framework)	Production & Script writing consultings	Production & Script writing consultings		The Art of pitch (Pitch training at Le Cinématographe Technical check)	Case Study 2 THE LUNCHBOX	Debriefing
10:20 – 12:20	12:00 – 13:30	12:30 – 13:15	11:15 – 13:00			
Presentation of the film projects (and previous works)	Production & Script writing consultings	Production consultings	Pitches presentation			
14:15 – 16:00	15:00 – 16:30	14:45 – 17:45	14:30 – 19:00	15:15 – 15:45	15:00 – 17:00	
Feedback on application dossiers	Production & Script writing consultings	Case Study 1 <i>40 days of silence</i> (including sales, legal framework and contracts law)	The Art of pitch (Pitch training)	The issues of the Post Production (with EP2C)	Cash Clash Crash (Dealing with the cashflow)	
16:15 – 19:15	16:45 – 18:15	18:00 – 19:30		15:45 – 19:45	17:15 – 19:30	
Meeting with the participants (separated groups)	Production & Script writing consultings	Production & Script writing consultings	Post Production consultings	Follow-up on scripts		
	19:30			21:30		
	Opening Ceremony			Case Study 2 (screening of <i>The Lunchbox</i>)		

	COLLECTIVE SESSIONS
	INDIVIDUAL SESSIONS
	PITCHING SESSIONS
	CASE STUDIES

The workshop will take place at IAS (Institute of Advanced Study-Nantes).
www.iea-nantes.fr/en/

*Emploi du temps de la formation à l'atelier **Produire au Sud** de Nantes, 2014.*

L'objet de cette section est de présenter les contenus des deux sessions auxquelles il a été possible de participer et de mesurer les écarts et évolutions perceptibles entre elles (et de les expliquer si possible), ainsi que le ressenti face au groupe. Le rôle que nous avons pu avoir dans la tenue de l'atelier était principalement d'encadrer les participants et intervenants au niveau logistique, de les accueillir et d'essayer de rendre leur passage à Nantes le plus efficace et convivial possible. Nous ne sommes pas intervenue au niveau de l'organisation générale, bien que nous ayons participé à des réunions de préparation avec Guillaume Mainguet et son assistant Thomas Cesbron. Il est nécessaire de dire que l'ambiance des deux éditions auxquelles on a pu assister a été particulièrement chaleureuse entre les participants, avec les intervenants et l'équipe encadrante et que cette bonne connexion humaine est indéniablement un des facteurs de réussite de ces ateliers.

NANTES PRODUIRE AU SUD WORKSHOP - SCHEDULE 2015

MONDAY 23	TUESDAY 24	WEDNESDAY 25	THURSDAY 26	FRIDAY 27	SATURDAY 28	SUNDAY 29
9:30 – 10:00	9:00 – 11:00	9:00 – 11:00	9:00 – 13:00	9:00 – 10:30	9:00 – 9:30	10:00 – 12:00
Welcoming	Production & Script writing consultings	Production & Script writing consultings	The Art of pitch (Pitch training)	The Art of pitch (Pitch training at Le Cinématographe)	The issues of the Post Production	Recap of International coproduction
10:00 – 10:20	11:15 – 13:00	11:15 – 13:15		10:30 – 11:00	9:30 – 13:30	12:15 – 13:00
Presentation (schedule and framework)	Focus on international sales	Production & Script writing consultings		The Art of pitch (Pitch training at Le Cinématographe Technical check)	PostProduction consultings	Debriefing
10:20 – 12:20			Presentation of the film projects and the previous works	11:15 – 13:00		
LUNCH BREAK	LUNCH BREAK	LUNCH BREAK	LUNCH BREAK	LUNCH BREAK		
14:00 – 15:30	14:30 – 16:30	14:45 – 16:45	14:30 – 19:00	15:00 – 19:00	14:45 – 16:15	
Feedbacks on application dossiers	Production & Script writing consultings	Production & Script writing consultings	The Art of pitch (Pitch training)	Case Study MEKONG STORIES (including sales and legal framework)	Focus on International Funds, coproduction markets, platforms	
15:45 – 18:45	16:45 – 18:45	18:15 – 20:00			16:30 – 19:30	
Meeting with the participants (separated groups)	Production & Script writing consultings	Case Study Screening of Mekong Stories		Follow-up on scripts		
	19:30					
	Opening Ceremony					

■ COLLECTIVE SESSIONS ■ PITCHING SESSIONS
■ INDIVIDUAL SESSIONS ■ CASE STUDIES

The workshop will take place at IAS (Institute of Advanced Study-Nantes). www.iea-nantes.fr/en/

*Emploi du temps de la formation à l'atelier **Produire au Sud** de Nantes, 2015.*

Le dimanche précédent l'accueil formel, tous les participants sont invités à une soirée de rencontre dans un restaurant du centre ville de Nantes la veille du lancement de l'atelier. Cela permet de briser la glace (on peut déjà presque savoir si le groupe s'entendra bien), et les intervenants ont aussi plaisir à se retrouver avant de commencer le travail avec les participants.

3. 1. Construction de la formation : constantes et écarts

Les deux emplois du temps de la formation sont très proches. Ils contiennent à peu de choses près les mêmes ingrédients, ce qui illustre la stabilité à laquelle Guillaume Mainguet déclare être parvenu en terme de contenus³⁰⁶. Les différences principales vont résider dans les études de cas. En effet, on note qu'il y a deux

³⁰⁶ Entretien de l'auteur avec Guillaume Mainguet du 12/04/2016. Entretien p. 53.

études de cas pour l'édition 2014 (*Fourty days of Silence* (2014) de Saodat Ismailova, une participante ouzbèke à **Produire au Sud** en 2010, ainsi que *The Lunchbox*, (2013) succès de l'Indien Ritesh Batra, alors que dans l'édition 2015, un seul film fait l'objet d'une étude de cas, *Mekong Stories*, du vietnamien Phang Dang Di (en avant-première au **F3C**, sorti en salles en avril 2016). L'explication est tout à fait conjoncturelle : l'atelier s'adapte à l'actualité du festival. Dans son programme pédagogique, Guillaume Mainguet souhaite présenter l'histoire de la construction d'un film du point de vue du producteur (en étant très précis sur les problématiques liées à la contractualisation et au droit) et du point de vue du réalisateur. En 2014, Ritesh Batra, dont le film *The Lunchbox* a fait l'ouverture du **F3C** en 2013, est présent en tant que membre du jury du festival et son film est de nouveau projeté à Nantes. Il accepte de venir raconter la genèse de son projet aux participants de l'atelier. Quant au film ouzbek, il est présenté par l'un des intervenants réguliers de **Produire au Sud** qui l'a coproduit, Denis Vaslin³⁰⁷. En 2015 en revanche, les choses peuvent être organisées de manière différente car le vietnamien Phang Dang Di est invité par le festival et que l'une des coproductrices de son film n'est autre que Claire Lajouard, la responsable professionnelle de l'atelier. Les deux points de vue seront donc étudiés en parallèle dans le même module d'étude de cas.

L'autre différence notable est la disparition du module de Philippe Avril sur la trésorerie intitulé *Cash, Clash, Crash*. Il avait pour objet la gestion des problèmes liés aux arrivées irrégulières d'argent pendant la production (et la post-production) des films, qui peuvent les mettre en péril et comment se prémunir au mieux de ces dangers. L'explication n'est pas sibylline. En effet, le producteur n'a pas été repris dans la formation en 2015 à cause d'une mésentente avec un autre intervenant survenue entre les deux ateliers. On note cependant que le thème de son module n'a pas été repris. Nul doute que ce sera le cas à l'avenir car ce sont des aspects pragmatiques indispensables à une formation pour « faux-débutants ».

Tous les autres domaines sont présentés dans les programmes, et dans des volumes horaires similaires voire augmentés en 2015, notamment les consultations individuelles en production et en scénario qui sont plus étendues.

³⁰⁷ Denis Vaslin est un producteur basé à Rotterdam dans la société Volya Films. Il produit des films de fiction et des documentaires. « People », About, Volya Films, <https://volyafilms.com/about/>, (consulté le 31/05/2016).

3. 2. Les participants des deux éditions

3. 2.1. Projets 2014

Il a paru naturel de montrer les visages des personnes que nous avons accompagnées pendant ces deux ateliers et de présenter leurs projets³⁰⁸. Sept binômes ont été retenus pour l'édition 2014 de **Produire au Sud** Nantes :

- Renate Costa-Perdomo³⁰⁹ et Federico Adorno, venus du Paraguay présentent le projet *El Polvo de la Tierra (Into the Dust)*. L'Ouest du Paraguay, le Chaco, est une immense région aride. L'étrange atmosphère de ce paysage, premier personnage du film, va agir sur les relations de trois protagonistes, Fransisco, Anibal et Luis, venus y travailler et qui s'y trouvent abandonnés.
- Wafa et Amira Tajdin³¹⁰, sont sœurs et viennent du Kenya pour le projet *Hawa-Hawaii*. L'histoire est celle d'Hamedi, un chanteur de mariage transsexuel swahili et de sa relation à sa mère mourante. Dans le contexte d'un islam qui interdit la musique dans les mariages, *Hawa-Hawaii* défend la culture taraab et le droit à la différence dans une société de plus en plus normative.
- Paola Gosalvez³¹¹ et Juan-Pablo Richter, sont de Bolivie et présentent le projet *Fantasia (Fantasy)*, l'histoire de Sebastian, un jeune homme en pleine rébellion adolescente qui est brutalement arraché à la vie urbaine qu'il partageait avec sa mère et doit aller vivre dans un village reculé de Bolivie chez un père qu'il n'a jamais rencontré. Il va y tomber amoureux de sa jeune belle-mère.
- Sanjay Shah³¹² et son réalisateur Tushar Prakash, d'Inde, ont en projet le film *Liberation*, une histoire qui montre l'impossibilité de l'amour et de la communication entre les classes en Inde et la violence de la société. Une

308 On propose de consulter les tableaux des intervenants et participants. En Annexes pp. 34-35.

309 Renate Costa-Perdomo (**Produire au Sud** Nantes 2002) ainsi que Jean Meeran (**Produire au Sud** 2006, côté réalisation) ont bénéficié d'une deuxième sélection à **Produire au Sud** en 2014, ce qui est normalement interdit par le règlement de l'atelier. Renate Costa-Perdomo dirige la société de production Grupa Perdomo S.A.

310 Wafa Tajdin a créé la société Seven Thirty Films, notamment pour produire les films de sa sœur, « Personal bios », Seven thirty Films, <http://www.seventhirtyfilms.com/>, (consulté le 26/05/2016).

311 La société de Paola Gosalvez, « About us », Pucara Films, <http://pucarafilms.com/>, (consulté le 26/05/2016), semble avoir beaucoup d'expérience, notamment dans l'accueil de tournages étrangers en Bolivie.

312 Sanjay Shah a créé la société Salaam Cinema, « About », Salaam Cinema, <http://www.salaam-cinema.com/>, (consulté le 26/05/2016).

jeune épouse fortunée, Vandana, dont la vie de couple ne fonctionne pas bien, et son serviteur alcoolique transcendent les frontières de leur condition pendant un temps très court, quand le chien de la famille est enlevé. Cet événement crée un traumatisme qui révèle toutes les failles de la famille et autour de lui se cristallise toute l'intolérance de la société indienne d'aujourd'hui.

- *Samson* est le film que les Équatoriens Lucia Romero³¹³ et Pavel Quevedo-Ullauri viennent développer. Baldomero, un ancien boxeur sorti de prison apprend qu'il a eu un fils pendant son séjour. Entre combats de boxe illégaux pour survivre et nouvelle histoire d'amour, il devra trouver le chemin vers son fils.
- Robert Nyanzi³¹⁴ (Ouganda) et Jean-Luc Habyarimana (Rwanda) viennent travailler sur le projet *The Goat Rustlers (Bayilibya Mbuzi)*. Un ancien soldat ougandais qui revient de la guerre d'Irak, Bruno, se lance dans le commerce de chèvres. Il s'aperçoit bien vite que ses associés sont en fait des voleurs de chèvres, qu'ils dérobent dans les villages voisins.
- Les Sud-Africains Jean Meeran³¹⁵ et Sarah Ping-Nie Jones présentent un projet de docu-fiction, *Mrs. Popplestone*. Sélectionné à Durban, ce projet hybride s'ajoute aux six autres projets sélectionnés. En fait, il n'était pas prévu à **Produire au Sud** au départ. Comme l'indiquent Jean Meeran et Sarah Ping-Nie Jones dans leur questionnaire :

« We did not apply. We were invited to the workshop. We had won an award to the Paris Project at the Durban Film Mart (DFM) 2013, but the Paris Project closed so we could not enter. The director of DFM contacted **Produire au Sud** to see if we may be eligible for the program, and it was accepted and awarded a prize at DFM 2014³¹⁶. »

313 Alquimia Audiovisual est le nom de la société de production de Lucia Romero. « Inicio », Alquimia Audiovisual, <http://alquimiaaudiovisual.weebly.com/>, (consulté le 26/05/2016).

314 La compagnie Fused Dots est dirigée par Robert Nyanzi, mais on n'en a pas trouvé de traces sur Internet. Son nom est associé à une autre société « Switch Films », DEDDAC FILMS, <http://switchfilms.withtank.com/contact/>, (consulté le 26/05/2016).

315 Jean Meeran, travaille pour la société de production Team Tarbaby (en fait un groupement d'artistes et réalisateurs qui mène des projets collectifs et individuels. Un extrait du futur documentaire Mrs Popplestone est visible sur Vimeo. « Mrs Popplestone Promo », <https://vimeo.com/167248313>, (consulté le 26/05/2016).

316 [Nous n'avons pas candidaté. Nous avons été invités à l'atelier. Nous avons gagné un prix pour nous rendre au *Projet Paris* durant le Marché du Film de Durban en 2013, mais le *Projet Paris* a été annulé, donc nous ne pouvions plus venir. Le directeur du Marché du Film de Durban a contacté **Produire au Sud** pour savoir si nous pourrions participer au programme, ce qui a été accepté et nous avons gagné un prix au DFM 2014]. (Le prix est de pouvoir participer à l'atelier de Nantes.) Traduction de l'auteur. Voir la section sur Durban p. 79.

Leur film a pour objectif de faire ressentir au spectateur l'expérience de la cécité, à travers la vie de Reinette Popplestone, une Sud-Africaine blanche qui a adopté un jeune enfant noir porteur de handicap, et qui doit affronter le retour du cancer qui lui a fait perdre la vue enfant. Le projet explore plusieurs voies pour rendre cette expérience : fiction, animation, marionnettes et séquences documentaires.

3. 2. 2. Projets 2015

Les projets de l'édition de **Produire au Sud** 2015 sont au nombre de six³¹⁷ :

- Dominga Sotomayor³¹⁸ et Manuella Martelli, du Chili, viennent présenter le projet *1976*, un drame qui opère une plongée intimiste dans l'univers familial de la réalisatrice, dont la grand-mère s'est suicidée, sans raisons apparentes, en 1976. La réalisatrice utilise la sphère personnelle pour parler de la dictature chilienne d'un point de vue domestique, celui de Carmen, ainsi que pour tenter de comprendre sa propre histoire familiale.
- Le projet porté par les Costa-ricains Karina Avellan³¹⁹ et Neto Villalobos se nomme *El Hombre de la Mancha*, et décrit sur le mode de la comédie absurde la vie d'un livreur d'une ville dont les rues n'ont pas de nom, et dont toute la vie tourne autour de sa moto. Mancha travaille avec sa moto, fréquente une bande de motards qui travaillent dans le même secteur que lui, et sa petite amie Clara ne peut faire l'amour que sur une moto. Sa vie et celles des membres de son gang vont être fortement perturbées par la fermeture de leur entreprise. Cet événement va le propulser sur le devant de la scène et le transformer en leader de son groupe, prêt à abattre tous les obstacles pour préserver son style de vie.
- Ali Mosaffa³²⁰ et Sadaf Foroughi sont venus d'Iran pour présenter le projet *Forgiveness* [Pardon], qui d'ailleurs a changé de nom au cours de l'atelier et a

317 On propose un tableau des participants et principaux intervenants de 2015. En Annexes, p. 35.

318 Dominga Sotomayor, après avoir réalisé brillamment plusieurs films dont le long métrage *Thursday thill Sunday* en 2012, est passée du côté de la production, à Cinestación, « 1976 », Cinestación, <http://www.cinestacion.cl/film/1976>, (consulté le 26/05/2016). Et Manuella Martelli est connue pour son parcours d'actrice.

319 Pacífica Grey est le nom de la société de production de Karina Avellan Troz et Marcelo Quesada. Leur site internet ne fonctionne pas. C'est au départ une société de distribution qui a décidé de diversifier ses activités et de se lancer dans la production.

320 Ali Mosaffa est un acteur respecté, connu notamment pour sa prestation dans *Le Passé* d'Asghar Farhadi (2013), réalisateur du long métrage *The Last Step (Pele Akher)* en 2012, et qui s'est lancé dans la production avec la société Road Movie. La société iranienne ne possède pas de site sur Internet.

pris le nom de *Ava*, son personnage principal. Ce film raconte le chemin vers la folie d'une adolescente iranienne. Soupçonnée par sa mère d'avoir eu une relation sexuelle, elle subit un traumatisme quand celles-ci décide de faire vérifier par un gynécologue qu'elle est toujours vierge. Cette expérience violente détériore le rapport d'Ava à ses parents, à l'école et à ses camarades. Elle subit de telles pressions de l'institution scolaire qu'elle finit par devenir la moucharde de l'école, dénonçant les comportements « déviants » de ses camarades. Elle ne supportera pas ce statut de délatrice.

- *Inkabi* est le nom zoulou (signifiant tueur à gages, homme de main), que Norman Maake a choisi pour son projet de film, produit par Peter Pohorsky³²¹. Ce film d'action sud-africain aux accents dramatiques dépeint la vie de Frank, tueur repentant qui va devoir reprendre du service pour protéger son amie Lucy, victime du milieu de la prostitution et de la drogue.
- *Nuclear Hearts* est le projet indien de Tanaji Dasgupta³²² et Bornila Chatterjee. Il raconte les amours d'un trio apparemment idéal composé d'une jeune femme riche de Calcutta, d'un jeune homme qui découvre sa sexualité ambivalente et d'un gigolo étranger qui aspire à rentrer chez lui mais vit là, dans un entre-deux. Leur équilibre va être rompu quand la jeune femme va tomber enceinte, ramenant brusquement la réalité dans l'univers égocentrique des protagonistes.
- Vladimer Katcharava³²³ et Rusudan Chkonia sont géorgiens et leur projet s'intitule *Venice*. Cette comédie noire est inspirée par la vie de la réalisatrice, qui, après avoir remporté un prix pour son premier long métrage de fiction, a décidé de s'offrir un appartement à Tbilissi. Or, le promoteur n'a jamais terminé sa construction et les acheteurs attendent la livraison de leurs acquisitions depuis plus de sept ans. Le travail d'écriture transforme l'histoire : les réunions entre propriétaires sont de véritables dialogues de sourds, chacun parlant un langage différent, comme au pied d'une nouvelle tour de Babel. L'intrigue se complexifie quand un promoteur accepte de prendre la fin des travaux à sa charge, à condition de lui céder le plus bel

321 Peter Pohorsky vient de la réalisation publicitaire et fait évoluer sa société avec le projet de Norman Maake, « About », Plank, <http://www.plank.co.za/>, (consulté le 26/05/2016).

322 La société pour laquelle travaille Tanaji Dasgupta s'appelle Overdose Art Pvt Ltd.

323 Vladimer Katcharava dirige 20 steps films, « Compagny Profile », 20 steps films, <http://www.20steps.ge/?site-path=profile/>, (consulté le 26/05/2016). À la date de la consultation, il n'y est pas fait mention du projet de film de Rusudan Chkonia. Le site n'est pas à jour, car ils ont reçu un prix d'un fonds géorgien au mois de janvier 2016.

appartement. Qui va accepter de vivre dans le pire appartement pour débloquer la situation ?

On voit dans ces différentes présentations que c'est bien le genre du drame qui domine. Toutefois, les thématiques sont extrêmement variées et touchent des points sensibles des différentes sociétés dont elles sont l'émanation ou les vies intimes des participants. Les porteurs de projet ont reçu auparavant les fiches de présentation des autres sélectionnés, ainsi que des liens vers des travaux antérieurs, qui permettent de découvrir et de s'imprégner de l'état d'esprit des autres et de l'esthétique qu'ils ont développée sur des projets précédents³²⁴.

3. 3. Analyse croisée des deux éditions

Le sentiment général qui se dégage des deux sessions auxquelles on a pu assister, c'est qu'on se trouve d'ores et déjà devant des professionnels qui ne sont pas vraiment des débutants. Certains ont déjà réalisé un long métrage, certains producteurs ont déjà collaboré à des projets internationaux. Notamment, le niveau de la deuxième session a été unanimement reconnu par l'équipe d'encadrement comme étant de très bonne qualité, alors que le niveau du premier groupe était un peu plus hétérogène. Que ce soit le premier ou le deuxième groupe étudiés, on remarque également qu'il n'y a pas eu en leur sein de personnalités écrasantes, comme cela peut parfois arriver et perturber le déroulement des choses. Au contraire, la curiosité et l'envie de partager se sont ressenties tout au long des ateliers et le retour global des participants en rend compte. Cela a été tout à fait passionnant de voir le degré d'ouverture d'esprit des deux côtés (participants et intervenants), la qualité et la précision des échanges et l'évolution des participants dans leur façon, notamment, de faire le « pitch » de leur film. On va, plutôt que de reprendre les étapes de la formation de façon chronologique, retracer les grands moments et essayer de comparer les différents domaines de la formation entre les deux éditions.

3. 3. 1. Le lancement de l'atelier

Le temps de l'accueil et de la présentation du planning est un moment un peu solennel qui permet de rentrer dans les activités. Il est proposé par Guillaume

³²⁴ On donne en Annexes p. 32 les liens vers les productions antérieures des 6 réalisateurs des **Produire au Sud** 2015, ce qui permettra de visualiser un peu mieux le type de réalisateurs qui sont accueillis à Nantes.

Mainguet, le coordinateur de l'atelier. Cette phase a lieu en situation plénière, la salle est agencée en U pour que tout le monde puisse voir l'écran et les autres participants. Les différents intervenants de la semaine sont présentés. Ensuite, on passe à la présentation des participants et des projets, devant les deux producteurs qui encadrent la formation (Claire Lajoumard et Philippe Avril en 2014, Raimond Goebel en 2015), selon un ordre qui a été décidé à l'avance par Guillaume Mainguet et Thomas Cesbron. C'est un temps crucial où les participants font un premier exposé oral de leur parcours, de leur projet de film et de leurs motivations à le produire et le réaliser. Un extrait d'un travail précédent est également proposé. Ce moment d'immersion dans l'univers esthétique des réalisateurs et dans les sujets de préoccupation de chacun des participants est essentiel. Il permet de mettre tout le monde au diapason et de plonger dans la matière qui va nourrir l'atelier et percevoir ce qui fait la personnalité de chacun. En 2014, il a paru d'emblée que certains avaient un degré de professionnalisme plus élevé (les Indiens, les Kényanes). La session de 2014 a semblé plus improvisée du côté des participants qui ont semblé hésitants en comparaison à la promotion de 2015, qui avait l'air mieux préparée.

Le module de l'après-midi, appelé « retour sur dossiers », est une évaluation de la qualité des candidatures présentées par les binômes qui, rappelons-le sont sélectionnés sur un dossier imposant comprenant curriculum vitae, lettre d'intention du producteur, du réalisateur, synopsis, traitement ou scénario du projet de film, ainsi qu'un budget et un plan de financement. Les deux producteurs à la tête de l'atelier font donc un retour personnalisé à chacun des duos, afin d'attirer l'attention de tout le groupe sur ce qui peut être amélioré. Lors de la première session (et c'est une remarque qui s'applique globalement à l'atelier), le rendu a été fait sans concession et sans langue de bois. Les remarques qui ont été faites ont pu même être ressenties comme un peu rudes de notre part, mais les porteurs de projet ont pensé qu'elles étaient justifiées. Le dossier bolivien a notamment été critiqué au niveau de la présentation du budget, trop confuse. Les producteurs français ont dit qu'il préféreraient avoir les sommes exprimées en euros, le budget présenté sur deux pages, pas plus, mais de façon très claires, en utilisant les lignes budgétaires qui servent à construire les budgets en France. Claire Lajoumard a ajouté que tout au long du travail, ce seraient peut-être vingt budgets qui seraient à rédiger, ce qui justifie le fait d'être concis. Qui plus est, simplifier la lecture aux coproducteurs qu'on espère convaincre est une bonne manière de les intéresser.

Ensuite, ce sont des remarques plus générales qui sont faites sur la présentation des dossiers. Harmoniser la police entre les différents éléments du

dossier, éviter les erreurs d'orthographe (le dossier indien, rédigé un peu vite³²⁵, en contenait un certain nombre), ne pas être exhaustif dans les curriculum vitae, ne pas donner trop de détails et aller à l'essentiel. Les producteurs et réalisateurs étaient globalement surpris d'entendre qu'en dessous d'un million d'euros, leur production était considérée à petit budget en France. Les deux producteurs tuteurs ont aussi souligné que ce n'était pas parce qu'un film n'était pas à gros budget qu'il trouvait plus facilement son financement, que les choses étaient plus complexes. Chaque film correspond à un modèle et à des besoins précis et il ne faut pas hésiter à augmenter le budget, car s'il est en adéquation avec le projet, les fonds seront peut-être plus facilement rassemblés que si la somme nécessaire à sa création est sous-estimée. Ils ont enfin encouragé chaque duo à travailler l'identité visuelle de leur dossier et à utiliser des images en insistant sur le fait que ces images doivent ouvrir l'imaginaire et non renvoyer à du trop connu. Attention aux « sources d'inspiration » trop écrasantes qui peuvent enfermer le projet.

Pour la session 2015, le même type de remarques était attendu. La surprise est venue du fait que Claire Lajoumard et Raimond Goebel ont commencé la séance en déclarant qu'ils avaient peu de choses à dire sur les dossiers car ceux-ci comportaient très peu d'erreurs et étaient clairement présentés. Du coup, les échanges sont partis assez librement sur ce que les producteurs peuvent trouver important dans ce type de dossier, sans trop détailler les éléments apportés par chaque participant. En écho à ce qui avait été dit en 2014, ils ont regretté que seul un des binômes ait choisi d'utiliser une iconographie pour illustrer son projet. La parole est donc revenue sur l'utilisation de références visuelles, si importante pour retenir l'attention des professionnels de l'industrie cinématographique. Raimond Goebel a fait la remarque que les producteurs, lui le premier, ne prennent pas le temps de tout lire et qu'un balayage visuel rapide des dossiers élimine parfois des candidatures. Aussi, la qualité esthétique est essentielle. Le dossier doit attirer l'œil. Il a insisté sur le fait que la phase de présentation écrite n'est qu'une étape qui va rarement être conclusive. Claire Lajoumard a ajouté que les dossiers doivent être personnalisés pour espérer passer la barrière de la première lecture et qu'il faut toujours les mettre à jour, pour chaque nouvel interlocuteur.

Les candidats à la coproduction doivent être prêts à écumer les marchés et les festivals et Raimond Goebel a précisé que les vrais contacts humains sont encore les plus importants dans l'industrie du cinéma : « The script is not the film, I want to meet people », dit-il. [Le scénario n'est pas le film, je veux rencontrer les gens]. De

³²⁵ C'était un autre projet porté par Sanjay Shah qui avait été choisi au départ, avec un autre réalisateur qui s'est désengagé. Aussi le montage du dossier avec Tushar Prakash a été fait un peu à la hâte.

plus, la prise de risque des producteurs est telle que même une bonne intuition sur un projet va être vérifiée et revérifiée auprès de collègues avant de s'engager.

Une fois qu'un agrément est décidé entre les parties, les priorités sont à définir, selon Raimond Goebel, entre le ou les producteurs et le réalisateur. Une fois que le script a été validé, il y a toujours des modifications et ajustements au tournage. Il estime qu'il est bien que ce soit quelqu'un de différent qui s'occupe du montage (avec un regard frais sur les choses) afin que le réalisateur puisse se concentrer sur les autres aspects de la post-production. Le financement du film, d'après le producteur allemand, peut prendre de neuf mois à un an en général. Le dernier point discuté lors de ce module est le fait de décrocher des fonds européens. Il faut en effet faire attention à ce qu'entraîne le fait de les obtenir. Par exemple, si on obtient l'Aide aux Cinémas du Monde, on doit dépenser 50 % de la somme en France. Cela peut générer des surcoûts liés à la main-d'œuvre et des pertes financières lors des opérations de change, et les fonds peuvent ne pas se révéler si avantageux au final.

Les producteurs et les réalisateurs se séparent pour la dernière séance de la journée, mais se retrouvent chacun de leur côté dans un système de table-ronde : les producteurs vont avec leurs mentors affiner les questions budgétaires et les réalisateurs, avec Sari Turgeman et Gualberto Ferrari, tous deux consultants en scénario, partent pour un premier échange sur le contenu narratif de leurs projets. La première année, nous avons assisté aux échanges côté réalisateurs, qui a consisté à une explicitation des ambiguïtés narratives, un approfondissement des motivations des personnages ou des ressorts des différentes intrigues. Il s'est agi de dire clairement les rouages et étapes des différentes histoires devant le groupe, de les déconstruire afin que chacun puisse se les approprier. Malheureusement, il n'a pas été possible d'assister à la session côté producteurs en 2015.

Pour les deux éditions, à l'issue de cette première journée, tous les intervenants et participants ont reçu une somme d'informations importante sur chaque dossier, ce qui va leur permettre d'interagir dans les jours suivants.

3. 3. 2. La prise en charge individuelle

Ces moments de rencontres individuelles avec les consultants en scénario et production sont essentiels à l'avancée des projets et représentent 16 heures de l'emploi du temps, même si les participants ne sont pas occupés ces 16h. En revanche, les consultations en scénario ont été allongées en 2015 (grâce à la réduction des cas d'études). En 2014, Claire Lajoumard et Philippe Avril sont les

consultants principaux pour la production, Sari Turgeman et Gualberto Ferrari pour le scénario. Les professionnels ont chacun un rendez-vous d'une heure et quart avec ces quatre consultants. De plus, Dominique Welinski (DW, France), consultante artistique, Raymond Goebel (Pandora Films, Allemagne), Thomas Pibarot, vendeur et distributeur (le Pacte, France) sont aussi présents pour des consultations de 45 minutes. Cela semble court, et pourtant Thomas Pibarot dit en substance qu'une de ses motivations pour venir à **Produire au Sud** est d'avoir ce luxe de temps, lui qui doit parfois décider de l'avenir d'un dossier en quelques minutes. En même temps que les entretiens de post-production avec Michi Noro, d'autres interlocuteurs sont invités à rencontrer les participants : Nathalie Streiff de l'Aide aux Cinémas du Monde (CNC), Gabrielle Béroff-Gallard de l'Institut Français, Clément Duboin, Marc Irmer (producteurs).

Lors des deux sessions, il a fallu s'assurer du bon déroulement des transitions entre les différents binômes, nous les avons accompagnés d'un rendez-vous à l'autre, mais les consultations en elles-mêmes étaient confidentielles. Ce qui ressort des questionnaires qui seront détaillés plus loin est que ces rendez-vous sont très précis et aident vraiment les producteurs à construire leur stratégie, et que les rencontres autour du scénario sont très puissantes, notamment avec Sari Turgeman³²⁶ et Gualberto Ferrari³²⁷. On a vu plusieurs binômes sortir complètement retournés de leur entretien, notamment le duo costa-ricain porteur du projet *El Hombre de la Mancha* en 2015. Beaucoup en tout cas ont eu le sentiment de toucher le cœur de leur sujet après ces rencontres et l'ont exprimé.

3. 3. 3. Le « pitch »

Vendre son film, capter les regards et l'attention, réussir à faire comprendre clairement de quoi est fait son projet, voilà un exercice très difficile à accomplir en cinq ou sept minutes. Le producteur Stefano Tealdi a des méthodes très efficaces pour réveiller les capacités d'expression et de synthèse des participants et les amener à savoir faire le « pitch » de leur film. Ce module représente douze heures trente de la formation. En 2014, il n'a pas été possible d'assister à l'entrée en matière proposée par Stefano Tealdi, mais cela a été le cas en 2015. Cela a l'air tout

326 Pour les techniques de travail de Sari Turgeman, on peut visiter son site, « Sari Turgeman », Scriptlight, <http://www.scriptlight.com/> et visionner les vidéos prises à Durban où elle présente son travail, « DFM 2015: Sari Turgeman talks script development », <https://www.youtube.com/watch?v=9cMBBHRT6yY>, « Writer's block - Sari Turgeman », <https://www.youtube.com/watch?v=2i6Aqd7OUew>, (consultés le 21/05/2016). Voir aussi l'entretien de l'auteur avec Sari Turgeman du 25/11/2015. Entretiens pp. 64-69.

327 En dehors de toutes ses activités de réalisateur, Gualberto Ferrari collabore à une autre plate-forme, Équinoxe, « Présentation Équinoxe », [Équinoxe, http://equinoxetbc.com/fr/presentation-equinoxe/](http://equinoxetbc.com/fr/presentation-equinoxe/), (consulté le 22/05/2016).

simple car ce n'est pas une approche théorique d'emblée mais une entrée par l'exemple. L'intervenant a simplement demandé à chacun de raconter l'histoire de son prénom, comment il lui avait été donné, les anecdotes autour de ce prénom. On peut dire que ça a été un moment de grâce et de révélation, car tous les récits des participants étaient absolument passionnants et ont été écoutés avec une grande attention. L'expert a donc demandé pourquoi tout le monde était si captivé par ces histoires. La réponse a été construite collectivement : parce que ces récits étaient tous personnels, profonds, vécus. Aussi, pour réussir son « pitch », il faut parvenir à être aussi authentique et personnel. Ensuite, il a donné des pistes sur les postures à éviter, la construction, etc. Il a bien redit qu'il fallait toujours être « frais » et être prêt à parler de son projet, même pour la dix-neuvième fois dans la même soirée, car c'est peut-être de cette discussion que viendrait une avancée pour le film.

Ensuite, chaque groupe a été invité à faire le « pitch » de son projet. Et c'est là, à notre sens, que réside l'un des miracles de la formation. Les binômes, qui ne sont pas en concurrence (pas de prix, pas de contrat en jeu), deviennent les miroirs les uns des autres, et la qualité des remarques et propositions d'amélioration, l'écoute et le soutien prodigués sont remarquables. En effet, c'est un exercice périlleux. Il est difficile d'aller à l'essentiel. Tout n'est pas stable dans les projets de films. Lors des deux éditions, l'intervenant pouvait quasiment s'effacer et laisser la régulation se faire entre pairs et n'intervenir que ponctuellement. C'était pédagogiquement un moment idéal. La bienveillance qui a émané de l'ensemble du groupe était très forte, les deux années. Le seul bémol, en 2014, était que le réalisateur du Paraguay n'était pas aussi à l'aise que les autres en anglais et que pour lui, cet exercice a été violent, ce qui a été ressenti négativement par le groupe.

Le lendemain, les duos doivent présenter leurs projets au Cinématographe³²⁸, devant des lycéens et des professionnels ; c'est une source de tension nerveuse très importante. On peut dire que leur soirée du jeudi a été consacrée à la réflexion sur le « pitch », les deux années. Le lendemain matin, il y a eu un filage de tous les « pitches » avec de nouveaux conseils et encouragements de Stefano Tealdi avant la présentation officielle.

328 Le Cinématographe est la plus ancienne salle de cinéma nantaise et partenaire du **F3C**, Jérôme Baron, le directeur artistique du festival est aussi le président de l'association qui porte le Cinématographe, « L'association, le projet culturel », Le Cinématographe, http://www.lecinematographe.com/Le-projet-culturel_a519.html, (consulté le 31/05/2016).



La Présentation officielle des projets au Cinématographe, 27 novembre 2014, Romain Grousseau

Les deux fois, et encore plus la deuxième fois peut-être, les présentations ont vraiment été d'une grande authenticité. Le pari a été réussi. Toutefois, c'est un exercice tellement épuisant que les modules qui ont été travaillés l'après-midi ont été un peu « sacrifiés » (la post-production en 2014 et l'étude de cas en 2015) tant la fatigue se sentait. Aussi, peut-être qu'une pause serait nécessaire à ce moment de la formation, même si on sait que le temps disponible pour tout accomplir est très court. En tout cas, voir l'évolution entre la présentation du premier jour et celle du vendredi est extraordinairement significative.

3. 3. 4. Les cas d'études

Les cas d'études ont vraiment été très différents entre les deux sessions, dans leur organisation et leur déroulement. En 2014, deux films ont servi de base : *40 days of Silence* de Saodat Ismailova pour le côté producteur avec Denis Vaslin (Volya Films, Pays-Bas) et *The Lunchbox* pour le côté réalisateur avec Ritesh Batra. Deux projections ont été faites pour que les participants voient les films. Pour 2015, la productrice Claire Lajoumard et le réalisateur du film en compétition *Mekong Stories*, Phang Dang Di ont présenté l'histoire de leur film. L'avocat spécialiste de la propriété intellectuelle, Christophe Pascal, a pu apporter son éclairage de juriste pour ses deux sessions. Il est présent à **Produire au Sud** depuis 2000. Ces études de cas sont intéressantes, parce qu'elles permettent de rentrer dans la « cuisine interne »

de la fabrication des films. Toutes les étapes de la production ont été déroulées sans concession : les erreurs, les faux-pas, notamment pour le film ouzbek, les nécessaires compromis pour le film indien. Les contrats successifs entre coproducteurs ont été projetés. Les participants ont apprécié qu'on leur donne de vrais exemples et chiffres, et que les intervenants aient fait une sorte de mise à nue de leurs pratiques professionnelles et n'aient pas peur d'exposer leurs questionnements et leurs tâtonnements. Ce qu'ils ont moins apprécié en 2014, c'est que la projection des films ait été faite sur le temps de l'atelier. Ils auraient souhaité pouvoir visionner les films en avance pour optimiser leur présence nantaise. En 2015, cela a été moins remarqué puisque la projection de *Mekong Stories* n'a pris qu'une soirée.

3. 3. 5. Bilan de la formation et retours sur questionnaires

En 2014, lors du bilan en plénière, l'ensemble des participants a estimé que l'atelier était une bonne plate-forme et a apprécié qu'il n'y ait pas de « secret industriel », que noms et chiffres soient donnés clairement. L'ambiance excellente dans le groupe a été appréciée. L'attention des intervenants à chacun des projets a été vue très positivement. Beaucoup ont senti une évolution sur la semaine, personnelle, dans l'écriture et la façon d'envisager le montage financier de leur projet. Certains ont même commencé à réécrire pendant l'atelier. Les suggestions et pistes d'amélioration qu'ils ont émises sont les suivantes : ils auraient aimé avoir l'opportunité de rencontrer individuellement le réalisateur d'un premier film de fiction pour partager son expérience, ils auraient aussi voulu pouvoir approfondir les notions de planification des étapes de la production. Certains d'entre eux ont vraiment souffert du travail autour du « pitch », notamment parce qu'il faut le faire en anglais et ont donc suggéré d'avoir des sessions d'entraînement individuelles avant de le faire en groupe puis en public. En 2015, le bilan fait par les intervenants a été excellent, le niveau était tel qu'ils ont même supprimé le dernier module sur la coproduction du dimanche matin. Les participants ont qualifié la formation de « magique » et « bien planifiée » (Dominga Sotomayor), de « précise et pratique » (Vladimer Katcharava), « honnête et sans arrières pensées » (Tanaji Dasgupta), « pleine d'énergie et de créativité » (Peter Pohorsky). Ils ont pu se rapprocher du « cœur de leur projet » (Rusudan Chkonia) et comprendre ce qui les reliaient intimement à lui (Neto Villalobos).

On a demandé aux participants des deux éditions de remplir un questionnaire plus précis pour savoir où les projets en étaient quelques mois après l'atelier. On a

eu une très bonne réponse des participants de 2014 et moins de 2015. Sur les treize projets, nous avons un retour sur six d'entre eux (cinq de la première promotion et seulement un de la deuxième). Nous avons eu deux retours différents de Renate Costa-Perdomo et Federico Adorno (du Paraguay) pour le même film. Cela nous semble représentatif et nous proposons la synthèse de ces questionnaires.

Pour obtenir les données souhaitées et mesurer l'impacte de l'atelier dans certains domaines, le questionnaire a été élaboré en deux volets : l'un quantitatif, l'autre qualitatif et orienté sur le ressenti. En synthèse de la partie « quantitative », on constate que quasiment tous les producteurs ont revu leur plan de financement et tous les réalisateurs ont réécrit leur scénario. Seul Federico Adorno a déclaré ne pas avoir réécrit, mais sa productrice Renate Costa-Perdomo (qui a répondu plus tard) a parlé de deux versions écrites depuis l'atelier. Pour la petite histoire, le réalisateur et la productrice s'étaient séparés à l'issue de l'atelier. L'épreuve du « pitch » avait été très éprouvante pour Federico Adorno et révélé des failles dans le duo. Et comme l'indique Claire Lajoumard :

« CL : [...] Il arrive qu'à la suite de **Produire au Sud**, finalement le producteur va se séparer du réalisateur, ou l'inverse. Parce qu'il s'est passé quelque chose. [...] Peut-être qu'en fait, ils ne se connaissaient pas si bien, peut-être qu'être immergés comme ça huit neuf jours d'affilée, choses qu'ils n'ont jamais faite pour certains, [...] soit ils se sont découvert quelque chose en commun qu'ils n'avaient pas encore vu et ils se rapprochent, soit c'est le contraire, ils se sont rendu compte que ce n'est pas possible³²⁹. »

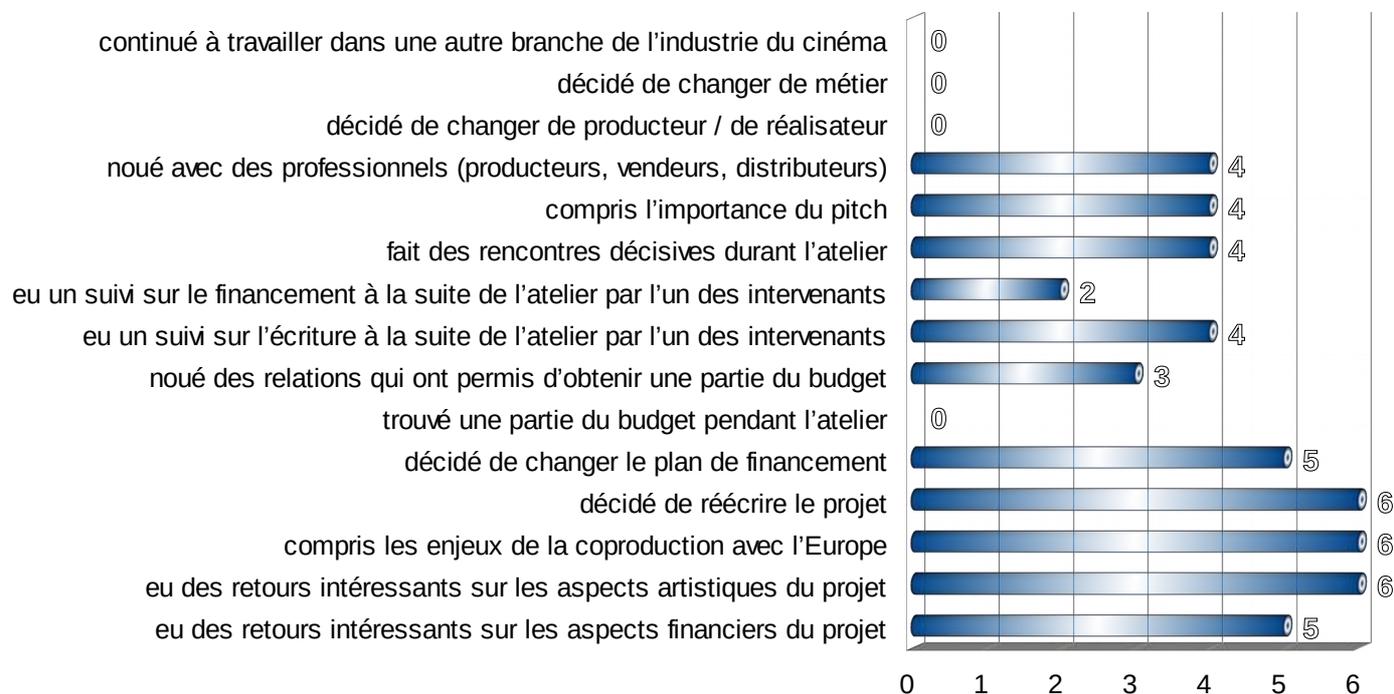
Ils ont décidé de collaborer à nouveau début 2016 « parce qu'ils n'arrivaient pas à oublier le projet », ce qui explique ce décalage dans leurs réponses. Pour le reste, malgré la petite taille du marché du **F3C**, beaucoup de contacts fructueux ont été possibles suite à l'atelier.

À part le projet de Juan-Pablo Richter, produit par Paola Gosalvez, qui est entré en phase de pré-production, tous les autres projets en sont encore au stade de développement. Sur le plan des réécritures, la plupart ont produit deux versions de leur scénario depuis l'atelier, Amirah Tajdin en a même produit trois. Et sur le plan des financements, le projet de Renate Costa et Federico Adorno a réuni 20 % de la somme nécessaire, celui de Rusudan Chkonia (2015), 50 %, et celui de Juan-Pablo Richter la somme nécessaire. Mais ils sont tous encore en recherche de financement, même le projet Richter-Gosalvez, afin d'assurer la post-production. On voit ici le travail d'équilibriste qu'accomplissent les producteurs avec la trésorerie.

329 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. Entretiens p. 34.

Durant et après l'atelier Produire au Sud

les participants ont ...



Apports de l'atelier 2014-2015³³⁰

Sur le plan qualitatif, il n'y a pas un seul des participants ayant répondu à l'enquête qui ne soit satisfait de la qualité de l'atelier, de l'encadrement, de l'organisation et de l'accueil. Il y a tout de même quelques points négatifs relevés. Certains viennent de Federico Adorno, qui se demande de quelle manière les projets des producteurs du Sud peuvent être vraiment connectés avec l'Europe. On retrouve ici le constat des premiers bilans de **Produire au Sud**. Il a estimé que le sien ne rencontrait pas forcément d'adhésion. La stratégie de la productrice a été de revoir la dimension du projet et de le financer localement avec un budget plus réduit. Federico Adorno n'a pas apprécié la session de « pitch », qui n'a pour lui rien à voir avec le processus artistique. Jean Meeran et Sarah Ping-Nie Jones, sont revenus aussi sur l'épisode du « pitch » difficile de Federico Adorno, qu'ils ont mal vécu. Un autre point intéressant soulevé par le duo sud-africain est le fait que les films des pays du Sud ont souvent un budget bien moindre que les productions européennes, et que cette chose-là devrait être expliquée, plutôt qu'assumée et balayée comme si ce n'était pas un problème. Ce binôme a d'ailleurs revu son budget à la hausse pour rentrer dans les standards de la coproduction internationale. Rusudan Chkonja suggère qu'il

³³⁰ Graphique réalisé par l'auteur d'après les données tirées des questionnaires.

serait intéressant d'associer des techniciens sur l'aspect post-production et d'avoir plus d'informations avec un ingénieur du son ou un coloriste par exemple. Renate Costa-Perdomo aurait souhaité voir plus de professionnels lors de la session des « pitches ». Elle aurait aussi aimé pouvoir profiter du festival et voir des films, ce qui est difficile vu la richesse et l'intensité du programme de l'atelier.

Tous les témoignages relèvent la grande qualité des échanges humains, celle qui fait les grands projets collectifs et il y a beaucoup de reconnaissance pour l'équipe organisatrice et les intervenants. Le fait qu'il n'y ait pas de compétition pour un quelconque prix a été relevé par tous comme extrêmement positif et porteur. Et la meilleure preuve de la justesse de la sélection est le fait que **Produire au Sud** ne s'arrête pas à **Produire au Sud**. Le groupe vit, se suit, notamment sur les réseaux sociaux, où la page Facebook de l'atelier rassemble 1568 membres. Guillaume Mainguet l'alimente avec grande régularité : appels à projets, festivals, ateliers de coproduction, etc. D'ailleurs, la meilleure preuve de la vitalité des relations post-atelier sont visibles. La productrice bolivienne Paola Gosalvez a organisé un tournage en Ouganda avec l'aide de Robert Nyanzi (promotion 2014).



Paola Gosalvez (au centre) et Robert Nyanzi sur le tournage du film *El Rey Negro*

Un des derniers exemples est celui des Costa-ricains Neto Villalobos et sa productrice Karina Avellan qui vont trouver en Dominga Sotomayor (Chili) une coproductrice pour leur projet *El Hombre de la Mancha*. Karina Avellan a annoncé la nouvelle en ces termes : « Buenas nuevas para *El hombre de la mancha*. Nuestros amigos chilenos de Cinestación se suman al proyecto. ¡Esperamos tener peli pronto! » [Bonnes nouvelles pour *El Hombre de la Mancha*. Nos amis chiliens de Cinestación rejoignent le projet. Nous espérons avoir un film bientôt³³¹ !].

L'effet de réseau est confirmé et la rapidité qu'il a à se mettre en place démontre l'utilité d'un atelier comme **Produire au Sud**.

331 Traduction de l'auteur.

Conclusion

L'histoire retracée de l'atelier **Produire au Sud** a montré comment il s'était constitué et développé au sein du **F3C**, dispositif novateur et pionnier unique en Europe, à l'image du festival nantais, atypique et exigeant. Les participants à **Produire au Sud** et leurs projets ont été présentés de façon détaillée, permettant de comprendre qui sont les professionnels qui viennent à Nantes, ce qu'ils viennent y chercher et ce qu'ils en retirent par la suite.

La finalité du présent travail était de retracer l'évolution de l'atelier, ses objectifs et de déterminer son empreinte et son influence dans le cinéma mondial. On est au moment de conclure dans une position un peu paradoxale : il semble que d'une part, on aurait aimé détailler encore plus la partie historique et retrouver, par exemple, la trace de tous les projets passés dans les ateliers à l'étranger (à Lima, Bogotá, Beyrouth, etc.), ou encore réaliser plus d'entretiens avec certains des intervenants (Stefano Tealdi et Gualberto Ferrari notamment), aller plus loin dans la connaissance des professionnels du Sud en faisant des recherches sur leurs origines sociales par exemple, ou pouvoir assister à une édition de **Produire au Sud** à l'étranger ; et que d'autre part on s'est aussi retrouvé pour ce travail devant une profusion de matière qu'il a été difficile d'embrasser entièrement. Quelques deux mille documents papiers dans les archives, la presse, les documents de travail de Guillaume Mainguet, plus de six heures trente d'entretiens retranscrits, les observations des ateliers, tout ce matériau récolté ou constitué a servi à montrer la richesse du dispositif ; il nous semble donc que la présentation qui en a été donnée permet de retrouver l'esprit qui a présidé à la création de la formation et d'appréhender ses forces et ses faiblesses, ses domaines de réussite. Sa mutabilité et sa modularité sont aussi mises en valeur, dans le sens où elle se construit en permanence, à chaque session et chaque collaboration avec des festivals, qui peuvent se faire et se défaire au gré des éditions et des finances.

L'une des questions qui avait été posée au début de la recherche concernait la place du politique à l'intérieur de l'atelier. Il semble que les développements et entretiens croisés ont pu montrer que le **F3C**, en créant **Produire au Sud**, a fait un geste politique d'envergure. Ce geste vers les professionnels du Sud est globalement vu comme une marque d'entraide et d'accompagnement à la création, et les précautions que prennent les têtes de l'atelier et les intervenants neutralisent dans la majorité des cas tout type de ressentiment des participants. Les politiques qui interviennent sur les strates locales ne s'y sont pas trompé et soutiennent le

dispositif qui leur assure un rayonnement à l'international que peu de structures nantaises peuvent leur offrir. Les instances politiques culturelles nationales sont aussi partie prenantes, via le CNC et les réseaux diplomatiques, que Guillaume Mainguet sollicite et dont il obtient de plus en plus de soutien. Quant à la défense de la diversité culturelle, la lutte pour la survie des cinématographies française et européenne face à Hollywood et qui passe par la défense de cinématographies minoritaires, il semble dans ce qui a été donné à lire des motivations des créateurs et des organisateurs actuels de l'atelier qu'ils sont très conscients de leur rôle et qu'ils l'embrassent avec passion. La responsable pédagogique de l'atelier, Claire Lajoumard, illustre cette idée et donne sa vision de la politique au sein de l'atelier :

« CL : Il y a une logique politique si on peut dire, liée à la position du festival lui-même, qu'on suit nous, forcément, puisque c'est quelque chose qu'on défend, cette diversité, cette création artistique, avec les conseils qu'on peut donner aux gens. L'atelier est construit sur le fait que ce n'est pas un marché de coproduction, ce n'est pas une compétition. Les experts qui participent savent qu'on fait cet atelier dans une transparence de la transmission des informations³³². »

L'un des points importants de l'analyse à notre sens est d'avoir montré comment la sélection des projets de **Produire au Sud** représentait un bel équilibre entre des projets issus d'industries cinématographiques fortes des trois continents et des projets plus fragiles et rares, afin de dynamiser de nouvelles zones. Il semble aussi que la recherche a démontré que l'attention de l'atelier – ou en tout cas les besoins essentiels de formation – venaient de l'Afrique, et que c'est avec cette zone qu'il y aurait probablement le plus de potentiel de travail à l'avenir. L'hypothèse a été posée qu'il serait bien de développer des ateliers pour vrais débutants. Toutefois, les exemples d'Israël, de l'Inde ou l'idée d'un nouvel atelier au Japon montrent également que la formation peut trouver son public dans des endroits où l'industrie cinématographique est bien installée, ce grâce à la grande adaptabilité des intervenants et aux propriétés modulaires de la formation et parce que l'atelier défend un cinéma indépendant. Cela exprime une vraie adéquation entre la géopolitique et les orientations de l'atelier, dénotant une compréhension fine des enjeux de politique culturelle dans le monde.

Il nous a semblé intéressant de montrer cet aspect de l'économie du cinéma, ces plates-formes de formation et de développement de projets des réalisateurs et producteurs et il serait nécessaire d'étendre la recherche et de voir comment les choses se passent à ACE, EAVE, aux ateliers de Cannes et de la Berlinale. Plus

332 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens p. 73.

encore, il a paru très fructueux de proposer une observation des parcours de formation initiale des professionnels qui viennent à **Produire au Sud**, et il serait encore plus intéressant de pouvoir étudier les types de cursus qu'ils ont pu suivre dans les différentes universités où ils ont étudié. La question de la formation initiale et continue des réalisateurs et des producteurs reste centrale à notre sens et mériterait d'autres développements. Tous les intervenants de **Produire au Sud** dont on a recueilli le témoignage ont noté que le niveau des professionnels du Sud n'avait cessé d'augmenter et que d'un enseignement au départ, on était passé à un échange d'expérience. Aussi, plutôt que de les considérer comme des débutants, nous préférons les envisager maintenant comme des professionnels compétents, bien formés, mobiles, mais qui vivent dans des milieux moins porteurs pour le cinéma et pour lesquels la coproduction avec l'Europe est une piste de réussite et de diffusion. Cela semble juste.

Au delà du dispositif particulier qu'est **Produire au Sud**, le travail sur les problématiques liées à la production indépendante semble digne d'attention. La formation initiale et les parcours des professionnels qui lancent des sociétés de production, qui s'engagent dans ce type de tâches complexes, doivent avoir, pour les accomplir, une polyvalence très grande. Ils méritent certainement d'autres recherches. La catégorie professionnelle des producteurs, leurs motivations pour embrasser ce type de carrière, leur longévité, leurs évolutions, comment ils choisissent et construisent leurs productions pourrait faire l'objet d'enquêtes fructueuses.

L'un des autres aspects de notre problématique était de savoir si on pouvait considérer **Produire au Sud** comme un nouveau créneau pour le **F3C**, dans l'idée que ce type d'atelier pouvait être considéré comme un marché. La confrontation de l'histoire de l'atelier et des différents discours nous amène à penser que ce n'est pas le cas. EAVE ou ACE, en plus de capter des subventions conséquentes pour organiser des ateliers pour des professionnels non européens ou à l'étranger, font payer leurs services aux producteurs. Rester membre de ces réseaux a un coût. À **Produire au Sud**, l'aspect financier ne rentre pas en ligne de compte. Recevoir les informations via Internet est gratuit comme le fait d'être membre du groupe Facebook de l'atelier. Le suivi que propose Guillaume Mainguet l'est aussi. Pendant les ateliers, les participants qui viennent travailler sur leur projet ne dépensent presque rien sur place. Ils sont accueillis, logés et nourris pendant tout le festival, leurs billets d'avion et de train sont pris en charge, leurs transports dans la ville de Nantes. Pour résumer, le festival paye pour accueillir les professionnels du Sud à Nantes (les festivals partenaires le font pour les ateliers à l'étranger), il offre son suivi et son

réseau et n'exige pas que son label soit apposé au générique des films. Dans la perspective d'une meilleure valorisation de l'atelier, c'est certainement quelque chose – sans rentrer dans des logiques stéréotypées – qu'il faudrait développer. Ce choix de laisser libre d'apposer le label ou non nous amène à la conclusion que les producteurs et réalisateurs du Sud ne sont pas vus comme un marché pour le festival de Nantes. Le coordinateur de l'atelier avoue qu'il n'est pas très exigeant sur la communication lorsque les films sortent pour promouvoir le label. Il préfère que ce soit le choix des personnes passées par l'atelier :

« La question du label, je suis un peu bête, parce que c'est là que je m'aperçois que je suis limité en terme de communication, du moins que je n'ai pas complètement la fibre communication, mais ce n'est pas forcément quelque chose qui m'importe beaucoup, mais je comprends tout à fait l'intérêt pour le faire et je crois qu'il faut le faire, réellement, pour certains participants ça a du sens de le mettre parce qu'ils s'en souviennent vraiment en des termes positifs³³³. »

L'une des idées principales qui traverse l'atelier est le fait d'accueillir ces professionnels du Sud comme les égaux qu'ils sont et d'éviter toute trace de quoi que ce soit qui pourrait relever du post-colonialisme. Il faut que tous les participants puissent trouver leur place dans l'atelier, d'où qu'ils viennent. C'est pourquoi la qualité de l'accueil est extrêmement importante. Même si la question enseignant/enseigné demeure chez certains des intervenants, la productrice référente principale de l'atelier défend vraiment cet échange d'expérience entre professionnels :

CL : Par exemple, on peut se retrouver avec deux pays qui ont fait la guerre. Pour plein de raisons. C'est arrivé plein de fois, qu'on se soit retrouvé avec des pays qui ont été ennemis. À plus ou moins longue échéance, ça peut être extrêmement proche, historiquement. Donc, c'est comment on fait ensemble dans ces cas-là. Je ne vais pas dire que tout le monde va s'aimer à la fin, je n'en sais rien, et sans doute pas. C'est assez précieux, je pense. Pour les experts comme moi, c'est aussi un moment d'échange avec les gens qui sont aussi experts. Parce que nous aussi, on passe des moments particuliers ensemble, qui sont différents de ceux qu'on passe ailleurs, dans des festivals où on se rencontre, pour travailler, coproduire, on est dans quelque chose de très différent. Nous aussi, y compris professionnellement³³⁴ ».

333 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens p. 78.

334 Entretien de l'auteur avec Claire Lajoumard du 12/12/2015. En Annexes, Entretiens p. 78.

On vient vraiment pour la conclusion de la recherche insister encore sur la dimension humaine qui fait que l'atelier est à notre sens un endroit privilégié et épanouissant pour les participants et les intervenants. Le terme « précieux » est revenu dans le discours de nombreux interviewés, mais il semble juste, tout comme l'est le sentiment de fraîcheur qui se dégage de l'ensemble. Il n'y a aucune personne qui soit blasée ou qui ne semble vraiment profiter de l'expérience. Toutes les personnes présentes ont des intérêts professionnels à être à l'atelier mais c'est l'entraide et le dialogue qui sont bien visibles. Sari Turgeman, consultante en scénario témoigne de cette impression :

« ST :Donc il faut trouver un juste milieu, mais je pense que c'est une structure qui n'existe pratiquement pas. Tous les ateliers dont j'entends parler, des grands ateliers, ils n'ont pas cette qualité de rapports humains. Il ne faudrait pas que **Produire au Sud** devienne un atelier comme un autre. Il faudrait vraiment garder à mon avis, cette « uniqueness », de gérer les intervenants, les participants et le cinéma, tout ça dans un contexte très ouvert, très chaleureux, très égal. Donc la seule chose, le danger, c'est que si tu grandis trop à un moment, tu vas devoir être beaucoup plus pratique, peut-être et beaucoup plus froid. Pragmatique. J'aime bien comme c'est maintenant. Je pourrais, dans ma tête, rajouter quatre ou cinq ateliers mais je ne vois pas faire **Produire au Sud** dans cent pays différents³³⁵. »

Tout ce qui a trait au développement est donc vraiment à double-tranchant. Rester sur des ateliers avec six ou sept projets, « choisis à la pincette³³⁶ », permet l'accompagnement fin et la proximité humaine qui font indéniablement la différence entre **Produire au Sud** et d'autres ateliers. Les participants qui ont fréquenté d'autres plates-formes en témoignent aussi dans leurs retour par questionnaire.

On a de plus noté tous les problèmes liés au fait de trouver des ressources humaines côté intervenants européens pour mener de nouveaux ateliers, si **Produire au Sud** était amené à se développer à plus grande échelle. Par ailleurs, tant que le personnel du **F3C** affecté à l'atelier ne sera pas étoffé, il semble difficile d'imaginer plus de prospection, de recherche d'intervenants et de partenaires.

Les deux plus anciens responsables de l'atelier avaient leur idée sur l'évolution possible de la structure. L'idée de faire travailler un professionnel du Nord avec un du Sud sur un projet (Élise Jalladeau), ne séduit pas du tout Guillaume Mainguet. En revanche, la possibilité qu'avait entrevue Guillaume Marion sans pouvoir la mettre en place à son époque, de faire un **Produire au Sud** sur le documentaire, a eu lieu. On

335 Entretien de l'auteur avec Sari Turgeman » du 25/11/2015. En Annexes, Entretiens p. 68.

336 Entretien de l'auteur avec Sari Turgeman » du 25/11/2015. En Annexes, Entretiens p. 68.

peut penser qu'à l'avenir l'atelier pourra peut-être s'adresser à des professionnels du Sud au travers d'autres festivals de documentaire, ou qui sait un jour, d'animation.

Une série d'idées très intéressantes a été formulée par le producteur allemand Raimond Goebel lors de son entretien ; idées qui augurent des évolutions de la filière cinématographique dans son ensemble. La première concerne ce qu'il a appelé « la fin de l'élitisme ». En effet, avec les techniques numériques, le cinéma n'est plus nécessairement un art qui demande de rassembler autant d'argent, bien que, pour rentrer dans les circuits de distribution, il faille répondre à certains standards. Quoiqu'il en soit, les techniques modernes ouvrent des possibilités inédites, qui ne passent pas nécessairement par la production classique. Il note aussi, de façon très pertinente, que, pour l'instant la force de la coproduction est en Europe, que beaucoup de guichets y sont basés, mais que l'avenir ne garantit absolument pas que les choses restent ainsi. Dans le cadre du développement de leurs cinématographies, les professionnels des pays du Sud ne se tourneront pas forcément toujours vers l'Europe et adopteront peut-être d'autres stratégies.

Enfin, il remet en cause l'avenir de la production telle qu'il la pratique et qu'il la connaît, dans le sens où il pense que ce qui se fait en cinéma aujourd'hui est en train d'être dépassé en terme de narration par certaines productions télévisuelles ou transmedia (il cite les séries *The Wire*³³⁷ ou *Top of the Lake*³³⁸ de Jane Campion), qui changent le rapport aux récits. Pour lui, les formats qui sont développés actuellement dans ces nouveautés sont comme des romans, alors que le cinéma, avec ses histoires contées en 90 minutes, s'apparente au genre de la nouvelle. C'est une idée intéressante, car elle remet en cause l'existence même de la production cinématographique classique et appelle certainement des adaptations, avec un rôle encore plus grand des groupes de télévision.

À n'en pas douter, en restant à l'écoute des bruits du monde, en mettant en commun les connaissances et les expériences, en favorisant les synergies, **Produire au Sud** saura suivre les évolutions du secteurs et continuera de servir au mieux les films des professionnels du Sud.

337 *The Wire* [Sur écoute], est une série de David Simon et Ed Burns (2002-2008). Les séries deviennent des objets d'études universitaires, PIEL Simon, « À l'Université de Nanterre, la série the Wire passée au crible », *Le Monde*, 05/06/2012, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/05/a-l-universite-de-nanterre-la-serie-the-wire-passee-au-crible_1712421_3246.html, (consulté le 03/06/2016).

338 *Top of the Lake* est une mini-série développée en six épisodes sur une seule saison. Jane Campion aurait accepté de tourner une deuxième saison.

I. CONTEXTE ET CADRE GÉNÉRAL

Depuis une vingtaine d'années, le vocable géopolitique "tiers-monde", qui désigne cette autre face de la terre, constituée de tous les grands pays pauvres généralement issus de la décolonisation, a cédé la place au mot "Sud". Dès 1979, Le Festival des 3 Continents, rejetant l'idée de sous-développement artistique, imposait le terme "Sud". Une notion très géographique qui, paradoxalement, définit des transversales économiques dont les tracés bougent en fonction des grandes mutations politiques, telles que l'effondrement de l'URSS. Le Sud ne recouvre pas exactement les zones tropicales ou l'ancien tiers-monde, il a simplement tendance à définir tout ce qui n'est pas au Nord (ou du Nord) et en pays occidental (ou d'origine occidentale). Les cinémas de ce Sud proviennent de nations pas forcément très pauvres mais à la merci de l'injustice, de la dictature et de l'absurdité. Et c'est là, force est de le constater, que se tiennent de remarquables ressources cinématographiques, qui semblent capables, toutes minoritaires qu'elles soient, de garder la tête haute en face d'Hollywood.

Document d'archive A6, Dominique P. Chastres, Rapport de Produire au Sud, janvier 2001.

B	C	D	E	F	G
1	Numéro Auteur	Type de document	Titre	Date	Remarque
2	Hugo Castro Fay	Dossier de candidature	Dossier de candidature d' Hugo Castro Fay , projet Villa, Argentina	2000	
3	Mak Kusare	Dossier de candidature	Dossier de candidature de Mak Kusare , projet One Season, Nigeria	2000	
4	Nicolas Acuña	Dossier de candidature	Dossier de candidature de Nicolas Acuña , projet Album, Chile	2000	un budget prévisionnel est joint
5	Ebrahim Moktahi	Dossier de candidature	Dossier de candidature d' Ebrahim Moktahi , projet ?, Iran	2000	la date 2001 figure, étonnant
6	Claude Balogoun	Dossier de candidature	Dossier de candidature de Claude Balogoun , projet Querelles de quartier, Bénin	2000	
7	Produire au Sud	Rapport	Présentation de Produire au Sud et du Colloque Cinema : l'avenir du Nord est-il au Sud ?	2001	
8	Frères Jalladeau	Courrier	Projet de lettre de remerciement pour une participation au Séminaire	2000	Intervenant ?
9	Produire au Sud	Rapport	Rapport du Colloque Public du 25/11/2000	2000	
10	Produire au Sud	Programme	Programme du Colloque du 25/11/2000	2000	
11	Produire au Sud	Courrier	Courrier à Eduardo Lopez Zavala, Chile	07/11/00	
12	Stagiaires	Compte-rendu	Remarques des jeunes producteurs sur la formation	2000	
13	Produire au Sud	Préparation	Document de préparation du séminaire	2000	
14	Produire au Sud	Document pédagogique	Projet de formation au jeunes producteurs	2000	
15	Produire au Sud	Programme	Programme détaillé du colloque du 25/11/2000	2000	
16	Produire au Sud	Programme	Programme du Colloque du 25/11/2000	2000	+ notes manuscrites au dos
17	Produire au Sud	Listing	Liste des intervenants possibles entre le colloque et la formation	2000	
18	Produire au Sud	Rapport	Rapport du Colloque Public du 25/11/2000	2000	version définitive
19	Produire au Sud	Diplôme	Diplôme stagiaire	2000	
20	Produire au Sud	Diplôme	Diplôme stagiaire	2000	
21	Produire au Sud	Chemise	chemise notée : Dossiers refusés	2000	
22	Produire au Sud	Courrier	Lettre de refus à Owa Nyrabia	2000	
23	Produire au Sud	Courrier	Lettre de refus à Tamin Hwamah	2000	
24	Owa Nyrabia	Dossier de candidature	Dossier de candidature d' Owa Nyrabia	2000	
25	Imem Hwamah	Dossier de candidature	Dossier de candidature de Imem Hwamah	2000	
26	Cristian Castro Fernandez	Dossier de candidature	CV	2000	
27	José Antonio Mendes Bish	Dossier de candidature	CV	2000	
28	Mingmongkol Sonakul	Dossier de candidature	CV	2000	
29	Bridget Pickering	Courrier	Lettre pour justifier son départ précipité du stage	2000	
30	Bridget Pickering	Dossier de candidature	CV	2000	
31	Nureman Tourebaev	Dossier de candidature	CV	2000	
32	Sabine Sidawi	Dossier de candidature	CV	2000	+ CV du réalisateur Elie Khalifé
33	Brice Brun	Dossier de candidature	Dossier de candidature de Brice Brun	2000	
34	Brice Brun	Dossier de candidature	CV	2000	
35	Alejandro Fremd Larraiz	Dossier de candidature	Dossier de candidature Alejandro Fremd Larraiz (Uruguay)	2000	CV
36	Laurence Magloire	Dossier de candidature	Dossier de candidature Laurence Magloire	2000	CV
37	Juan Pablo Galli	Dossier de candidature	CV	2000	
38	Produire au Sud (Jalladeau)	Courrier	Lettre de refus à Mahamad Rafaat Sharkes	2000	
39	Mahamad Rafaat Sharkes	Dossier de candidature	Dossier de candidature de Mahamad Rafaat Sharkes	2000	
40	Georges Clinton	Courriel	à propos de Joseph Murganda	2000	
41	Produire au Sud	Rapport	réactions des stagiaires au Séminaire Produire au Sud	2000	

Extrait du fichier de récolement des archives de Produire au Sud.

Année	Coordination	Professionnel(le) référent(e)	Changements marquants
2000	F3C	 Dominique P. Chastres	1ère édition
2001	F3C	 Christian Boudier & Consortium Européen d'Écriture pour l'Image	2ème édition : phase de test
2002	 Guillaume Marion	Consortium Européen d'Écriture pour l'Image	
2003	Guillaume Marion	 Élise Jalladeau	Affranchissement du Consortium Début des ateliers Produire au Sud à l'étranger
2004	Guillaume Marion	Élise Jalladeau/Claire Lajoumard	Première phase de professionnalisation
2005	Guillaume Marion	Élise Jalladeau/Claire Lajoumard	Première phase de professionnalisation
2006	Guillaume Marion	 Claire Lajoumard	Développement/Co-organisation du Pavillon des Cinémas du Sud à Cannes
2007	Guillaume Marion	Claire Lajoumard	Développement / Co-organisation du Pavillon des Cinémas du Sud à Cannes
2008	Élodie Ferrer	Claire Lajoumard	Problèmes budgétaires au F3C
2009	Élodie Ferrer	Claire Lajoumard	Annulation de l'édition 2009
2010-2016	 Guillaume Mainquet	Claire Lajoumard/Philippe Avril/Raimond Goebel	Reconstruction Stabilisation Évolution

Principaux référents à Produire au Sud de 2000 à 2015.

	Projet	Pays	Continent	Duos (réal / prod)	Réal hommt	Réal Femini	Prod Hommi	Prod femint	Année	Sortie
1										
2	Les Petites Gens (Hokku)	Kazakhstan	Asie	Nariman Tourebaiev	1		1		2000	2003
3	In The Battlefields (Oriental Fever)	Liban	Asie	Danielle Arbid / Sabine Sidawi-Hamdan		1		1	2000	2004
4	Blissfully Yours	Thaïlande	Asie	Apichatpong Weerasethakul / Mingsongkol Sonakul	1			1	2000	2004
5	Sessi, ou l'esclavage moderne	Bénin	Afrique	Brice Brun Vodouhé	1		1		2000	
6	Life... after death	Namibie	Afrique	Bridget Pickering (partie en cours de route)				1	2000	
7	Les Pendus (Ahorcados)	Argentine	Amérique du Sud	Juan Pablo Galli	1		1		2000	
8	Puits sans fond (Pozo sin Fondo)	Chili	Amérique du Sud	Cristian Castro Fernandez	1		1		2000	
9	Triste	Pérou	Amérique du Sud	Josue Mendez	1		1		2000	
10	La Nina Santa	Argentine	Amérique du Sud	Lucrecia MARTEL / Alvaro URTIZBEREA		1	1		2001	2003
11	Los Guantes Mágicos (Les Gants Magiques)	Argentine	Amérique du Sud	Martin REITMAN/ Hernan MUSULAPPI	1		1		2001	2003
12	Ruido	Uruguay	Amérique du Sud	Marcelo BERTALMIO / Natacha LOPEZ	1			1	2001	2005
13	Album	Chili	Amérique du Sud	Nicolas ACUNA / Santiago VERGARA	1		1		2001	
14	Tres Hombres, Tres Mujeres	Colombie	Amérique du Sud	Carlos HERNANDEZ / Angela ROMERO	1			1	2001	
15	In Rouz-Haye Abri	Iran	Asie	In Rouz-Haye ABRI / Mohammed ATEBBAI	1			1	2001	
16	Dust	Namibie	Asie	Richjard PAKLEPPA / Carla HOFFMAN	1			1	2001	
17	Jerusalem... Mille et une Histoires	Palestine	Asie	Leila SANSOUR / Raed ANDONI		1	1		2001	
18	Mar Hanna	Palestine	Asie	Rachid MASHARAWI / Dima ABU-GUSH	1			1	2001	
19	Whisky	Uruguay	Amérique du Sud	Pablo Stoll et Juan Pablo Rebella / Fernando EPSTEIN	1		1		2002	2003
20	La Familia Rodante (Villa)	Argentine	Amérique du Sud	Pablo Trapero / Hugo Castro FAU	1		1		2002	2004
21	Dí Buen Día a Papa	Bolivie	Amérique du Sud	Fernando Vargas VILLAZON / Veronica CORDOVA	1			1	2002	2005
22	La Perra	Uruguay	Amérique du Sud	Manolo NIETO / Fernando EPSTEIN	1		1		2002	2006
23	Les Toilettes du Pape (Ela Bano Del Papa)	Uruguay	Amérique du Sud	Enrique FERNADEZ / Elena ROUX	1			1	2002	2007
24	El Lugar Encantado	Chili	Amérique du Sud	Juan Vicente Ayara MONGE / Sebastian Aray SERANNO	1		1		2002	2014
25	Déchainement	Cameroun	Afrique	Oswalde LEWATT / Cyrille MASSO	1		1		2002	
26	La Santa	Paraguay	Amérique du Sud	Juan Carlos Maneglia / Renate Costa Perdomo	1			1	2002	
27	Los Suicidas	Argentine	Amérique du Sud	Juan Villegas/ Nathalie CABIRON	1			1	2003	2005
28	Au Fil de l'Eau (Dam Street)	Chine	Asie	LI YU/ Nai AN		1		1	2003	2005
29	Summer Kisses, Winter Tears (Rain dogs)	Malaisie	Asie	Ho YUHANG / James LEE	1		1		2003	2006
30	A Festa da Menina Morta	Brésil	Amérique du Sud	Mathews NACHTEGAELE / Vania CATANI	1		1		2003	2008
31	Cho Voi (Vertiges)	Vietnam	Asie	Thac CHUYEN BUI / Ha PHONG NGUYEN	1		1		2003	2009
32	Gas	Chili	Amérique du Sud	Hervé FRANCISCO / Bruno BETTATI	1		1		2003	
33	Yaddasht Bar Zamin	Iran	Asie	Alimhammad GHASEMI / Massoud BAKHSHI	1		1		2003	
34	Midnight my Love	Thaïlande	Asie	Kongdej JATURANRAMEE / Sivaporn PONGSUWAN	1			1	2003	
35	Chori Foroosh (The bracelet seller)	Afghanistan	Asie	Razi MOHEBI / Yama RAHIMI	1		1		2004	2006
36	Corpo	Brésil	Amérique du Sud	Rossana FOGLIA / Paolo BOCCATO	1	1	1		2004	2007
37	Partes Usadas	Mexique	Amérique du Sud	Aaron FERNADEZ / Elsa REYES	1			1	2004	2007
38	My Secret Sky (Izulu Lami)	Afrique du Sud	Afrique	Madoda NCAYIYANA / Julie FREDERIKSE	1			1	2004	2008
39	La Sangre v la Lluvia	Colombie	Amérique du Sud	Jorge NAVAS / Carolina BARRERA	1			1	2004	2009

40	El Patron (El Patron, Radiografía de un Crimen)	Argentine	Amérique du Sud	Sebastian SCHINDEL / Nicolas BATTLE	1	1	1	2004
41	Lianzi	Chine	Asie	Emily TANG / Keung CHOW		1	1	2004
42	Believe in the Future	Chine	Asie	Wang BING / Zhao YINOU	1			2004
43	Once, a Pond, a Time	Thaïlande	Asie	Gunatitlaka KAMRON / Pantham THONGSANG	1		1	2004
44	Huacho	Chili	Amérique du Sud	Alejandro FERNANDEZ / Diego Izquierdo	1		1	2008
45	A Moment in June	Thaïlande	Asie	O NATHAPON / Noth THONGSRIPHON	1		1	2008
46	Paraiso	Pérou	Amérique du Sud	Hector CALVEZ / Enid CAMPOS	1		1	2009
47	Modelo Tropical (Carmin Tropical)	Mexique	Amérique du Sud	Rigoberto PEREZCANO / Christian VALDELEVRE	1		1	2014
48	A Senhora das Imageries	Bésil	Amérique du Sud	Roberto BERLINER / Rodrigo LETIER	1		1	2005
49	Le Testament	Liban	Asie	Tabet NADIM / Pierre SARRAF	1		1	2005
50	Nenek Unta	Malaisie	Asie	Bernard CHAULY / Lina TAN	1		1	2005
51	Forgotten Tears	Singapour	Asie	Ellery NGIAM / Juan FOO	1		1	2005
52	Adep Akhlak	Kirghizistan	Asie	Marat ALYKULOV / Elhura DIENISH	1		1	2008
53	Turistas	Chili	Amérique du Sud	Alicia SCHERSON / Lopez MACARENA	1		1	2009
54	La Vieja de Atras	Argentine	Amérique du Sud	Pablo José MEZA / Pepe SALVIA	1		1	2011
55	Sans Sucre	île Maurice	Afrique	David CONSTANTIN / Par-Thibben CHELLAPERMAL	1		1	2014
56	In the Absence of the Sun	Indonésie	Asie	Lucky KUSWANDY / John BADALU MATULATAN	1		1	2014
57	The legend of the holy net potato (The Image Threads)	Inde	Asie	Vipin VIJAY / Neeraj BHASIN	1		1	2015
58	The Djinn	Afrique du Sud	Afrique	Jean and Zinaïd MEERAN / Carey MCKENZIE	1		1	2006
59	Chapultepunk	Mexique	Amérique du Sud	Renato ORNELAS / Gabriel GARCIA	1		1	2006
60	A Alegria	Bésil	Amérique du Sud	Felipe BRAGANCA / Mario AZEN	1		1	2009
61	En attendant le vote	Burkina Faso	Afrique	Missa HEBIE / Noroogo SAWADOGO	1		1	2010
62	Drama	Chili	Amérique du Sud	Matias LIRA / Sebastian ALOI	1		1	2010
63	La Sociedad del Semaforo	Colombie	Amérique du Sud	Ruben MENDOZA / Daniel GARCIA	1		1	2010
64	Los Viejos	Bolivie	Amérique du Sud	Martin BOULOCO / Alba BALDERRAMA	1		1	2011
65	Las Malas Intenciones	Pérou	Amérique du Sud	Rosario GARCIA MONTERO / Roxana RIVEIRA	1		1	2011
66	The Last Friday	Jordanie	Asie	Réalisé et produit par Yahya ALABDALLAH (auditeur libre)	1		1	2012
67	A Long Film on Sorrow	Égypte	Afrique	Produit par Maggie Morgan (auditeur libre)			1	2007
68	Singing Tombstone	Malaisie	Asie	Margaret BONG / David N'GUI		1	1	2007
69	Akyat-Baba, Paikot-Ikot	Philippines	Asie	Joel RUIZ / Margie TEMPO	1		1	2007
70	Juega Vivo	Panama	Amérique du Sud	Enrique PEREZ HIM / Irina RUIZ FIGUEROA	1		1	2008
71	Addicted to Love	Chine	Asie	HAO Liu / Teresa KWON	1		1	2008
72	Our Grand Despair	Turquie	Asie	Seyfi TEOMAN / Yamac OKUR et Nadir OPERLI	1		2	2008
73	Le Fils des Djinns (Weld Ejnouns)	Algérie	Afrique	Yasmine CHOUIKH / Amel CHOUIK		1	1	2008
74	Le Vent du Sud	Sénégal	Afrique	Djibril SALIOU NDIAYE / Ousmane SALL	1		1	2008
75	Love Teresa	Colombie	Amérique du Sud	Ana Sofia OSORIO RUIZ / Tatiana VILLAGOB		1	1	2008
76	The Tour	Malaisie	Asie	Chris CHONG CHAN FUJ / Joanna LEE	1		1	2008
77	RX	Chili	Asie	Ronin HSU / Ma Li FENG	1		1	2008

1	Projet	Pays	Atelier	Continent	Duos (réal / prod)	Année	Sortie
2	?	?	Lima	Amérique du Sud		2003	
3	?	?	Buenos Aires	Amérique du Sud		2004	
4	?	?	Alger	Afrique		2004	
5	?	?	Bogotá	Amérique du Sud		2004	
6	Api Asmara	Indonésie	Bangkok	Asie	Marselli Sumarmo et produit par Donny Akbar	2005	
7	Nenek Unta (Ostrich Granny)	Malaisie	Bangkok	Asie	Bernard Chauly et produit par Lina Tan Suan Jeu	2005	
8	The vicious Circles	Birmanie (Myanmar)	Bangkok	Asie	Ko Chan Thar Kyi Soo et produit par Myo Thandar Htu	2005	
9	Fallen Apsara	Singapour	Bangkok	Asie	KM Lo et produit par Jackie Go	2005	
10	Forgotten Tears	Singapour	Bangkok	Asie	Eley Ngiam et produit par Juan Foo	2005	
11	Beyond the Obvious	Sri Lanka	Bangkok	Asie	Anoma Rajakaruna et produit par Dilith Jayaweera	2005	
12	North to South, East to East	Thailande	Bangkok	Asie	Pimpaka Towira et produit par Chalida Uabumunjit	2005	
13	Dreaming of Mermaid	Thailande	Bangkok	Asie	Akritchalerm Kalayanamitr et produit par Lee Chatametkool	2005	
14	A Moment in June	Thailande	Bangkok	Asie	O Nathapon et produit par Noth Thongsiphong	2005	2008
15	The Road back	Vietnam	Bangkok	Asie	Pham Nhue Giang et produit par Ho Quoc Hung	2005	
16	Todos los Dias son Tuyos	Mexique	Morelia	Amérique du Sud	José Luis Gutierrez Arias et produit par Karl Lenin Gonzalez Davis	2005	2007
17	Mundo Nuevo	Mexique	Morelia	Amérique du Sud	Sergio Alejandro Gerber Bicecci et produit par Abril Schmucler Iniguez	2005	
18	Instrumental	Mexique	Morelia	Amérique du Sud	José Maria Lozano et produit par David de la Pena	2005	
19	El Rapto	Mexique	Morelia	Amérique du Sud	Raul Lopez Echeverria et produit par Jorge Diaz Sanchez	2005	
20	Corazon del Tiempo	Mexique	Morelia	Amérique du Sud	Alberto Cortes et produit par Isabel Cristina Fregoso	2005	2009
21	Hombre de una Pieza	Mexique	Morelia	Amérique du Sud	Ceiso Ricardo Garcia Romero et produit par Araceli Velasquez Silva	2005	
22	Hoy por Ti	Mexique	Morelia	Amérique du Sud	Alvaro Curiel et produit par Joaquin Gonzalez de la Vega	2005	
23	Lola y Lu	Mexique	Morelia	Amérique du Sud	Tony Wakefield et produit par Alpha Acosta	2005	
24	Life as Flower Dream	Birmanie (Myanmar)	Bangkok	Asie	Chan Thar et produit par Grace Swe Zin	2006	
25	In the Absence of the Sun	Indonésie	Bangkok	Asie	Lucky Kuswandi et produit par John Badalu Matulutan	2006	2014
26	How I fixed my Hair after rather long Journey	Philippines	Bangkok	Asie	Khavn de la Cruz et produit par Chitz Jimenez	2006	2010
27	Independencia	Philippines	Bangkok	Asie	Martin Raya et produit par Arleen Cuevas	2006	2008
28	The Sparrow (Mundane History)	Thailande	Bangkok	Asie	Anocha Swichakompong et produit par Soros Sukhum	2006	2009
29	Voyage underneath (Bon Travail)	Thailande	Bangkok	Asie	Sutita Ruangrongsirunya et produit par Tanon Sattajaruwong	2006	
30	Bestario	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Carlos Dowling et produit par Tiago Penna	2006	
31	A Canção do Lagarto Preto	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Camilo Cavalcante et produit par Sergio Oliveira	2006	
32	DesNorteados	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Gustavo Moraes et produit par Sandino Saravia Vinay	2006	
33	KFZ-1348 (The Beetle KFZ-1348)	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Marcelo Pedroso et produit par Joao Junior	2006	2011
34	Condominio Jaqueline (Quanto dura o Amor?)	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Roberto Moreira et produit par Georgina Costa Araujo	2006	2008
35	Estômago	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Marcos Jorge et produit par Claudia da Natividade	2006	2007
36	Teste	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Rubens Rewald et produit par Clemie Blaud	2006	
37	Corpo Presente	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Marcelo Toledo et produit par Jorge Guedes	2006	2011
38	Agua y Sal	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Alejo Taube et produit par Rosa Martinez Rivero (Ruda Cine)	2006	2010
39	Andrés no quiere dormir la Siesta	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Daniel Bustamante et produit par Carolina Alvarez (El Anicia producciones)	2006	2009
40	El Sueno del Perro	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Paulo Pecora et produit par Laura Bruno (Rioabajo)	2006	2008
41	La Sangre Brota	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Pablo Fendrik et produit par Juan Pablo Gugliotta (Bambu SRL)	2006	2008
42	Puentes	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Julian Giulianelli et produit par Felicias Raffo (CEPA)	2006	2009
43	Supervivencia (Salamandra)	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Pablo Agüero et produit par Vanessas Ragone et Fernando Epstein (Zona Audiovisual SRL)	2006	2008
44	Una Semana Solos	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Celina Murga et produit par Inés Gamarci (Tresmillmundos Cine)	2006	2007
45	Triple Frontera	Uruguay / Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Sergio Mazza et produit par Leti Coronel (Par), Ignacio Rey (Arg) et Sergio Miranda (Ur)	2006	
46	Gigante	Uruguay	Buenos Aires	Amérique du Sud	Adrien Briez et produit par Agustina Chiarino (Control Zeta Films)	2006	2009
47	Acne	Uruguay	Buenos Aires	Amérique du Sud	Federico Veroj et produit par Laura Gutman (Control Zeta Films)	2006	2009
48	?	?	Liban	Asie	?	2007	

49	The Tour	Malaisie	Bangkok	Asie	Chris Chong Chan et produit par Joanna Lee	2008
50	In what city does it live ? (Men who saved the world)	Malaisie	Bangkok	Asie	de Liew Seng Tat	2008
51	Shadows of Noon	Philippines	Bangkok	Asie	Ivy Universe Baldoza et produit par Elisse Aquino	2008
52	Balaan	Philippines	Bangkok	Asie	Oscar Nava et produit par Ray Gibraltar	2008
53	Remembrance	Philippines	Bangkok	Asie	Seymour Barros-Sanchez et produit par Elsa Espino	2008
54	Stratosphere	Thaïlande	Bangkok	Asie	Patawee Viranuvat et produit par Hassaya Nimphanawat	2008
55	I carried you Home	Thaïlande	Bangkok	Asie	Tongpong Chantarangkul et produit par Thacksakorn Pradubpongsa	2008
56	4's Love and the Shoebox (O Amor de Catarina e a Caixa de S?	Brésil	Salvador de Bahia	Amérique du Sud	Gi Baroni et produit par Monica Rischbieter (WGTBR)	2008
57	Freedom Station (Estacao Liberdade)	Brésil	Salvador de Bahia	Amérique du Sud	Caito Ortiz et produit par Francisco Civita (Prodigo Films)	2008
58	Tomorrow never again (Amanha nunca mas)	Brésil	Salvador de Bahia	Amérique du Sud	Tadeu Jungle et produit par Crétina Fantato (Academia de Filmes)	2008
59	The Boy in the Mirror (O Menino no espelho)	Brésil	Salvador de Bahia	Amérique du Sud	Guilherme Fuiza et produit par Andre Carrera (Camisa Listrada)	2008
60	Close to the Sky (Perto do Ceu)	Brésil	Salvador de Bahia	Amérique du Sud	Renata Rezende et produit par Solange Lima (Araça Azul Cinema e Video)	2008
61	Tropykaos	Brésil	Salvador de Bahia	Amérique du Sud	Daniel Lisboa et produit par Tenille Bezerra (Cavalalo do Cao Filmes)	2008
62	Clandestine Childhood (Infancia Clandestina)	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Benjamin Avila et produit par Gema Juarez Allen (Habitacion 1520 producciones)	2008
63	The Lips (Los Labios)	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Ivan Fund et produit par Nicolas Avruj (Campo Cine)	2008
64	Nahuel : the human Submarine (Nahuel, el Submarino humano)	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	réalisé et produit par Fernando Diaz (Machaco Films)	2008
65	Natural	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Natural Arpaou et produit par Jimena Monteoliva (Cruco Films)	2008
66	Paraguayan Train (Tren paraguay)	Argentine	Buenos Aires	Amérique du Sud	Mauricio Rial Benti et produit par Gabriela Cueto (Macaco Films)	2008
67	The Syndrome of Ulysses (Sindrome de Ulises)	Chili	Buenos Aires	Amérique du Sud	Oscar Godoy et produit par Juan de Dios Larrain (Fabula producciones)	2008
68	After the Storm (Despues de la Tormenta)	Chili	Buenos Aires	Amérique du Sud	Jose Miguel Palacios et produit par Carolina Perera (Quiero Films)	2008
69	A Part of my life (Una Parte de mi Vida)	Chili	Buenos Aires	Amérique du Sud	Oscar Cardenas et produit par Nicolas Mladinic (M&V Cine)	2008
70	The Father of Ethiopian orthodox Church Melody - Saint Yared	Éthiopie	Nairobi	Afrique	réalisé et produit par Aster Bedane Negawo (Fontenna Film Production)	2009
71	Antidote	Kenya	Nairobi	Afrique	réalisé et produit par Emily Wanja (Vision Asit Production)	2009
72	Subira (court métrage)	Kenya	Nairobi	Afrique	réalisé et produit par Pippy Ravneet Chadha (Kaaya Films Limited)	2009
73	Footprints of the Caravan	Tanzanie	Nairobi	Afrique	réalisé et produit par Imruh Bakari (Savannah Films)	2009
74	Pearl of Africa	Ouganda	Nairobi	Afrique	réalisé par Matt Bish et produit par Roger Mugisha (Bish Films Ltd)	2009
75	Private Property	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Daniel Bandeira et produit par Sarah Hazin	2009
76	Anjos da Lapa	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Johnny Araujo et produit par Lara Marujo Hess	2009
77	Boa Sorte, Meu Amor	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Daniel Aragao et produit par Pedro Severien	2009
78	Entre Vales et Montanhas	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Maria Luiza Viana Batista et produit par Philippe Barcinski	2009
79	Rania	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Roberta Marques et produit par Alton Franco	2009
80	Decimo Segundo (Permanencia - Lingerimg)	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Leonardo Lacca et produit par Alexandre Noqueira	2009
81	Caldo de Cana (Sugar Cane)	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Renato Martins et produit par Leonardo Edde	2009
82	Lua Encarnada (Scarlet Moon)	Brésil	Récife	Amérique du Sud	Waldir Xavier et produit par Gabriela Weeks	2009
83	Les derniers jours de l'homme invisible	Algérie	Durban	Afrique	Amine Hattou	2012
84	Mystery in Jacaranda Valley	Afrique du Sud	Durban	Afrique	Shanele Jewnarain	2012
85	Third Born	Kenya	Durban	Afrique	Joan Mwhiki Kabugu	2012
86	Unbalanced	Ghana	Durban	Afrique	Sam Kessie	2012
87	Frequent Stopping	Egypte	Durban	Afrique	Marouan Omara	2012
88	Imitation of Journey	Argentine	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Luz Orlando Brennan et produit par Daniel Andres Werner	2012
89	Primate	Argentine	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Marcelo Scoccia et produit par Cynthia Gabrenja	2012
90	1994	Brésil	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Gustavo Melo et produit par Manuelle Rosa	2012
91	All the simple Things	Brésil	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Daniel Ribeiro et produit par Diana Almeida	2012
92	Dry Elephants	Brésil	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Diego Haase et produit par Tenille Bezerra	2012
93	The Dinner Party	Brésil	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Daniel Barosa et produit par Nikolas Maciel	2012
94	The Neighbour	Brésil	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Cristiano Abud Barbosa et produit par Guilherme Fuza Zenha	2012
95	Cambalaché Tango Bar	Uruguay	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Maïda Moubayed et produit par Maria Zanocchi	2012
96	Clever	Uruguay	Belo Horizonte	Amérique du Sud	Federico Borgia et produit par Francisco Magnou	2012

97	Dark Skull (Viejo Calavera)	Bolivie	Caracas	Amérique du Sud	Kiro Russo et produit par Diego Mondaca	2013
98	Elicer's Song (El son de Elicer)	Colombie	Caracas	Amérique du Sud	Joan Gomez E. et produit par Ivan J. Sierra	2013
99	One Picture	Pérou	Caracas	Amérique du Sud	Alvaro Sarmiento et produit par Diego Sarmiento	2013
100	The Day of the Fish (El Día del Pez)	Pérou	Caracas	Amérique du Sud	Miguel Angel Moulet et produit par Carolina Denegri	2013
101	Mean Waters (Malas Aguas)	Vénézuela	Caracas	Amérique du Sud	Sergio Marcato et produit par Aldrina Valenzuela Rojas	2013
102	Survivors (Sobrevivientes)	Vénézuela	Caracas	Amérique du Sud	Roberto Calzadilla et produit par Ruben Sierra Salles	2013
103	The family (La Familia)	Vénézuela	Caracas	Amérique du Sud	Gustavo Rondón Cordova et produit par Natalia Machado	2013
104	Hhola Hhola	Afrique du Sud	Durban / Nantes	Afrique	Madoda Ncayiyana	2013
105	The Bill	Afrique du Sud	Durban / Nantes	Afrique	Nosipho Dumisa	2013
106	Tess (ex Whiplash)	Afrique du Sud	Durban / Nantes	Afrique	Meg Rikards	2013
107	Arnold is a model student	Thaïlande	Bangkok	Asie	Sorayoy Prapapan et produit par Donsaron Kovitvanitcha	2014
108	Nervous transiation	Philippines	Bangkok	Asie	Shireen Seno et produit par John Torres	2014
109	Om	Thaïlande	Bangkok	Asie	Thammaruja Dharmasaroja et produit par Thammasiree Dharmasaroja	2014
110	The science of fictions	Indonésie	Bangkok	Asie	Yosep Anggi Noen et produit par Edwin Nazir	2014
111	Where does the mango come from ?	Vietnam	Bangkok	Asie	Where	2014
112	Absolute Truth	Israël	Sderot	Asie	Rukaya Sabbah et produit par Itai Tamir (Laila Films)	2014
113	Fragile	Israël	Sderot	Asie	Daniel Kedem & Ofer Eingal et produit par Shalom Goodman (Railroad Films)	2014
114	November	Israël	Sderot	Asie	Geva Ronen et produit par Shay Ryiski	2014
115	Other Love	Israël	Sderot	Asie	Bazi Gete et produit par Elad Peleg (Daroma Productions)	2014
116	Rita	Israël	Sderot	Asie	Yoram Porath et produit par Rachel Deutsch (Adomfilm)	2014
117	Zhara	Israël	Sderot	Asie	Metal Abekasis et produit par Jines Copti (Fresco Production)	2014
118	Memories of Chung-Gu Hoe	Taiwan	Taipei	Asie	Chao Jen HSU produit par Chuti CHANG	2015
119	The Terrorizers in Love	Taiwan	Taipei	Asie	Hung-I CHEN produit par Ying-Chuan WEI	2015
120	A very long wait of Boluomi Ripe (A Love to Boluomi)	Taiwan	Taipei	Asie	Kek Huat LAU produit par Jing Lian CHEN	2015
121	The Sand in their Eyes	Taiwan	Taipei	Asie	Chia-Hsin LIU produit par Stefano CENTINI	2015
122	The Hunter	Taiwan	Taipei	Asie	Albert ZOE produit par Xiang-Yu XIE	2015
123	Raining Roses	Taiwan	Taipei	Asie	Rina TSOU produit par Joseph Israel LABAN	2015
124	My Home	Israël	Sderot	Asie	Daniela Koffler produit par Ofri Segev	2015
125	A-Prnoia	Israël	Sderot	Asie	Eitan Gafni produit par Yafit Shalev (White Beach Productions)	2015
126	There is some you in me	Israël	Sderot	Asie	Amos Holzman produit par Maya Fischer (Green Productions)	2015
127	Misquided Bullet	Israël	Sderot	Asie	Nitzan Ron produit par Thomas Alfandari (Bustan Films)	2015
128	?	Maroc	Aqadir	Afrique	?	2016
129	?	Israël	Sderot	Asie	?	2016
130	?	Taiwan	Taipei	Asie	?	2016

Participants à Produire au Sud à l'étranger (2000-2016)

A	B	C	D
	HOTEL	REPAS	VOYAGE
STAGIAIRES			
MINGMONGKOL Sonakul	2001,61	1200	mae
PICKERING Bridget	1039,03	1200	7071,39
SIDAWI-HAMDAN	2050,78	1200	mae
BRUN Brice	2050,78	1200	3934
CASTRO-FERNANDEZ Christian	2048,32	1200	9100,89
MENDEZ Josue	2308,43	1200	9299,4
TOUREBAEV Nariman	2319,57	1200	354
<i>Séjour à Paris</i>		4200	2376
TOTAL	13818,52	12600	32135,68
INTERVENANTS			
ADA Jacqueline	303,96	200	440
ADDA Serge	0	200	1026
ATTIA Ahmed	1141,32	600	3389,53
AVRIL Philippe	930,63	600	969
BREHAT Jean	0	200	440
CARRIERE Michel	?	?	?
CHASTRES Dominique	3038,36	1600	
DE CLERCQ Jan	1102,59	600	620
DEVAUCHELLE Anne	607,93	600	517
HOSS Jean-Pierre	412,97		
HUSSEIN Swad	548,07	0	
KAARTHIKEYAN	1240,84	800	8233,27
KANAPA Jérôme	0	200	440
KEITA Mama	471,22	200	0
LANGLOIS Jean-Michel	1551,06	1000	7533,92
MOKTAR Ba Ndiouga	930,63	1000	4911,05
MONFORT Michel	911,89	0	0
MULLER Marco	379,79	200	3574,24
PRIOT Franck	0	200	720
PROCTOR Martin	1240,84	800	13056,3
ROGARD Pascal	0	200	720
ROZANES Alain	620,43	300	1026
SAUVAGNARGUES François	233,97	200	
WOOLFORD Ben	535,12	250	3620,55
TOTAL	16201,62	9950	51236,86
TOTAL GENERAL	30020,14	22550	83372,54

Document d'archives A 75, Anonyme, les intervenants rémunérés, 2000.

Les axes de la formation

La formation visera à apporter à la fois une réflexion théorique sur le métier de producteur et des outils pratiques pour le développement de projets de production.

1 - Approches théoriques :

- * comment envisager le métier de la production ? : philosophie du métier, professionnalisation, désenclavement des sociétés de production du Sud...
- * le mécanisme des coproductions : ses implications, ses effets pervers (déresponsabilisation des producteurs locaux...)...
- * étude du système français : les circuits financiers, le C.N.C.,...
- * comparaison du modèle français et du modèle anglo-saxon.
- * les droits d'auteur
- * la gestion de la production
- * les problèmes techniques : différence des normes, de qualité, de culture esthétique, les problèmes liés à la distance...

2 - Les outils pratiques :

Les projets apportés par les stagiaires serviront de base d'étude et de cas pratiques.

- * interventions de techniciens du son et de l'image (nouvelles technologies...)
- * contacts avec les métiers de la post-production : laboratoires, auditoriums de mixage, sociétés de sous-titrage...
- * contacts avec d'autres professionnels de la filière : institutionnels, producteurs, distributeurs, vendeurs, chaînes de télévision...

Document d'archives A 14, Anonyme, *Projet de formation des jeunes producteurs des 3 continents, 2000*, (extrait, axes de la formation).

APRES-MIDI : 15 h - 18 h30 :	Comment survivre ?
V : Les dynamiques régionales	
Economie régionale	
L'exemple du regroupement Corée/Chine/Japon/Taiwan	
VI : La mobilisation des "professionnels de la profession" : l'exemple français et coréen	
VII : Les investisseurs internationaux :	
- les Fonds,	
- les TV	
VIII et conclusion : Y-a-t-il des coproductions heureuses ?	
- problèmes pratiques : normes techniques etc...	
- respect des législations nationales et celles du coproducteur.	

Document d'archives A 14, Anonyme, *Projet de formation des jeunes producteurs des 3 continents, 2000*, (extrait 2, pré programme du colloque du 25/11/2000).

Depuis une vingtaine d'années, le vocable géopolitique « tiers-monde » désignant cette autre face de la terre, constituée de tous les grands pays pauvres généralement issus de la décolonisation, a cédé la place au mot « Sud ». Dès 1979, le Festival des 3 Continents, rejetant l'idée de sous-développement artistique, imposait le terme « Sud ». Une notion très géographique - qui paradoxalement, définit des transversales économiques dont les tracés bougent en fonction des grandes mutations politiques, telles que l'effondrement de l'URSS. Le Sud ne recouvre pas exactement les zones géographiques tropicales ou l'ancien tiers-monde, il a simplement tendance à définir tout ce qui n'est pas au Nord (ou du Nord) et en pays occidental (ou d'origine occidentale). Les cinémas de ce Sud proviennent de nations pas forcément très pauvres, mais souvent au bord de la crise de nerfs et parfois à la merci de l'injustice, de la dictature et de l'absurdité. Et c'est là, force est de le constater, que se tiennent de remarquables ressources cinématographiques, qui semblent capables, toutes minoritaires qu'elles soient, de garder la tête haute en face d'Hollywood.

S a m e d i 2 5 n o v e m b r e
C o l l o q u e t o u s p u b l i c s
 animé par Dominique Chastres

9h30

Inauguration

Conseil Régional des Pays de la Loire,
 Mairie de Nantes,
 Directeur Général du CNC
 Alain et Philippe Jalladeau

9h50

**Le rôle de la France sur l'échiquier
 cinématographique mondial**

10h35

**La politique d'aide française aux
 cinémas du Sud**

Nicole Gaudéz (Responsable du
 Bureau du Cinéma, DATC, Ministère
 des Affaires Etrangères)

11h40

**La place des films du Sud dans les
 programmations du Nord**

Serge Adda (Président de
 Canal+Horizons)

14h30

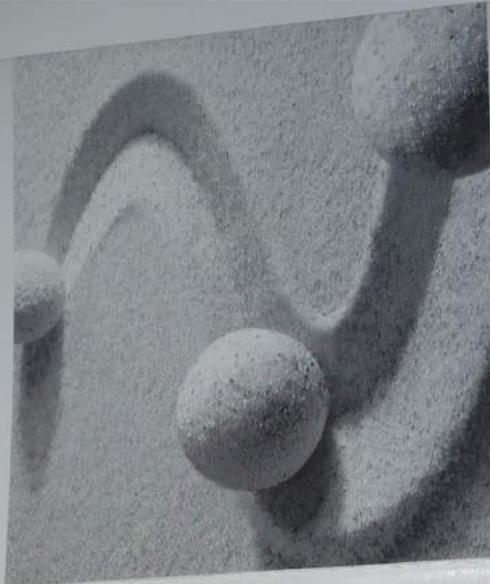
**Table ronde : Les investisseurs
 internationaux dans les cinémas du
 Sud et indépendants**

Keiko Iino (NHK Entreprise),
 Marco Müller (Producteur "La
 Fabrica),

Arnaud Louvet (La Sept/ Arte),
 Patricia Boero, Directrice internationale
 du Sundance Institute,
 Jan Declercq (Fonds Belge d'aide au
 cinéma)

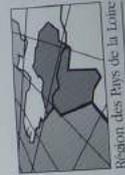
Liste sous réserve et non définitive)

CINEMA :
L'AVENIR DU
NORD EST-IL
AU SUD ?



Samedi 25 novembre 2000 - 9h30 - 17 h30

Hôtel Mercure, Rue du Couëdic, Nantes



NANTES

Document A 15, Programme détaillé du Colloque Public du 25 novembre 2000, 2000.

PRODUIRE AU SUD

Un séminaire professionnel international
et un colloque tous publics « Cinéma : l'avenir du Nord est-il au sud ? »

organisés par le

Festival des 3 Continents
avec le soutien de la
La Région Pays de la Loire et la Ville de Nantes

(21 novembre - 2 décembre 2000)

Séminaire professionnel: Nantes, Lycée Guist'Hau, 21 - 28 novembre 2000.
Paris, 29 novembre - 2 décembre (voyage d'étude, visites professionnelles).
Langue de travail: anglais

Colloque tous publics: Nantes, Hôtel Mercure, 25 novembre 2000.
Langues de travail: français/anglais (traduction simultanée).

PROGRAMME DEFINITIF

Mercredi 22 novembre : Produire au Nord, survivre au Sud, état des lieux

9h30	Inauguration	P. Jalladeau (directeur F3C), Henri-Pierre Le Forestien (proviseur du Lycée Guist'hau), Guylaine Hass (Conseil régional des Pays de la Loire)
9h40	Point organisation	D. Chastres (directeur du séminaire)
9h50	Présentations individuelles	Les participants
11h00	Pause Café	
11h20	La production cinématographique dans le monde : les grands systèmes du Nord, les solutions du sud	Franck Priot (Journaliste, Ecran Total, Paris)
12h35	Déjeuner	
14h30	1 - Les dynamiques régionales Etude de cas : l'Océan indien	Jean-Michel Langlois (Président de la Mauritius Film Development Corporation, Ile Maurice)
15h45	Pause Café	
16h05	2 - Les dynamiques régionales Etude de cas : le Maghreb	Ahmed Attia (Producteur, Ciné Télé Films, Tunis)

Jeudi 23 novembre : Les réalités du Sud : rencontres avec quatre producteurs

9h30	Rencontre avec un producteur indien	Kaarthikeyan (Producteur, <i>Visual Eyes</i> , Madras)
10h45	Pause Café	
11h05	Rencontre avec un producteur bolivien	Martin Proctor (Producteur, <i>Alba Films</i> , La Paz)
12h20	Déjeuner	
14h30	Rencontre avec un producteur sénégalais	Ndiouga Moutar Ba (Producteur, <i>Mediatic Communications</i> , Dakar)
15h45	Pause Café	
16h05	Rencontre avec un producteur français	Alain Rozanès (Producteur, <i>A.D.R. Productions</i> , Paris)

Vendredi 24 novembre : Comment produire, vendre et distribuer ? Les systèmes d'aide

9h30	Les systèmes d'aide en Europe	Anne Devauchelle (Productrice, <i>Pyramide</i> , Paris)
10h45	Pause Café	
11h05	L'Agence de la Francophonie et les cinémas du Sud	Souad Hussein (Responsable Fonds de soutien au cinéma, <i>Agence Intergouvernementale de la francophonie</i> , Paris)
12h20	Déjeuner	
14h30	La Cinéfondation	Emily Young (Réalisatrice anglaise en résidence à Paris)
16h05	Le Fonds Sud : Modes de lecture des scripts, critères de qualité, repères géo-culturels	Jacqueline Adda (Responsable Fonds Sud, <i>Centre National de la Cinématographie</i> , Paris)

Samedi 25 novembre : Colloque tous publics « Cinéma : l'avenir du Nord est-il au sud ? »
Hôtel Mercure

10h10	Inauguration	Jean-Luc Harousseau (Vice-président du <i>Conseil Régional des Pays de la Loire</i>), Jean-Pierre Hoss (Directeur général du <i>CNC</i>), P. Jalladeau
10h35	Le rôle de la France sur l'échiquier cinématographique mondial	Pascal Rogard (Délégué général de l' <i>A.R.P.</i> , chambre syndicale des prod. et réal., France)
11h25	Pause Café	
11h40	La politique d'aide française aux cinémas du Sud	Michel Montfort (Directeur-adjoint, <i>DATC</i> , Ministère des affaires étrangères, France)
12h10	La place des films du Sud dans les programmations du Nord	Serge Adda (Président, <i>Canal + Horizons</i>)
13h10	Déjeuner	

14h45	<u>Table ronde (1ère partie) :</u> Les investisseurs internationaux dans les cinémas du Sud et indépendants	Marco Müller (Producteur, <i>La Fabrica</i>), François Sauvagnargues (Administrateur Unité Fiction, <i>La Sept/Arte</i>), Jan Declercq (Directeur, Fonds belge d'aide au cinéma) Souad Hussein (Responsable Fonds de soutien cinéma, <i>A.I.F.</i> , Paris), Martin Proctor, (Producteur, <i>Alba Films, La Paz</i>), Kaarthikeyan (Producteur, <i>Visual Eyes, Madras</i>), Ndiouga Moctar Ba (Producteur, <i>Mediatic Communications, Dakar</i>)
15h45	Pause Café	
16h05	<u>Table ronde (2ème partie) :</u> Fin vers 17h00	Idem
Lundi 27 novembre : La distribution, questions commerciales, juridiques et pratiques		
14h30	<u>Table ronde (1ère partie) :</u> Comment vendre ? Les marchés, les festivals, les stratégies commerciales, les questions juridiques et pratiques, la distribution	Michel Carrière (Producteur, <i>Direct et Différé, Paris</i>), Philippe Avril (Producteur, <i>Les films de l'Observatoire, Strasbourg</i>), Eric Lagesse (Vendeur international, <i>Flash Pyramide International, Paris</i>), Cheick-Oumar Sissoko (Réalisateur, Mali), Jacques Atlan (Distributeur, <i>Cinéma Public Films, Paris</i>)
15h45	Pause Café	
16h05	<u>Table ronde (2ème partie) :</u>	Idem
17h45	Compatibilités des législations, chocs culturels, censures, vrais écueils ou faux problèmes ?	Jérôme Kanapa (Directeur de production, directeur du <i>CIFAP</i> ; Paris)
Mardi 28 novembre : Réflexions et solutions		
9h30	Pourquoi et comment devenir un bon producteur ?	Jean Bréhat (Producteur, <i>3B Productions, Paris</i>)
10h45	Pause Café	
11h05	Questions / réponses : retour sur les systèmes d'aide. Institutions internationales : mode d'emploi, méthodologie	Ben Woolford (Producteur, <i>Tallstories, Londres</i>)
12h20	Déjeuner	
14h30	Mise en commun, bilan Rédaction d'un document de référence	Dominique Chastres
17h	Clôture du séminaire à l'Hôtel de Région Remise des certificats	Jean-Luc Harousseau (Vice-président du <i>Conseil Régional des Pays de la Loire</i>), Anna Mougialis (Actrice), P. Jalladeau

Document A 70, Programme définitif de l'atelier Produire au Sud, 2000 (trois pages).

entre eux et le réalisateur, dans le cas d'une coproduction Nord-Sud (et notamment pour les films aidés par le Fonds Sud) pose souvent de nombreux problèmes.

B / Mais beaucoup de nouveautés

Le bilan présent ne doit pas sous estimer le fait que cette deuxième édition reste largement expérimentale du fait des nombreuses nouveautés qui ont enrichies la version 2000.

La principale d'entre elles est l'organisation, en parallèle à la partie séminaire de formation proprement dit, d'un **atelier d'écriture et de développement** dont l'objectif est l'évaluation et le renforcement du potentiel du principal projet en cours de chacun des producteurs sélectionnés, notamment dans l'optique d'une coproduction / cofinancement / distribution en Europe ; ce travail d'évaluation doit déboucher sur des préconisations en matière d'écriture, financement, marketing, etc. Des consultants sont mis à contribution (« experts » en écriture, distributeurs et producteurs).

En d'autres termes, le F3C entendait ainsi mettre en place un véritable «**incubateur de projets**», dont l'objectif est d'optimiser leurs chances de trouver un cofinancement avec l'Europe. Le F3C ambitionne ainsi d'imposer un «**label**», qui, à la façon du Sundance Institute, de Cinemart ou d'Equinoxe, constituera une garantie de la qualité des projets, renforçant leur visibilité sur le «marché» des cofinancements.

Ce choix a eu d'importantes conséquences :

- en termes de modalités d'organisation : il exige d'inviter également les réalisateurs pour participer aux consultations sur l'écriture et de faire coexister les activités de séminaire et d'atelier dans un temps limité ;
- en termes de budget : le coût de l'édition 2002 a donc augmenté considérablement étant donné que l'invitation couvre deux fois plus de candidats (producteurs et réalisateurs) et que les intervenants sont plus nombreux (les experts en écriture sont rémunérés, au contraire des participants au séminaire). Par ailleurs, alors que la première édition s'était déroulée intégralement en anglais, une traduction simultanée a été mise en place pour 2002 permettant l'utilisation du français ou de l'anglais.

La nouvelle formule exigeait donc l'adhésion de nouveaux partenaires.

**MISE A JOUR SITUATION FINANCIERE
ASSOCIATION LES 3 CONTINENTS AG 23 09
2010**

A la clôture de l'exercice **2009/2010 (31/01/2010)**, la situation financière de l'Association s'est avérée déficitaire, pour un montant de **-237 000 €** en cumulé, et de **-55 668 €**, au titre de l'édition 2009.

Un plan d'apurement de ce déficit a été bâti et a fait l'objet d'une discussion de fond avec le Cabinet Catalys, en charge d'une mission d'audit financier et organisationnel confiée par la Ville de Nantes et Thierry CHEVALIER, contrôleur de gestion de la DRAC en mai dernier, après communication d'un prévisionnel détaillé.

Sur le prévisionnel établi et mis à jour, dans sa version 6, voici quelles sont les avancées au jour de l'Assemblée générale d'approbation des comptes du 23 09 2010.

RECETTES

1 - SUBVENTIONS

A/ Ville de Nantes

Nous avons déjà reçu l'accord de la ville de Nantes pour le versement d'une subvention de 290000 € au titre de l'édition 2010, plus une subvention exceptionnelle de 7200 € pour financer une étude sur le statut fiscal de l'Association au regard de la TVA.

Cette Subvention 2010 a été versée par avance pour un montant de 247000 €, par 2 acomptes, en **décembre 2009** et **février 2010**.

Le versement du solde, soit **49 500 €**, est intervenu courant **septembre**. La demande de subvention pour l'édition 2011 est déjà formalisée auprès des services de la ville.

B/ CONSEIL GENERAL

Nous avons reçu l'accord de la subvention du Conseil Général de Loire Atlantique, pour une somme de **63 000 €**, dont **80 %** ont été versés en **juillet 2010**.

C/ REGION PAYS DE LA LOIRE

Nous avons reçu l'accord de la subvention de la Région des Pays de la Loire, pour une somme de **80 000 €**, dont **20 000 €** sont fléchés sur Produire au Sud. **80 %** de cette somme ont été versés en **août 2010**.

Quelques mots sur ACE...

SES ORIGINES ET SES DÉVELOPPEMENTS

ACE a démarré en 1993 comme programme collectif de formation et centre de développement destiné aux producteurs européens de cinéma ayant le statut d'indépendants. Au cours des années, ACE est devenu une association à structure opérationnelle de conseils professionnels en longs métrages mais aussi un important réseau de producteurs d'Europe du Nord, ont rejoint ACE. Leur but commun est de produire des films destinés au marché international qui pourront toucher les continents tout en conservant leur identité culturelle nationale ou régionale.

SES OBJECTIFS

Mettre le producteur au centre du processus de production tout au long de la chaîne, de l'écriture à l'exploitation du film.
Conseiller le producteur pendant la période de développement artistique, et accentuer son implication auprès des auteurs.
Lutter contre l'isolement des producteurs indépendants par une possibilité de contacts permanents avec les professionnels de l'industrie au niveau international.
Produire aux producteurs indépendants un lieu unique de dialogues et d'échanges d'informations et d'expériences avec leurs pairs européens.
Effectuer un service « à la carte », tout au long de l'année, adapté à l'expérience de chaque producteur ACE et à ses projets.

SES ACTIVITÉS

ACE combine trois axes d'activités principaux :

a) la formation continue : à travers des Ateliers (une semaine en décembre la première année) et des mini-séminaires d'une ou deux journées ouverte à tous les producteurs ACE sur des sujets spécifiques.

b) le conseil en développement : ACE travaille concrètement à longueur d'année avec les producteurs sur des projets de longs métrages principalement au niveau de la rédaction de scénari, grâce à la coopération de « script doctors » et « story editors », du montage financier des projets (discussions stratégiques et recherche de partenaires potentiels) mais aussi sur les questions de marketing, distribution, festivals et ventes internationales.

c) la mise en réseau au sein de l'industrie cinématographique au niveau international, non seulement entre producteurs en vue d'éventuelles coproductions mais aussi avec d'autres professionnels de l'industrie pouvant devenir de potentiels partenaires sur leurs projets. ACE organise les manifestations internes au réseau, comme la réunion annuelle des producteurs ACE, avec la participation à des festivals et marchés internationaux majeurs dont Cannes est le point culminant (plus de 40 producteurs ACE présents).

ACE A NANTES

Bien que ACE soit une association regroupant des producteurs européens, nous croyons fortement dans la diversité des expressions culturelles à travers le monde. Tout producteur indépendant s'enrichit au fil de ses rencontres et échanges d'expériences avec ses pairs, avec les auteurs et publics des autres continents. Après tout, nous aspirons tous au même but : raconter des histoires qui puissent franchir les frontières et toucher le public le plus large possible. C'est la raison pour laquelle ACE a choisi de soutenir le Festival des 3 Continents et de participer activement avec ses producteurs aux Ateliers « Produce au Sud ».

Coordonnées :
ACE - Ateliers du Cinéma Européen
29, rue du Faubourg Poissonnière - 75009 Paris
Standard : + 33 1 42 46 64 24
Fax : + 33 1 42 46 64 22

Contacts : Sophie : sophie.ace@wanadoo.fr
Laura : laura.ace@wanadoo.fr



MEDIA



A programme of the EU

UK FILM COUNCIL
LOTTERY FUNDED



Fédération de Chambre d'Équipement/Magasin, Kiosk, Musée de Paris, Medien und Filmgesellschaft Baden-Württemberg, Office Festival de la Culture de la France, France 1997

CANDIDATURES ET CRITERES DE SELECTION

Les candidats seront sélectionnés sur dossier. Celui-ci devra comprendre :

- 1 - Un C.V. et une lettre de motivation du producteur.
- 2 - Le projet de film présenté sous la forme :
 - d'un synopsis ;
 - d'un scénario (continuité dialoguée) ou d'un traitement suffisamment développé ;
 - d'un budget et d'un plan de financement prévisionnels du développement et du film à venir.
- 3 - Une filmographie et une note d'intention du réalisateur.

Le projet doit être un film de long métrage de fiction pour le cinéma ; en aucun cas un projet de téléfilm.

Les jeunes producteurs (25/40 ans) devront avoir fait la preuve d'une certaine expérience dans la production (longs métrages, courts métrages, téléfilms, films publicitaires). En aucun cas, le producteur ne pourra être le réalisateur du film.

Les candidats sélectionnés devront parler français ou anglais. La formation est dispensée dans ces deux langues avec un système de traduction simultanée.

La sélection sera effectuée par un comité ad hoc, composé d'experts internationaux, producteurs, réalisateurs, scénaristes, distributeurs ... Au total, 10 projets seront retenus.

Les organisateurs du F3C s'appuient sur les services culturels des ambassades et sur le réseau du Fonds Sud qui jugeront en première instance de la recevabilité du projet. Les dossiers recevables seront alors envoyés par la valise diplomatique via la DATC.

Cependant tout candidat a la possibilité d'envoyer directement son dossier au Festival des 3 Continents.

La date limite pour la réception des dossiers de candidature est fixée au 16 août 2002. Les résultats seront communiqués par écrit aux candidats fin septembre.

A SEMINAR AND A DEVELOPMENT WORKSHOP

1. Emphasis will be put on the understanding of access to potential European funding opportunities and case studies of North-South coproductions.

2. Alongside the training seminar, a scriptwriting and development workshop will be held to assess and strengthen the potential of the projects brought forward by the selected producers, especially with respect to coproduction / cofunding / distribution in Europe. The focus will mainly be on scriptwriting and development, but it will also lead to specific requirements in terms of production, funding and marketing. High-level experts such as scriptwriting specialists, producers, distributors, broadcasters, etc. will contribute to the workshop.

3. The film-maker associated with each of the proposed scripts will also be invited to the seminar.

SCHEDULE 2002

The 12-day seminar will be two-fold: in Nantes during the festival, from 26th November to 3rd December 2002; in Paris from 4th to 7th December.

In Nantes, participants (producers and film makers) will attend a collective training seminar in the morning and workshops in the afternoon.

Day 1 - Presentation / General Situation

- Presentation of each project by the trainees ;
- The state of film production in the countries of origin of the trainees ;
- Realities in the South: the stakes and difficulties of film production in the 3 Continents (foreign speakers).

Appel à candidatures, critères de sélection à l'atelier 2002, Document d'archives F7, Plaquette de présentation Produire au Sud, 2002

Initiative Film, 10/03/03 18:26 +0100, PRODUIRE AU SUD

X-From: initiative.film@wanadoo.fr Mon Mar 10 18:25:19 2003
Date: Mon, 10 Mar 2003 18:26:03 +0100
Subject: PRODUIRE AU SUD
From: Initiative Film <initiative.film@wanadoo.fr>
To: FESTIVAL DES 3 CONTINENTS - Philippe Jalladeau <festival@3continents.com>

Cher Philippe, Cher Jean,

C'est avec beaucoup de tristesse que j'analyse aujourd'hui la réunion de vendredi dans nos bureaux.

Pour que PRODUIRE AU SUD d'année en année réponde aux ambitions légitimes que vous avez, il est clair qu'il faut du temps des compétences et donc des moyens qu'au jour d'aujourd'hui vous ne pouvez être sûrs de réunir. Ceci nous l'avions nous-même analysé et nous pensions que nous allions, presque comme des partenaires, essayer de réfléchir à des cas de figure nous permettant de relever le défi différemment ou de nous lancer ensemble sur une démarche de financement différente.

Au lieu de cela, si notre estimation du travail à quelques jours près ne nous a pas été contestée, notre devis lui n'a même pas été discuté, il a été rejeté « par principe ».

En tant que chef d'entreprise, je n'ai pas l'habitude de revenir vers des collaborateurs qui m'ont donné satisfaction en leur proposant pour un travail plus étalé dans le temps donc plus conséquent, avec le même souci de résultat, la même somme d'argent (dont en plus il avait été convenu qu'elle serait revue à la hausse si la collaboration se prolongeait). Même si la motivation n'est pas l'argent, il n'y a qu'à des partenaires qu'on peut proposer ce genre de chose et lorsqu'on le fait, en général, on essaye d'y adjoindre une certaine élégance.

Or en parlant d'élégance, ce qui sans doute et surtout pour Anne fut le plus désagréable a été de découvrir que Guillaume n'était pas seulement là pour voir comment il intégrait l'équipe, mais pour défendre un projet concurrent (sic) que personne n'avait trouvé normal de nous envoyer ni même de nous avertir de son existence. Ce projet excluait Anne, et limitait ma propre intervention à un rôle qui, comme je l'ai dit, n'était même pas celui qui correspondait le mieux à mes compétences... mais comment en vouloir à Guillaume qui n'est pas dans ce métier et qui donc par exemple, ne peut analyser les subtilités de nos CV...

En définitive, je pense que vous avez le sentiment que PRODUIRE AU SUD peut se faire dans le même budget avec le même résultat et le même taux de satisfaction des participants et que le projet de Guillaume vous en apporte la preuve. Face à cela, je ne peux que penser que nos profils étaient trop pointus pour cette opération ce qui explique qu'ils ne soient pas finançables.

Bien que je regretterai personnellement le fait de ne pas participer à ce rendez-vous professionnel dans lequel j'avais mis toute mon énergie professionnelle et personnelle, je vous souhaite non seulement une belle édition 2003 mais aussi de fidéliser une équipe PRODUIRE AU SUD pour les années à venir permettant ainsi à cette nouvelle équipe d'assurer une continuité tant vis à vis de l'extérieur que pour vous-même.

Bien à vous

Isabelle FAUVEL

Document d'Archives L 120. Courriel d'Isabelle Fauvel à Jean Neveu et Philippe Jalladeau, 10/03/2003.

Produire au Sud...au sud!

Depuis maintenant 4 ans, Produire au Sud, le séminaire de formation des jeunes producteurs du Sud, s'impose comme le rendez-vous des nouveaux talents d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine.

Grâce à l'excellent travail des services culturels français à l'étranger et au réseau du Festival des 3 Continents, plus de 70 candidats se sont manifestés, exprimant leur volonté d'acquiescer les outils de la co-production. Seuls 9 d'entre eux participeront au séminaire à Nantes puis à Paris durant 10 jours.

Les cinéastes du Sud sont confrontés à des problèmes récurrents : manque de formation, d'argent, d'accès à l'information... parfois absence d'industrie et de producteurs professionnels contraignant les réalisateurs à s'autoproduire.

Pour ces raisons, la production au Sud est souvent synonyme de "co-produire au Nord". Co-produire, c'est s'adapter à d'autres cultures, d'autres méthodes de production, à des lois, des marchés, des facilités ou des contraintes inconnues.

Co-produire, c'est inventer et maîtriser un langage commun en respectant et valorisant l'authenticité de la création de chacun dans sa culture.

Le Festival des 3 Continents a créé Produire au Sud afin de combler ce vide et permettre ces échanges pour accompagner et encourager les producteurs du Sud dans l'apprentissage et l'accomplissement de leur métier.

Le F3C met donc en place un service unique destiné aux producteurs du Sud. L'objectif de Produire au Sud est, ponctuellement, d'optimiser la faisabilité de chacun des projets ; mais à plus long terme, il s'agit d'épauler le producteur dans la pratique de son métier et dans son évolution professionnelle.

Il s'agit enfin de créer un réseau de producteurs sélectionnés sur leur professionnalisme, leur dynamisme, leur cinéphilie, etc.

Ce réseau est également un label de qualité et de crédibilité pour leurs éventuels partenaires.

Le positionnement de "Produire au Sud" est clairement celui des relations Nord-Sud en général, c'est-à-dire celui que cultive depuis maintenant 25 ans le Festival des 3 Continents. Le Festival propose d'ailleurs dans sa sélection officielle cette année deux films développés dans le cadre de Produire au Sud en 2000 et 2001 : Les petites gens de Nariman Turebaiev et Les gongs mogliques de Martin Rejtman.

Conscient de l'attente que suscite le Séminaire auprès des jeunes producteurs des trois continents, Produire au Sud ira en 2004 à la rencontre des jeunes producteurs dans leurs pays : en avril en Uruguay pour le cône sud de l'Amérique latine, à Carthagène en Colombie en juin pour le Nord, en septembre en Algérie pour le Maghreb et bientôt au Caire ou à Beyrouth pour le Moyen Orient.

Elise Jalladeau

Les intervenants / The contributors

Jacqueline Ada - CNC
Philippe Avril - Unlimited
Hashemian Behrooz - Silkroad
Laura Cragg - ACE
Eliane Daniel - MAE
Thierry Decourcelle - Océan Films
Pascal Diot - Onoma
Dong Ho Kim - Festival de Pusan
Joël Farges - Artcam International
Isabelle Frilay - Titra Films
Greg Gajos - Ad Vitam
Enrique Gabriel - Producteur / réalisateur
Raimond Goebel - Pandora
Georges Goldenstern - Cinéfondation Cannes
Alexandra Henoschberg - Ad Vitam
Mariela Beisuevsky - Tornasol
Laurence Hoffman - Montecinema Verita
Sybille Kurz - Consultante
Claire Lajoumard - Acrobate
Arnaud Lauret - Arte
Alixé Le Maout - Consultant
Miguel Machalski - ACE
Michel Marx - Consultant scénario

Xavier Merlin - CNC
Miléna Poïlo - TS Production
José Maria Riba - Cine en construccion San Sebastian
Karine Riahi - Avocate
Caroline Rodriguez - Consultante scénario
François Sauvagnargues - Arte
Juliette Sol - MK2
Victorien Vaney - Harpo films

Produire au Sud remercie :

Yannick Guin - Ville de Nantes, adjoint à la culture
Guylaine Haas - Région des Pays e la Loire
Nicolas Bérard - Kodak
Ariane Fournier - Gras Savoye
Anne-Séverine Lucas - Gras Savoye
Jean-Luc Lefèvre - Titra Films
Jean-Philippe Raffard - Sciences com'
Jacques Santrot - Musée Dobrée

Document d'Archives H69, Programme du séminaire 2003 à Nantes, 2003. (1)

Programme du séminaire

	jour 1 mercredi 26 novembre 2003	jour 2 : jeudi 27 novembre 2003	jour 3: vendredi 28 novembre 2003
Matin	Présentation de Produire au sud Présentation individuelle des candidats Approche générale : le rôle du producteur à chaque étape de la production ; financement à chaque étape de la production.	Le marché : définition du rôle du vendeur ; un film sur le marché mondial ; films sud sur le marché européen ; remontées de recettes.	Pitch : présentation. Gros plan sur les télévisions : préachat, achats et coproductions.
Après-midi	Notions juridiques : Le droit d'auteur comparé, les bases juridiques de la coproduction. Cas pratiques : 2 films commentés par les coproducteurs : <i>Spring, summer, fall, winter, ... and spring</i> <i>Kamosh Pani</i>	Gros plan sur les forums et les fondations fonds sud, Hubert Bals, Cinemart, Göteborg, Montecinema Veritas, Fondation Carolina, Pusan Promotion Plan, Ibermedia projet de fondations à Berlin.	Pitch : entraînements individuels.

	jour 4: samedi 29 novembre 2003	jour 5: dimanche 30 novembre 2003	jour 6: lundi 1 décembre 2003
Matin	"A la recherche des cinématographies des 3 Continents..." Présentation publique des projets développés dans le cadre de Produire au Sud - Médiatrice Elisabeth Lequérét - Cahiers du Cinéma. 9h 45 - 13h 30 - Sciences Com* 1 rue Marivaux		Consultations individuelles avec 4 consultants scénario "script doctors" et 4 consultants production (analyse du plan de financement)
Après-midi		Écriture : rédaction du dossier de production ; présentation du scénario ; travail avec l'auteur.	Consultations individuelles

	jour 7: mardi 2 décembre 2003	jour 8: mercredi 3 décembre 2003	jour 9: jeudi 4 décembre 2003
Matin	Consultations individuelles		Cinéfondation / CNC / Fonds Sud
Après-midi	Consultations individuelles	Kodak - Atelier technique : possibilités et contraintes de différents types de supports.	- Présentation des aides internationales aux pays du Sud - Visite de GTC et Titra - Rendez vous avec les producteurs désireux de rencontrer les producteurs de Produire au sud - Clôture du Séminaire

Document d'Archives H69, Programme du séminaire 2003 à Nantes, 2003. (2)

I. Preparation *The failure to prepare is the preparation of failure*

A) Analysis of Project « FILM »:

Every project has an individual lifeline/timeline

⇒ Idea.....=>
Audience

Defining:

Primary target group – financiers, distributors, sponsors

Secondary target group – paying public audience

- Positioning of the project in the market
- Specific knowledge of strands, slots, programming decisions (official and personal), financing possibilities...
- General knowledge of the market, future developments, marketability, audiences, competing projects...
- Positioning and distinction towards competing projects...

B) The Pitch

What is in it for the others?

What can only YOU offer?

What do you want to achieve in each meeting and in a next step?

Prepare the pitching elements

Set the structure

What do you do after the pitch meetings?

II. Analysis of Project "YOU":

Inner Clarification — Fear is the biggest enemy

Be aware of and deal with the following psychological factors:

Strengths & weaknesses – why am I doing what I am doing?
Your mission statement – love & respect what you do

Communication skills

Active listening and quality of questions to be raised

Knowledge about rhetorical tools

Constructive criticism: active + passive

Vulnerability: to separate personal criticism from subject related criticism

Conflict management

How to deal with stress

Size of group of audience and their anonymity

Professional and respectful approach and appearance

"being perfect" trap

"habit" traps

Motivational & learning skills

Patience and awareness of time-consuming process

Missionary overeagerness

Flexibility / stubbornness / determination

Strategy of decision making

Success? And then?

... whatever your personal could be...

;-) => Training of self-perception, having an inner picture, knowing yourself

FESTIVAL DES 3 CONTINENTS

Séminaire "Produire au Sud" - compte 6291

Budget prévisionnel/réalisé

Exercice 2005

Budgets détaillés présentés en euros et en T.T.C.

		Prévisionnel	Réalisé
Subventions	Ville de Nantes	17 845,00	17 845,00
	Conseil Régional	27 000,00	27 000,00
	MAE	9 000,00	9 000,00
	CNC	12 500,00	9 000,00
	DGLF	9 000,00	10 000,00
Partenaires	Partenaires	1 250,00	1 250,00
	CFI	-	17 017,40
Donation en nature	MAE	10 000,00	10 000,00
	Titra Films	2 500,00	2 500,00
TOTAL RECETTES		89 095,00	103 612,40

1. Salaires et traitements			
1.1. Jury de sélection	880,00	871,69	
1.2. Rémunérations organisateurs	15 230,00	18 170,00	
1.3. Honoraires Animateur	8 000,00	7 278,15	
1.4. Indemnités stagiaires	1 700,00	1 220,00	
1.5. Script doctor	3 000,00	3 204,23	
1.6. Consultants	4 260,00	4 296,50	
1.7. Traduction	500,00	762,00	
2. Transports			
2.1. Voyages stagiaires	15 000,00	15 408,80	
2.2. Voyages intervenants et consultants	4 400,00	4 437,86	
2.3. Transports Paris	1 000,00	1 068,80	
2.4. Déplacement organisateurs	1 380,00	1 753,70	
2.5. Service transport intervenants à Nant	300,00	350,00	
3. Hébergement			
3.1. Hôtel stag. product. Nantes	2 820,00	3 061,25	
3.2. Hôtel stag. réal. Nantes	1 225,00	1 350,00	
3.3. Hôtel intervenants	3 000,00	3 200,00	
3.4. Hôtel Paris	1 400,00	1 326,00	
3.5. Hôtel Traducteurs	270,00	350,00	
4. Défraiements repas			
4.1. Stagiaires	3 150,00	3 214,95	
4.2. Intervenants	1 500,00	2 000,00	
4.3. Buffet restauration	500,00	2 711,74	
4.2. Organismes	500,00	560,00	
5. Traduction			
5.1. Location matériel et Traducteurs	14 130,00	16 917,07	
5.2. Accréditation MIF		3 588,00	
6. Communication			
6.1. Plaquette	1 500,00	1 814,33	
6.2. Catalogue	1 400,00	1 920,04	
6.3. Autocollant Dossier de presse	200,00	267,84	
7. Frais de fonctionnement			
7.1. Téléphone	600,00	843,20	
7.2. Frais postaux	400,00	610,39	
7.3. Fournitures	500,00	708,00	
7.4. Divers	350,00	453,77	
TOTAL DÉPENSES		89 095,00	103 718,31
Résultat du poste "Séminaire Produire au Sud"		0,00	-105,91

F3C - 12/04/2006 - MAE

Document d'Archives P 17, Budget prévisionnel/réalisé de Produire au Sud 2005.

Programme • Atelier Produire au Sud Nantes 2008

	MATINÉE	APRÈS-MIDI
MERCREDI 26	<p>9-30 Accueil - Équipe Ferrer Introduction - Elise Jalabau</p> <p>10-30 Présentation individuelle des candidats Guilberto Ferrari - Miguel Machalski</p> <p>10-30 Producteurs / Identification des adhésifs de la production Claire Lajouard - Elise Jalabau</p> <p>Questions relatives au budget Claire Lajouard - Elise Jalabau</p>	<p>14-30 Producteurs / Introduction au scénario Guilberto Ferrari - Miguel Machalski</p> <p>14-30 Producteurs / Le financement des réalisations Claire Lajouard - Elise Jalabau</p> <p>Les règles de la coproduction Claire Lajouard - Elise Jalabau</p> <p>17-00 Étude de cas La Chine est encore loin (Algérie, 2008) de Malik Bensmail - Philippe Avril</p>
JEUDI 27	<p>9-30 Le vendeur international Émilie Georges</p> <p>11-15 Le distributeur Daniel Chabannes</p>	<p>14-30 Étude de cas La Sangre brota (Argentine, 2008) de Pablo Fendrik - Claire Lajouard - Natalia Peña</p> <p>16-45 Étude de cas (suite) Jean-Fabrice Jaraudy - Claire Lajouard - Caroline Natif</p>
VENDREDI 28	<p>9-30 L'art du pitch - Styliste Kurt</p> <p>11-00 Entretiens individuels / Entraînement pratique - Styliste Kurt</p>	<p>13-30 Entretiens individuels / Entraînement pratique - Styliste Kurt</p>
SAMEDI 29	<p>10-30 Présentation publique des pitches Groupe Produire au Sud Nantes 2008</p> <p>12-30 Cocktail Produire au Sud Nantes 2008 (Hôtel de France)</p>	<p>15-00 ARTE France Cinéma - Michel Reilhac</p> <p>16-30 Entretiens professionnels Joanna Langelaan - Laurence Brandi - Georges Goldenstem</p>
DIMANCHE 30	Relâche	Relâche
LUNDI 01	<p>9-30 Consultations production Cyrac Auriol - Raimond Goebel - Luis Angeli Ramirez - Jean-Christophe Simon</p> <p>Consultations scénario Guilberto Ferrari - Miguel Machalski - Michel Marx - Georges Walker</p>	<p>14-30 Consultations production Cyrac Auriol - Raimond Goebel - Luis Angeli Ramirez - Jean-Christophe Simon</p> <p>Consultations scénario Guilberto Ferrari - Miguel Machalski - Michel Marx - Georges Walker</p>
MARDI 02	<p>9-30 Consultations production Cyrac Auriol - Raimond Goebel - Luis Angeli Ramirez - Jean-Christophe Simon</p> <p>Consultations scénario Guilberto Ferrari - Miguel Machalski - Michel Marx - Georges Walker</p>	<p>14-30 Consultations production Cyrac Auriol - Raimond Goebel - Luis Angeli Ramirez - Jean-Christophe Simon</p> <p>Consultations scénario Guilberto Ferrari - Miguel Machalski - Michel Marx - Georges Walker</p>

Médiathèque Jacques Demy, Salle Jules Vallès, 15 rue de l'Héméroble, Nantes (44000), Tramway : Ligot arrêt Médiathèque

Program • Producing South workshop Nantes 2008

	MORNING	AFTERNOON
WEDNESDAY 26	<p>9-30am Welcoming - Équipe Ferrer Introduction - Elise Jalabau</p> <p>10-30am Directors: Introduction to script writing Guilberto Ferrari - Miguel Machalski</p> <p>10-30am Producers: Coproduction process & adhs Claire Lajouard - Elise Jalabau</p> <p>Budget questions Claire Lajouard - Elise Jalabau</p>	<p>2-30pm Directors: Introduction to script writing Guilberto Ferrari - Miguel Machalski</p> <p>2-30pm Producers: Financing a production Claire Lajouard - Elise Jalabau</p> <p>Rules and legal basis of a coproduction Claire Lajouard - Elise Jalabau</p> <p>3-00pm Case study - China Is Still Far (Algérie, 2008) by Malik Bensmail - Philippe Avril</p>
THURSDAY 27	<p>9-30am The international sales agent Émilie Georges</p> <p>11-15am The distributor Daniel Chabannes</p>	<p>2-30pm Case study Blood Appear (Argentine, 2008) by Pablo Fendrik - Claire Lajouard - Natalia Peña</p> <p>4-45pm Case study (following) Jean-Fabrice Jaraudy - Claire Lajouard - Caroline Natif</p>
FRIDAY 28	<p>9-30am The art of pitch - Styliste Kurt</p> <p>11-00am Individual meetings / Training Styliste Kurt</p>	<p>3-30pm Individual meetings / Training Styliste Kurt</p>
SATURDAY 29	<p>10-30am Public pitch session Producing South Nantes group 2008</p> <p>12-30am Cocktail Producing South Nantes 2008 (Hôtel de France)</p>	<p>3-00pm ARTE France Cinéma - Michel Reilhac</p> <p>4-30pm Professional meetings Joanna Langelaan - Laurence Brandi - Georges Goldenstem</p>
SUNDAY 30	Free	Free
MONDAY 01	<p>9-30am Production meetings Cyrac Auriol - Raimond Goebel - Luis Angeli Ramirez - Jean-Christophe Simon</p> <p>Script doctoring meetings Guilberto Ferrari - Miguel Machalski - Michel Marx - Georges Walker</p>	<p>2-30pm Production meetings Cyrac Auriol - Raimond Goebel - Luis Angeli Ramirez - Jean-Christophe Simon</p> <p>Script doctoring meetings Guilberto Ferrari - Miguel Machalski - Michel Marx - Georges Walker</p>
TUESDAY 02	<p>9-30am Production meetings Cyrac Auriol - Raimond Goebel - Luis Angeli Ramirez - Jean-Christophe Simon</p> <p>Script doctoring meetings Guilberto Ferrari - Miguel Machalski - Michel Marx - Georges Walker</p>	<p>2-30pm Production meetings Cyrac Auriol - Raimond Goebel - Luis Angeli Ramirez - Jean-Christophe Simon</p> <p>Script doctoring meetings Guilberto Ferrari - Miguel Machalski - Michel Marx - Georges Walker</p>

Médiathèque Jacques Demy, Jules Vallès auditorium, 15 rue de l'Héméroble, Nantes (44000), Tramway : Line1, Médiathèque stop

Contact: JEAN-LOUIS LENOIR
mail: jln@culturesfrance.com

A réception d'un master FACMAS, - après vérification
des génériques et de la durée, préparer l'envoi à
la Cinémathèque Afrique:

- le master reçu
- 1 copie DVD (ou cassette si pour la 3C)
- 1 copie de la Convention FACMAS
- l'autorisation de tirage contreignée par
la production de l'équipe et / ou le
distributeur qui détient l'interdit
(laisser 1 copie pour 3C)

Envoi: Cinémathèque Afrique
JEAN-LOUIS LENOIR
6 Rue FERDINAND
75 014 PARIS

AI 1, Organisation des copies de courts métrages du FACMAS pour la Cinémathèque Afrique, CulturesFrance, manuscrit, 2008.



PRODUIRE AU SUD WORKSHOP

Professional programme
of the Festival of 3 Continents

INTERNATIONAL SOURCES OF FUNDINGS (last update nov. 2014)

INDEPENDENT SOURCES OF FINANCING
INTERNATIONAL WORKSHOPS,
RESIDENCES & NETWORK PROGRAMMES



Produire au Sud workshop – G. Mainguet, C. Lajoumard, P. Avril - 23/11/14 – p. 1

The Algerian Government has long taken an interest in the film industry, with the creation in 1968 of the "*Fonds de Développement de l'Art, de la Technique et de l'Industrie Cinématographique*" (FDATIC).

This Fund is designed to support the production and distribution of Algerian films, to develop video archives and to organise film events. Since its establishment in 1992, the National Reading Committee has reviewed 165 themes or scripts and selected 49 beneficiaries of partial funding from the FDATIC.

Who can apply?

Only corporate bodies working in television or film production and of ALGERIAN NATIONALITY can receive financial support from the FDATIC. Foreign citizens residing officially in Algeria and who have been working in the film or television field for more than 5 years can be assimilated to Algerian citizens and thus benefit from this support. CO-PRODUCTIONS ARE ALSO ACCEPTED.

Conditions and obligations

Every applicant to FDATIC financial support must register at the "Conseil national de la cinématographie et de l'aide aux projets audiovisuels" (part of the Ministry of Communication and Culture), at least three months prior to the planned shooting date.

Type and amount of support

Currently, the basic amount of FDATIC grants allocated is ten million DA (slightly under 100,000 euros) for features films and three million DA (slightly less than 30,000 euros) for short films. The support may be given as a loan or a grant.

The conditions and details of each loan are determined by agreement between the "Conseil national de l'audiovisuel" (National Audiovisual Council) and the legal representative of the producer making the request.

In the case of grants, once the approval is received, the payment is made in three parts: 40% upon signature of the agreement, to help the beneficiary start producing his/her film, 30% when shooting starts and 30% at the end of shooting.

CONTACT

Fonds de Développement de l'Art, de la Technique et de l'Industrie Cinématographique (FDATIC)

Palais de la Culture

Plateau des Annassers

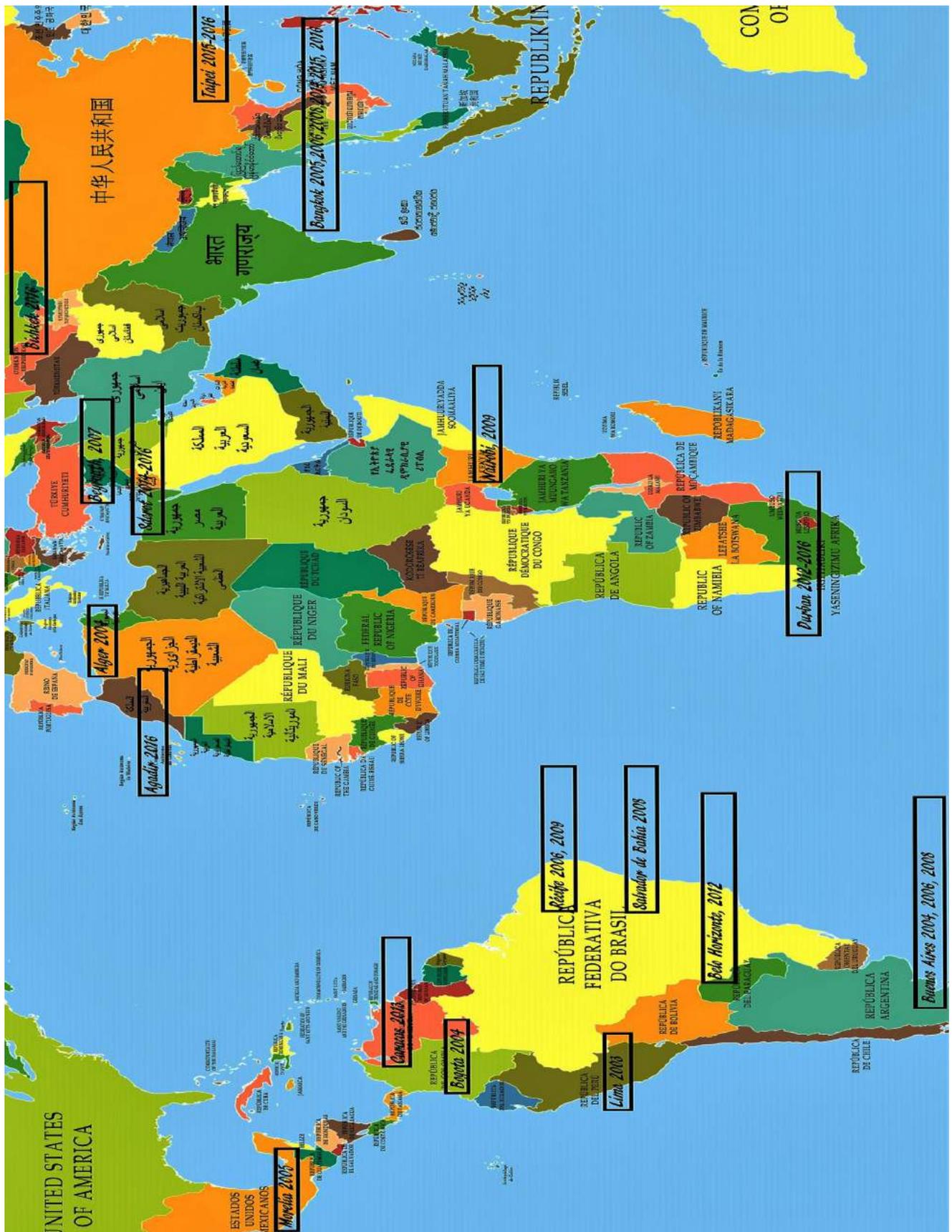
BP 100 – Alger

Algeria

Tel: +213 0 21 29 10 10

contact@m-culture.gov.dz

www.m-culture.gov.dz/mc2/fr/fdatic.php



Ateliers Produire au Sud à l'étranger passés et programmés (2000-2016)¹

1 Carte élaborée par l'auteur à partir des données de **Produire au Sud**.

NANTES PRODUIRE AU SUD 2015

Previous Works / Travaux précédents

NUCLEAR HEARTS (India)

“Let's Be Out, The Sun Is Shining”

<https://vimeo.com/36450039>

pwd : nobodycandance

FORGIVENESS (Iran)

“Féminin, Masculin”

<https://vimeo.com/15425449>

pwd: sadaf

“The kid and the kite”

<https://vimeo.com/15398625>

pwd : kite

1976 (Chile)

« Marea de Tierra »

<https://vimeo.com/128982786>

pwd: chilefactory2015

EL HOMBRE DE LA MANCHA (Costa Rica)

“Por las Plumas” (All About the Feathers)

www.vimeo.com/72268213

pwd: plp2014

VENICE (Georgia)

“Keep Smiling”

<https://vimeo.com/122450593>

pwd: chkonia

INKABI – THE HIT MAN (South Africa)

<https://vimeo.com/ficticiousfilms/videos>

En 2004, le Fonds Sud fête ses 20 ans...

Parmi les opérations initiées à cette occasion, le Ministère des Affaires Étrangères a souhaité favoriser le travail des producteurs du Sud à Cannes, considérant que ce maillon est particulièrement fragile dans les pays du Sud alors qu'il devrait jouer un rôle stratégique dans le développement des cinématographies étrangères soutenues par le Fonds Sud Cinéma.



Le Festival des 3 Continents met en place un dispositif spécifique à Cannes au bénéfice des producteurs du Sud, dans la continuité de l'atelier organisé chaque année à Nantes. Ce programme arrive donc à point nommé. D'autant qu'au même moment, le Marché International du Film préparait une série d'actions en faveur des producteurs à Cannes, le « Producers Network ».

Produire au Sud, l'atelier des Producteurs du Sud du Festival des 3 Continents n'a que 4 ans. Pourtant, en 4 ans, Produire au Sud a déjà accueilli plus de 40 producteurs des 3 continents. Certains seront cette année présents à Cannes...

C'est pour les aider tout au long de leur séjour, pour faciliter les démarches, les rencontres, les recherches inhérentes à tout séjour Cannois que Produire au Sud, avec le soutien du Ministère des Affaires étrangères, leur offre un soutien logistique, sous la forme de services spécifiques et de réunions.

Les producteurs de « Produire au Sud » sont notamment intégrés dans le réseau plus vaste du Producer's network du Marché du film. Ils sont également invités à rencontrer les producteurs européens de ACE (Ateliers du Cinéma Européen) et à participer à des réunions thématiques dans le cadre du Pavillon « Cinémas du Sud ». Bref, tout est fait pour favoriser les rencontres entre professionnels du Nord et du Sud, les échanges respectifs de savoir faire et la transmission d'informations très actualisées sur les pratiques et les tendances du secteur.



Nous sommes fiers cette année de compter parmi les films sélectionnés à Cannes 2 films produits par des producteurs du réseau : « la Nina Santa » de Lucrecia Martel (sélection officielle, Compétition) coproduit par Alvaro Urtizberea (Argentine) et « Whisky » de Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll (sélection officielle, Un Certain Regard) coproduit par Fernando Epstein (Uruguay) et Hernan Musaluppi (Argentine).

Document d'archives N12, Plaquette de présentation de la première édition du Pavillon des Cinémas du Sud, 2004.

Producteur/trice	Réalisateur/trice	Producteur/trice	Réalisateur/trice
			
Renate Costa-Perdomo	Federico Adorno	Wafa Tajdin	Amira Tajdin
			
Paola Gosalvez	Juan-Pablo Richter	Sanjay Shah	Tushar Prakash
			
Lucia Romero	Pavel Quevedo-Ullauri	Robert Nyanzi	Jean-Luc Habyarimana
			
Jean Meeran	Sarah Ping-Nie Jones	Claire Lajouard, productrice	Sari Turgeman consultante en scénario
			
Michi Noro, post-production	Gualberto Ferrari, consultant en scénario	Philippe Avril, producteur	Stefano Tealdi, producteur et expert en « pitch »

Les participants et intervenants principaux de Produire au Sud 2014²

2 Les photos des intervenants ont été prises par l'auteur pendant les sessions.

Producteur/trice	Réalisateur/trice	Producteur/trice	Réalisateur/trice
			
Dominga Sotomayor	Manuella Martelli	Karina Avellan	Neto Villalobos
			
Ali Mosafa	Sadaf Foroughi	Peter Pohorsky	Norman Maake
			
Tanaji Dasgupta	Bornila Chaterjee	Vladimer Katcharava	Rusudan Chkonia
			
Claire Lajoumard, productrice	Sari Turgeman consultante en scénario	Michi Noro, post-production	Gualberto Ferrari, consultant en scénario
			
Raimond Goebel, producteur	Stefano Tealdi, producteur et expert en pitch	Guillaume Mainguet, Coordinateur de Produire au Sud	Thomas Cesbron, Assistant de Produire au Sud ³

Les participants et intervenants principaux de Produire au Sud 2015

3 Guillaume Mainguet et Thomas Cesbron étaient également présents pour l'organisation de l'édition 2014.

Entretien Guillaume Marion, 28/04/2015

KL : Merci beaucoup de discuter avec moi, c'est très gentil.

GM : Non, c'est un plaisir de parler de ce dont on a à discuter, parce que c'est une période de ma vie qui était très intéressante, c'étaient d'autres projets, d'autres façons de fonctionner.

KL : D'accord. Pour moi, c'est une nouvelle chose parce que je suis enseignante depuis assez longtemps, et j'ai décidé de reprendre des études cette année, et, le hasard des rencontres a fait que je me suis retrouvée en contact avec Guillaume Mainguet et que j'ai eu envie de m'intéresser à **Produire au Sud**. J'enregistre la conversation, et j'enverrai la transcription comme ça tout ce que je pourrai utiliser éventuellement pour ma recherche par la suite, tu auras vérifié que je ne l'ai pas transcrit de travers.

GM : Je n'ai pas peur de la retranscription, ni de la déformation de certains propos, pas du tout, c'est plus pour peut-être apporter des précisions lorsque j'aurai été trop vague...

KL : La première question que je voulais te poser, c'était quelle était ta position dans la structure quand ce projet-là **Produire au Sud** a démarré. En étais-tu ?

GM : Alors, quand il a démarré, je n'étais pas dans la structure.

KL : Ah ! Tu es arrivé un petit peu après.

GM : Je suis arrivé un peu après, je suis arrivé un an après.

KL : D'accord.

GM : Je suis arrivé alors que j'étais en dernière année d'école de commerce, j'avais 23 ans, je faisais des études de lettres à l'université de Nantes, en DEA, et j'avais fait une admission parallèle à Audencia, qui ne s'appelait pas encore Audencia du reste, mais l'école de commerce de Nantes, ESC Nantes, dans une spécialisation en management culturel. J'ai toujours voulu travailler dans le secteur culturel, et j'ai un parcours un peu particulier parce que j'ai fait un double-cursus en Droit et en Lettres.

KL : D'accord.

GM : Ensuite, j'ai arrêté le Droit en maîtrise et j'ai continué en Lettres, et j'ai fait ce cursus en parallèle à l'ESC Nantes. Et en Droit, j'avais un prof qui s'appelait Yannick Guin et qui s'avérait aussi être adjoint au maire à la culture. C'était un bon prof mais qui était encore meilleur adjoint à la culture. C'est lui, avec d'autres personnes, qui ont beaucoup fait pour le boom culturel de Nantes, sous le premier mandat d'Ayrault. Après il y a d'autres personnes qui sont arrivées et on cite souvent Jean Blaise, mais derrière il fallait créer l'écosystème qui permettrait à tous ces projets d'éclore. Et ça, c'est vraiment Guin. Pour en revenir au **F3C**, j'étais à la recherche d'un stage dans le secteur culturel, un stage de fin d'études et je voulais rester à Nantes. Je tombe sur une annonce : **F3C** recherche un stagiaire pour s'occuper de son séminaire **Produire au Sud**. Je me dis pourquoi pas, je connaissais le **F3C** parce que je suis Nantais, j'y étais allé, je n'adorais pas, très clairement, et surtout je ne connaissais rien au cinéma.

KL : D'accord.

GM : Je suis passionné de musique, de littérature, mais le cinéma, à part l'UGC Apollo, où je traînais mes guêtres plutôt que d'aller en cours... Je n'avais pas de démarche vers le cinéma d'auteur. Je n'étais pas un rat de cinémathèque. Et je me suis dit, « ça peut être une bonne expérience », pour me faire un petit vernis culturel dans le cinéma. La conjonction de la possibilité de faire un

stage à Nantes dans la culture et la possibilité de découvrir un nouveau secteur culturel m'a donné envie d'y aller.

KL : D'accord

GM : J'ai passé l'entretien, avec l'un des frères Jalladeau, ça s'est bien passé, ils m'ont tout de suite pris. Pour la petite histoire, je suis ensuite allé voir Yannick Guin, pour lui dire que j'allais faire un stage au **F3C**, et là il m'a fait comprendre que c'était une erreur, que le **F3C** c'était un vieux truc, un peu déclinant, que les frères Jalladeau étaient insupportables, et que j'allais y perdre mon temps.

KL : Et ça c'était en 2000 ? 2000 ou 2001 ?

GM: C'était en 2002.

KL : 2002, d'accord...

GM : Bon, comme je suis un petit peu frondeur, et que j'aime bien n'en faire qu'à ma tête...

KL : C'était le bon moyen de t'y envoyer directement.

GM : J'ai fait ce stage. C'était, pour être tout à fait exact, la troisième édition de **Produire au Sud** sauf que la première c'était résumée à un simple colloque, et que la deuxième avait vraiment démarré, qu'elle avait commencé à planter le décor qu'on allait ensuite développer avec Élise Jalladeau. C'était Christian Boudier, un attaché culturel, je ne me souviens plus de son nom, qui est parti ensuite au Brésil, tu n'as pas ça dans tes archives ?

KL : Je n'ai pas tout de mémoire, mais Boudier, ça me dit quelque chose, j'ai lu des archives ce matin, j'ai vu un nom comme ça.

GM : Tu verras ça doit être en 2001. Tu as eu deux chargés de **Produire au Sud**, puis j'arrive comme stagiaire et y a un prestataire extérieur, qui s'occupe de l'animation et du montage de **Produire au Sud**.

KL : Donc ça veut dire la sélection des dossiers, tout ce genre de choses ?

GM : Exactement. J'étais plus là pour la logistique, mais comme j'ai mon petit tempérament et qu'en plus j'étais à Nantes, directement dans l'équipe du festival, dès cette année-là où j'étais en tant que stagiaire, j'ai pu pas mal participer à tout ce qui était sélection. J'avais participé à la pré-sélection, ensuite à la sélection, et surtout à l'accueil des intervenants et puis j'avais apporté une petite touche personnelle, en créant les ateliers. On avait trois jours de Master-classes, ça dès la première année en fait, en tant que stagiaire j'avais mis ça en place, j'avais proposé de faire les Master-classes sur trois jours et des consultations sur scénarii les deux derniers jours.

KL : D'accord. Donc, tu avais proposé une répartition de la formation en fait. Et donc les Master-classes c'étaient uniquement pour des producteurs ou c'étaient aussi des...

GM : Et c'était la première année où on invitait les producteurs et leurs réalisateurs.

KL : Donc c'est en 2002 quand tu es arrivé que vous avez pris cette décision, parce que c'était une de mes questions justement : qu'est-ce qui a fait que dans **Produire au Sud**, vous avez opéré ce changement-là ? Parce que c'est vrai que dans les deux premiers (je suis au début des archives, je suis dans le récolement) j'ai vu que c'étaient vraiment les producteurs et uniquement les producteurs. Enfin, il fallait qu'ils mentionnent le réalisateur potentiel de leur film, mais c'étaient seulement eux qui venaient. Je voulais savoir si tu savais, toi, comment ça a évolué.

GM : Pourquoi on a pris cette décision-là ? Là, on en vient à parler plus largement. Dire à quoi ça sert **Produire au Sud**, pourquoi on l'a créé ?

KL : Oui, la philosophie.

GM : À la base, c'est une idée, je ne sais pas si tu vas pouvoir contacter Élise Jalladeau, mais elle va pouvoir t'en parler beaucoup mieux de moi, parce que c'est elle qui a eu l'idée de **Produire au Sud**. C'est elle qui a pensé **Produire au Sud** avant que je ne lui propose de travailler en binôme avec moi, au moment où j'ai pris la direction générale du festival. L'idée de base, c'est qu'Élise avait bénéficié quelques années avant, donc je crois que c'est dans les années 1997-1998 [dès 1996 en fait], du soutien d'une association qui s'appelle ACE, ACE pour A.C.E., c'était un réseau de producteurs européens. C'était financé par l'Europe, en partie par le plan Média, qui avait pour vocation de connecter des producteurs entre eux, pour d'abord échanger, ce qui est extrêmement important dans ce métier-là, car la plupart des productions sont en fait des coproductions. Et puis aussi échanger en terme de pratiques, échange de culture, et de façons dont ces différents pays, ces différents producteurs pouvaient concevoir leur métier, dans l'économie du cinéma, dans l'industrie du cinéma de leur pays. Parce que quand tu fais des coproductions, il faut bien voir à quelles contraintes est soumis ton partenaire.

KL : Bien sûr.

GM : C'était ce qu'avait vécu Élise, qui avait baigné dans le **F3C** depuis qu'elle était toute petite, avec son père et son oncle qui étaient en charge du premier festival sur ces cinématographies-là. Elle s'est dit « mais pourquoi on ne fait pas ça pour l'Afrique ? ». L'Afrique, ça a toujours été un gros problème parce qu'ils n'en sont pas là, en tout cas pas comme ça. « pour l'Afrique, mais surtout l'Amérique Latine et l'Asie ». Élise avait été proche de pas mal de cinéastes latino-américains, elle a travaillé avec Martin Reichman. Elle a travaillé avec Hugo Castro Fau aussi et avec des des cinéastes asiatiques et pas n'importe lesquels. C'est elle qui a produit *Platform*⁴, qui est quand même un monument du cinéma chinois. Elle avait donc une bonne connaissance du montage financier de ces films-là. Et elle s'était rendu compte que ce n'était peut-être pas inintéressant de proposer une mise en réseau des professionnels, je ne parle pas de producteurs, mais de tous les professionnels de ces pays-là. Pourquoi ? Parce qu'il n'y existait pas vraiment de métier de producteur.

KL : Il n'y avait pas de formation à la production ?

GM : Ce n'est même pas une question de formation. C'est une question de pouvoir vivre en Argentine, en Chine ou en Thaïlande en étant producteur. Ils ne pouvaient pas.

KL : Ce n'était pas reconnu ?

GM : Non, il n'y avait pas d'argent pour ça ! Donc l'idée qu'a eue Élise c'est de faire émerger des profils de producteurs, pour qu'ensuite les coproductions se passent mieux. Ce qui se passait alors c'était que dans ces pays-là, systématiquement les réalisateurs étaient producteurs de leur film. Et c'est ce qu'il faut éviter. Pourquoi faut-il l'éviter ? Non pas que ce ne soit pas souhaitable que le réalisateur sache mettre les mains dans le cambouis, mais que quand tu es réalisateur et producteur de ton film et que tu es en coproduction avec un pays d'Europe, si c'est ton coproducteur en Europe qui prend le pouvoir parce que toi tu t'occupes de la partie artistique de ton film, tu vas très vite délaissé toute la partie montage financier.

KL : logistique...

GM : et ça crée des déséquilibres, non pas que le coproducteur européen, souvent français, va en profiter, mais il n'aura pas d'interlocuteur. Et tout va être plus compliqué. Et disons qu'on est arrivés au bon moment. On est arrivés au bon moment parce que c'est un moment où ces pays-là dé-

4 Fiche du film Platform, « Platform », IMDB, <http://www.imdb.com/title/tt0258885/>, (consulté le 10/04/2016).

collaient économiquement, et que petit à petit, tout décolle, même le cinéma. C'est le moment où on a eu la nouvelle vague argentine qui a déboulé, malgré la crise, avec des Trapero, des Martez, Reichman un peu avant, des Alonso, un peu plus tard c'est le Brésil qui a commencé à se remuer, le cinéma thaï, la Chine bien sûr, avec tous les cinémas indépendants chinois. C'est un moment en plus où des producteurs ont pu émerger et ont pu vivre de leur travail en quelque sorte.

KL : Il y avait vraiment des opportunités.

GM : Au début ils ont fait le pari de dire, on va faire venir uniquement les producteurs pour vraiment leur apprendre le métier. Je ne suis pas tout seul à m'en être rendu compte, mais je me suis dit, c'est une bêtise, parce qu'en fait, ce qu'il faut définir et accompagner, c'est un binôme.

KL : Oui.

GM : C'est un binôme et en plus, **Produire au Sud** est un outil formidable au service du **F3C**, dans la mesure où on est en train de créer un petit marché. Un marché à notre taille. Le **F3C** n'est pas un gros festival. Ça a été plus gros, maintenant c'est plus petit. Ce sont les aléas de la vie des festivals, mais ça a toujours fait dans la dentelle, tu vois, ça a toujours été du sur-mesure. On était en train de créer un outil qui nous permettait de faire de l'accompagnement fin.

KL : Personnalisé.

GM : Pas comme les gros marchés, comme il doit y avoir à Toronto, à Berlin, depuis un peu moins de temps, à Cannes, n'en parlons pas, etc. Donc, il y avait une vraie opportunité aussi à travers les binômes, que de leur permettre, à travers **Produire au Sud**, d'accéder à l'industrie du film européen.

KL : Est-ce que l'idée, c'était aussi que les réalisateurs en accompagnant leurs producteurs prennent la mesure des réalités économiques. Est-ce qu'il y avait un peu de ça derrière ?

GM : Tout à fait, tout à fait et c'était totalement assumé.

KL : D'accord.

GM : En 2002, je suis stagiaire, en 2003, à la fin de mon stage, je dis aux frères Jalladeau : « Écoutez, franchement, vous laissez un paquet de mille à un prestataire extérieur. **Produire au Sud**, c'est l'avenir, embauchez-moi et je m'en occupe en interne. Comme je connaissais un peu Élise, je me suis fait fort d'avoir Élise dans l'équipe. Et j'ai proposé à Élise de travailler avec moi : elle comme consultante, moi comme permanent et c'était parti !

KL : Ils ont accepté tout de suite ?

GM : Les frères Jalladeau ? Oui, en plus, ils voyaient que j'étais soutenu par la mairie, donc que ça n'allait pas forcément leur poser de problèmes.

KL : Financièrement ça passait bien ?

GM : Voilà, exactement.

KL : C'est vrai que tu as évoqué les aléas de la vie des festivals, leur plus ou moins grands succès, et je me suis dit qu'à ce moment-là de la vie du festival, avoir une nouvelle « vitrine » c'était aussi quelque chose d'important pour exister dans la galaxie des festivals.

GM : Là, ce n'était même pas au niveau galerie des festivals. C'était au niveau de Nantes. Le maire de Nantes, Jean-Marc Ayrault, à toutes les cérémonies de clôture ne parlait que de **Produire au Sud**. Donc Philippe et Alain qui sont tout sauf bêtes ont très vite compris qu'il fallait qu'ils mettent le paquet là-dessus. C'était une façon de garder la maîtrise du festival, il faut dire les choses comme elles sont.

KL : J'ai lu pas mal de choses qu'ils avaient écrites et je cherchais à savoir comment ça avait démarré, parce que je me disais que ce n'était pas du tout dans leur approche du cinéma au départ. Parce qu'ils étaient vraiment sur du cinéma d'auteurs. Je me disais que le volet économique n'était pas du tout la même veine.

GM : Non, Philippe a toujours eu beaucoup plus conscience que le cinéma est une industrie. Et que même le cinéma d'auteur ne pouvait pas vivre s'il n'était pas financé.

KL : Oui.

GM : Alors c'est de moins en moins vrai parce qu'avec le numérique aujourd'hui, tu peux, mais au début des années 2000 on n'en était pas encore là. Dans les années 2000, tu étais obligé de faire gonfler ton film tourné en numérique de mauvaise qualité, pour pouvoir le passer en 35 mm et ça, où que tu sois sur la planète, ça coûte très cher. Ça coûte au moins 300 000 \$. J'exagère un petit peu parce que tu pouvais te débrouiller, mais...

KL : Pour avoir un minimum de qualité, il fallait avoir de l'argent quand même...

GM : Aujourd'hui, tu peux sortir un film pour beaucoup moins que ça, il aura beaucoup moins d'audience parce qu'il ne pourra pas passer dans un grand nombre de salles. C'est un truc qu'on a fait par exemple avec Wang Bing. Avec le premier Wang Bing, *West of the tracks*, je crois qui a eu 5000 entrées en France, parce que certains festivals comme le FiL de Jean-Pierre Rèmes à Marseille ou le **F3C** à Nantes l'ont beaucoup soutenu. Ensuite, il a beaucoup tourné en BETA FD ou en BETA cam, je ne sais pas quelle caméra il y avait encore en ce temps-là, dans pas mal de salles, on l'a passé au Cinématographe à de nombreuses reprises, et ça c'était en 2005.

KL : Il était vraiment soutenu.

GM : Pour revenir à **Produire au Sud**, en fait Wang Bing n'est pas loin de **Produire au Sud**. C'est quelqu'un qu'on a eu, et des personnes qui travaillent avec Wang Bing, à **Produire au Sud**. Je ne me souviens plus de leurs noms. Le côté binôme, c'était important aussi parce qu'Élise et moi on assumait totalement le fait qu'en effet, tu ne pouvais pas vivre en tant que producteur dans ces pays-là ; mais le deal c'était de dire « écoutez, vous vous mettez ensemble, et un coup, c'est toi qui produit le film de ton copain, et le coup d'après c'est ton copain qui produit ton film ». Et comme ça, chaque réalisateur est un peu producteur, mais ce sont deux métiers différents. Ça a toujours été très important. On a toujours refusé les projets qui étaient portés par un réalisateur qui était aussi producteur.

KL : C'étaient forcément deux personnes distinctes.

GM : On faisait très attention au fait. Parfois ils ne comprenaient pas notre position, mais c'était le seul truc un peu strict sur lequel on était. Parfois même, on refusait des projets qui étaient artistiquement très forts, mais où on se rendait compte que le producteur était un prête-nom.

KL : D'accord. Et vous aviez des moyens de vérifier ça ?

GM : Ça se voit assez facilement, quand tu poses trois quatre questions et que tu vois que c'est le réalisateur qui te répond.

KL : À chaque fois.

GM : Tu comprends qui a le pouvoir dans le couple. Après, un producteur n'a pas la même personnalité qu'un réalisateur. C'est au réalisateur de parler de son film, le producteur n'existe pas. La plupart du temps. En terme de développement, il y a eu 2003, ça devait être la première année en binôme avec Élise, où en plus on a décidé de supprimer le séminaire, qui était pourtant la première chose qui avait été mise en place en 2000.

KL : Le colloque.

GM : Le colloque et on n'appelait plus ça séminaire. On appelait ça « workshop ». Après tout, on aurait pu appeler ça « seminario » ou que sais-je, mais tout le monde parle en anglais. On supprime le colloque parce que justement, on ne voulait pas que ce soit quelque chose d'institutionnel. Ce qui me dérangeait dans le colloque, ce qui dérangeait Élise aussi du reste, mais elle a moins de problèmes avec ça. Enfin, je ne sais pas, ça fait longtemps que je ne l'ai pas eue au téléphone. Elle a peut-être changé depuis qu'elle est passée par la Grèce mais ce qui me dérangeait dans le colloque, c'était le côté, on voyait des gens qui passaient de colloques en colloques, toujours les mêmes parasites de cocktails, ça faisait beaucoup « le Nord parle au Sud ».

KL : D'ailleurs je crois que c'était le thème du colloque « Est-ce que le Sud va sauver le Nord ? »

GM : On se donne bonne conscience comme on peut, donc on trouve un titre qui permet de gommer l'impression du Nord qui parle au Sud, mais en fin de compte, ceux qui sont sur l'estrade, ce sont les professionnels européens, et ceux qui écoutent bien gentiment les professionnels du Sud.

KL : C'était trop descendant.

GM : J'ai dit à Élise un jour : « Écoute, on va faire le contraire, on va renverser la table, et puis on va mettre le sud à l'estrade et le Nord dans la salle. Elle m'a dit « Comment ça ? ». « Écoute, on a quand même la chance d'inviter des professionnels qui ont des projets à défendre, à développer, pourquoi ne saisiserait-on pas l'occasion de la présence de distributeurs, de producteurs, de tous ces professionnels de la profession, comme dit Godard, européens, à Nantes. » Parce qu'il y en avait encore pas mal à ce moment-là, on avait encore un peu d'argent au **F3C**. On pouvait inviter du monde. Et les faire écouter, et faire écouter les jeunes pousses qu'on a invitées, quoi. Ce serait peut-être tout aussi intéressant ? On a eu l'idée de la session de « pitch ».

KL : D'accord j'allais te demander ça, si c'était là que vous aviez commencé à faire le « pitch ».

GM : Élise ne savait pas trop, en fin de compte elle s'est laissée convaincre. Alors Les Jalladeau n'étaient pas contents, je me souviens, parce qu'ils trouvaient que c'était pas mal ce colloque, ça faisait sérieux. Et puis je crois que je n'ai pas cédé. Élise était plutôt de mon côté. On a tenu bon, mais les Jalladeau ne sont pas fous. Ils étaient contre parce que c'était une façon de valoriser certains partenaires, ce colloque. On faisait parler le CNC, donc il a fallu trouver d'autres moyens de les...

KL : De les valoriser aussi.

GM : Mais ça a été mon travail ensuite, quand j'ai été délégué général. C'était l'année d'après [2004], et ça plutôt bien fonctionné, sauf que la première année, on essayait les plâtres. Et on s'est rendu compte que le « pitch », c'était quand même c'était quand même un art particulier.

KL : Bien difficile.

GM : Et qu'il fallait les préparer à ce truc là, quoi. C'est un vrai truc de marché.

KL : J'ai vu ça cette année, c'est impressionnant.

GM : Comme c'est du marketing, il faut les initier. Ce n'est pas inné. En plus, il faut vraiment leur faire comprendre que ce n'est pas une façon de totalement travestir un projet. Donc la deuxième année, on a fait venir, ça c'est Élise qui a eu l'idée, une experte en « pitch ». Une femme délicieuse qui s'appelle Sibylle Kürtz, une Allemande, qui nous prenait tous les binômes, sur des sessions d'une heure ou deux et qui préparait le « pitch » avec eux. À **Produire au Sud**, ils adoraient ça. La grosse difficulté qu'on a eue, c'est que d'année en année, on avait de plus en plus de dossiers, et que c'était de plus en plus compliqué de faire des présélections, des sélections.

KL : Vous aviez combien de dossiers par exemple ? Est-ce que tu te souviens de volumes ?

GM : Je ne me souviens pas, mais on était arrivé à 150 et puis après ça a été différent, si tu veux, parce qu'au début on avait les dossiers en direct via les ambassades.

KL : Oui j'ai vu, ils vous adressaient les candidatures...

GM : Oui, il y avait ce qu'on appelait un télégramme diplomatique, qui était envoyé dans chaque ambassade, via les attachés audiovisuels, et grosso modo c'étaient les attachés audiovisuels qui nous envoyaient les dossiers qu'ils avaient envie de défendre.

KL : Il y avait donc déjà un filtre qui n'était pas le vôtre au départ.

GM : C'est ça. C'était comme ça, on dépendait d'eux. Et petit à petit, comme **Produire au Sud** a commencé à être connu dans ces pays là, il nous est arrivé de plus en plus de dossiers en direct.

KL : Ils ne passaient plus par l'ambassade ?

GM : Voilà, les ambassades parfois voyaient ça d'un mauvais œil, parce que souvent ils nous aidaient en payant les billets d'avion, donc ils aimaient bien envoyer les personnes qu'ils avaient pré-sélectionnées.

KL : Oui, ils voulaient avoir un droit de regard.

GM : C'est ça, c'est normal, c'est leur travail et c'est l'argent de la France. Ça a été un petit peu compliqué au niveau de la sélection. Et puis j'ai eu un autre problème, c'est que **Produire au Sud** ça ne coûte pas cher. Je me souviens la première année, ça m'avait coûté 60 000€, tu vois j'ai le souvenir des chiffres, et grosso modo ça m'a toujours coûté 60 000€.

KL : Avec les intervenants et les voyages et tout ça, non ?

GM : Non, je réussissais à avoir plein de billets d'avion gratuits, donc c'était principalement de l'hébergement, du transport, de la restauration et l'invitation d'intervenants. Et la rémunération d'intervenants aussi. C'était toujours acrobatique, comme c'est toujours dans les festivals, mais on réussissait à tenir le budget. Mais il y avait des postes qui coûtaient cher, dont la sélection.

KL : D'accord.

GM : Parce que pour la sélection, je rétribuais les membres du comité de sélection qui, au début, me permettaient d'installer une légitimité. Ça faisait sérieux d'avoir Gilles Odenstern de la Cinéfondation, Michel Reilhac d'Arte. Pas Philippe... Avec le succès qu'on connaît. Qui y avait-il encore ? Enfin, il y avait des gens connus. Il y avait un distributeur aussi, je crois que c'était Grégory Gageos, d'Afita. Tout ça était important pour notre aura, et au bout d'un certain temps, il n'y en avait plus besoin. On a abandonné le comité de sélection et on a sélectionné en direct avec Élise.

KL : D'accord.

GM : Alors c'était toujours aussi sérieux, on avait toujours nos grilles. Et puis, il y a eu une troisième phase. Pour moi, les trois premières années, c'est une première phase du développement de **Produire au Sud**, où se mettent en place les bases, à savoir le binôme producteur/réalisateur, le côté école/apprentissage ; et le séminaire, le colloque, je veux dire, le côté un peu institutionnel. La deuxième phase, c'est la professionnalisation de l'outil, donc ça c'est 2003, première année où j'ai fait l'atelier avec Élise en binôme, 2003-2004-2005, c'est la deuxième phase de professionnalisation, beaucoup plus d'intervenants producteurs et distributeurs européens, beaucoup moins d'institutionnels.

KL : Vraiment dans le métier.

GM : Voilà, on ne faisait pas de grand cours sur le CNC, on ne faisait pas de grand cours sur l'économie, l'industrie du cinéma européen, non. C'était comment tu montes d'un point de vue financier,

c'étaient les producteurs parlent aux producteurs. Les réalisateurs parlent aux réalisateurs. Le « pitch » aussi, le fait qu'on introduise le « pitch », que ce soit dans la partie préparation, ou dans la partie prise de parole des binômes. Et le travail des conseillers en scénario. C'est ce qu'on a introduit aussi avec Élise. Dans cette deuxième étape, c'est qu'en plus des cours magistraux en quelque sorte, on avait des sortes de travaux dirigés, avec soit des scénaristes, mais qui n'étaient pas véritablement des scénaristes européens, ce n'étaient pas des personnes qui écrivaient des scénarios, c'étaient des gens qui participaient à l'écriture de scénarios.

KL : Oui, donc en fait qui étaient des consultants.

GM : Voilà des consultants qui connaissaient bien l'esprit du Sud. C'était Miguel Machalski, Michel Mars, qui avaient travaillé sur des films de ces pays-là et qui jamais ne disaient : « il faut mettre ça et ça », qui étaient plutôt dans le : « écoutez, moi en tant que scénariste français, je sais que pour que ça marche, il faut qu'il y ait ça. Après, vous en faites ce que vous voulez, mais je vous montre les outils. » Donc il y avait ça sur le scénario. C'est très compliqué à mettre en place, très compliqué parce que c'est vraiment, c'est vraiment au millimètre, il faut absolument pas être dans l'injonctif, il faut vraiment être dans le conseil.

KL : C'est de la psychologie en fait.

GM : Oui c'est ça et il faut faire très attention, il ne faut pas vouloir dénaturer, il ne faut pas faire du world cinéma.

KL : C'est un peu le danger.

GM : Le danger de **Produire au Sud** et le danger de tout ce qui est marché. Mais **Produire au Sud** est moins dangereux dans ce sens-là. Le risque, c'est qu'on finisse par avoir une grosse soupe mondiale et que tous les cinéastes se ressemblent et finissent par faire le même type de films. Alors on est sur un créneau tellement particulier que le risque est quand même très minime, mais on en a vu des films comme ça, gâchés. Des ersatz de Wong-Kar Wai, de Hsien même, d'Alonso.

KL : Mais comment vous les recrutiez, ces consultants, comment vous les connaissiez ?

GM : Attends, je termine.

KL : Oui, pardon excuse-moi.

GM : La deuxième étape consultants sur scénario et consultants sur production.

KL : D'accord, les deux.

GM : Les deux. Tu avais une équipe de huit personnes sur deux jours. Ils voyaient chaque binôme. Cela assurait la multiplicité des conseils et garantissait une certaine neutralité de l'intervention.

KL : Oui, à force de croiser les données, on finit par avoir un équilibre.

GM : Et puis j'avais introduit aussi deux jours sur Paris, de visites de partenaires, etc. Donc, j'avais mis tout le monde en bas de l'estrade. C'était ma façon de valoriser les différents partenaires, donc il y avait un tour au CNC, un tour dans les auditoriums de Joinville, un tour chez Quitra, ça avait un côté très pratique, ça leur permettait aussi de toucher la réalité de l'industrie cinématographique française. Mais ça coûtait cher donc j'ai fini par abandonner ça en 2006.

KL : En 2006, ça s'est terminé.

GM : Ce n'est pas que je n'avais plus les sous, c'est juste, pour rien te cacher, qu'à partir de 2004 j'étais sur **Produire au Sud** et sur le festival.

KL : Donc ça faisait beaucoup.

GM : À la fin du festival j'étais très fatigué et j'ai fait ça en 2004, 2005. C'est extrêmement dur de repartir et je crois qu'en 2006 on a perdu le CNC, peut-être pour des raisons politiques et les 10

000 € qui manquaient à ce moment-là, je les ai sacrifiés en ne faisant plus Paris, parce que je n'avais plus besoin de le faire. C'est à dire que les binômes, au fil des ans, se professionnalisent, ce n'étaient pas les mêmes, on se rendait compte que les gars, les filles d'ailleurs étaient de plus en plus pro. Donc, ils préparaient leur venue en France et les rendez-vous sur Paris, ils les prenaient tous seuls. Ils se débrouillaient. Les contacts ils les avaient, ou ils les faisaient à Nantes, et ils prenaient rendez-vous pour après sur Paris. Donc ce n'était plus forcément nécessaire...

KL : D'y aller tous...

GM : La troisième étape, c'est important que tu aies cette structure générale, là... La troisième étape, c'est celle qui a été engagée des 2005, c'est le moment où on a exporté **Produire au Sud**. C'est-à-dire, j'ai été contacté de plus en plus, invité dans un premier temps, puis on a commencé à monter des **Produire au Sud** à l'étranger. Et c'est devenu quelque chose de très important, parce que d'abord, c'était une façon de renverser les choses c'est à dire que ce n'était plus le Nord qui invite le Sud, c'était le Sud qui invite le Nord. Et ça nous a servi de présélection. On en faisait trois ou quatre voire plus par an et ça nous permettait de faire connaître le programme, parce que c'est véritablement devenu un programme à l'étranger. On a eu beaucoup plus de projets par pays ou par zone, parce que la plupart du temps on faisait ça par zone, c'est-à-dire quatre ou cinq pays de la même région. Parfois des projets qui n'auraient pas forcément le niveau pour être à Nantes, mais qu'on pouvait prendre comme ça. Donc on a commencé ça à Buenos Aires au Bafici, à Morelia au Mexique, au Pérou, beaucoup en Amérique latine. Puis après on en a fait un à Bangkok, on en a fait un au Kenya. J'en ai lancé un, ce n'est pas moi qui l'ai fait, mais il y en a eu un à Durban, on en a fait un à Beyrouth. Et ça devenait récurrent, tous les deux ans, on les faisait. Celui du Bafici, il marchait particulièrement bien.

KL : D'accord.

GM : Et **Produire au Sud** était attendu là-bas ; on a eu ça et puis on a eu aussi le pavillon des cinémas du Sud à Cannes. Alors ça, c'était un énorme projet, qui mobilisait l'intégralité de mon équipe, alors quand je parle de mon équipe, c'est **Produire au Sud** plus le **F3C** pendant deux ou trois mois. Ça tombe bien en plus, c'est les mois de février, mars, avril, et c'est la période où au **F3C**, il y a moins de travail. Ça retombait un petit peu, donc ça me permettait de faire travailler l'équipe sur un projet motivant pendant trois mois avant Cannes, et pendant Cannes. Et le **F3C** plus exactement **Produire au Sud** était en charge de l'animation du pavillon des cinémas du Sud à Cannes, qui était un des plus gros pavillons du marché international du film. Il regroupait des partenaires comme le MAE, TV5, Canal France International, CNC, RFI. J'étais allé voir le MAE qui pilotait le projet, en leur disant : « c'est quand même dommage que vous ayez un pavillon à Cannes et que ça serve uniquement à servir des cafés. » C'est quand même super pour faire venir revenir, des professionnels qui sont passés par **Produire au Sud** et les accompagner dans cette grande jungle qu'est le marché international du film du festival de Cannes. Donc j'ai proposé au MAE de monter un partenariat avec le MIF (le Marché International du Film de Cannes), autour d'un programme qu'ils venaient de lancer qui s'appelait le Producer's network, qui était exactement dans l'esprit de **Produire au Sud**, sauf que ce n'était là pas seulement pour le **F3C** mais au niveau international, et on y accompagnait une petite sélection de producteurs **Produire au Sud**. Donc, c'était une sorte de deuxième effet de **Produire au Sud** qui leur permettait de passer encore une marche et de ne pas se perdre dans la jungle de Cannes, qui est le plus grand marché international. Tout le monde parle du festival mais en fait ce qui est important à Cannes, c'est ce qu'il y a

derrière les marches. Ce qui fait vivre Cannes, c'est les 10 000 accrédités au MIF. Là, c'était vraiment la troisième étape, on était sur un programme complet. Un programme qui n'était pas seulement une semaine et après plus rien, il y avait bien un vrai suivi, il y avait des retours. Alors c'est compliqué, parce qu'on s'est très vite retrouvés avec un grand nombre de projets à développer, ce que j'avais mis en place aussi, et je ne sais pas si ça existe toujours. Mais une fois **Produire au Sud** terminé, les projets qui avaient été sélectionnés pouvaient bénéficier d'un certain nombre de consultations, en scénario ou en production qu'on payait. Tu vois, donc ils avaient un droit de « tirage » en quelque sorte auprès de professionnels qu'on rétribuait.

KL : D'accord.

GM : Cela permettait de garder le lien, et ça leur permettait à eux de pas se retrouver tous seuls devant leur page blanche ou devant leur comptes ou leur montage financier.

KL : C'est une question que je poserai à Guillaume parce que je ne sais pas si ça existe encore sur le suivi.

GM : En fait, je ne pense pas que ça existe encore parce que ça coûte cher, il faut savoir que quand en 2004, j'ai pris le poste de Délégué Général, le festival avait un budget, festival au sens large, pas que **Produire au Sud**, de 300 000 € ou un truc comme ça, et quand j'ai quitté le bateau en 2008, on devait être à un budget qui avoisinait le million d'euros.

KL : Donc, ça a beaucoup, beaucoup augmenté.

GM : Avec l'équipe, j'avais quand même énormément développé le festival à l'extérieur. C'est-à-dire que le Festival coûtait toujours 300 000 € ou un plus mais on avait mis en place les **Produire au Sud** à l'étranger, on avait mis en place le Pavillon Les Cinémas du Sud, j'avais vendu au Ministère des Affaires Étrangères l'idée du FACMAS, qui était le Fonds d'Appui au Cours Métrage d'Afrique Subsaharienne, qui était une façon de répondre à la difficulté qu'on avait de faire émerger des talents nouveaux en Afrique, via le court métrage. Je crois que ça a été abandonné depuis. J'avais vendu au MAE ce programme-là, qui est quand même un programme de 200 000 € par an. On finançait des courts métrages en Afrique Subsaharienne parce qu'on n'en était pas encore au stade d'avoir de vrais producteurs et qu'il fallait mettre le pied à l'étrier à de jeunes réalisateurs pour que des talents autres que les vieux crocodiles du marigot puissent tourner des films et se faire connaître. Et ça fonctionnait bien. C'était intéressant. Ça aurait nécessité un investissement plus important. Je suis quelqu'un de passionné par le cinéma du coup, c'est devenu une passion dévorante, mais avant quand je travaillais au festival, je n'étais pas sélectionneur. C'étaient les Jalladeau, ensuite ça a été les équipes de sélectionneurs que j'ai mises en place. Tu vois, j'ai recruté Jérôme Baron comme sélectionneur des documentaires. C'était aussi pour moi une façon de préparer la relève ; parce que je savais que les Jalladeau n'allaient pas faire ça toute leur vie. Leur vie était déjà bien avancée, donc il fallait préparer l'avenir. J'avais mon point de vue sur les films, mais je ne me suis jamais prétendu directeur artistique loin de là, en revanche, j'étais un manager, et un manager artistique, c'est-à-dire que j'avais pour obligation de porter les projets, et que ces projets puissent permettre au festival d'avancer, de grandir. Et la grosse difficulté quand tu es en charge d'un festival comme le **F3C** et **Produire au Sud** c'est de faire fonctionner des équipes sur toute l'année.

KL : Ça doit être très difficile avec des gros points de tension et...

GM : Exactement et la solution que j'avais trouvée, c'était de donner au festival une activité à l'année.

KL : À l'année !

GM : D'où les **Produire au Sud** à l'étranger, d'où le Pavillon les Cinémas du Sud à Cannes, d'où le Fonds au court métrage.

KL : Finalement tu arrivais à produire de l'activité qui rythmait l'année pour tout le monde.

GM : Tout à fait. Mais le fil conducteur c'était vraiment la démarche **Produire au Sud**. C'est à dire le **F3C** a été un élément important de la reconnaissance du cinéma du Sud en Europe, en France. Le talent des Jalladeau, ça a été d'aller dans des endroits où personne n'allait et de découvrir des réalisateurs dont personne n'avait entendu parler. Bon. Tout ça étant en partie un peu romancé, parce qu'ils savaient où ils allaient...

KL : Cela veut dire qu'ils connaissaient déjà les réalisateurs ?

GM : Non, mais ils en entendaient parler.

KL : Ils avaient des rabatteurs ?

GM : Ils avaient un vrai flair artistique. Ils ont une capacité à savoir que ça, c'est intéressant et que ça, ça a du potentiel. C'est assez hallucinant, c'est leur expérience et puis ce sont des fous de cinéma, ils ont tellement vu de films. Jérôme Baron est le fils illégitime des deux frères. Et Jérôme a en plus cette qualité que n'ont pas forcément Philippe et Alain, c'est qu'il est capable de théoriser sur les films, de parler des films, de sortir une pensée sur le film. Philippe et Alain sont beaucoup plus intuitifs, beaucoup moins théoriques. Alain entre autre dit « j'aime/je n'aime pas », il ne va pas argumenter derrière. Ce que j'ai toujours adoré chez Jérôme c'est qu'il te dira « j'aime/je n'aime pas », mais après une demie-heure d'explications, de pédagogie, pas tout le temps compréhensible du reste, mais je le trouve extrêmement stimulant intellectuellement. C'est une qualité que n'avait pas Alain, un peu plus Philippe. Les frères Jalladeau dans les années 1970-1980 ils découvrent les films, ils servent les films du Sud à travers leurs talents de découvreurs. Dans les années 2000, au moment où a émergé **Produire au Sud**, c'est totalement différent. Ils ne sont plus les seuls à prendre l'avion pour aller en Chine, en Thaïlande ou au Pérou. Il y a quinze ou vingt autres sélectionneurs dans l'avion. C'est une image, attention, c'est une métaphore. Mais, il y a beaucoup plus de festivals qui montrent les films. A Cannes on voit les films argentins. Donc, il faut trouver un autre...

KL : Un autre créneau ?

GM : Ce n'est pas un créneau. On n'est pas sur une question de créneau. Surtout pas au **F3C**, ça n'a jamais été ma façon de...

KL : Non, mais je veux dire quelque chose pour...

GM : Une autre, une autre, une autre utilité au **F3C**.

KL : D'accord.

GM : Une autre utilité. Parce qu'à ce moment là, si c'était une question de créneau, c'est aussi bien la fête à Neuneu. Pour le festival, c'était une utilité parce que c'était une façon de servir les films différemment. Et cette façon, c'était **Produire au Sud**, c'était une manière de donner aussi à ces pays-là, le terme est peut-être un peu emphatique et je sais qu'Élise entre autres ne serait pas très contente d'entendre ça, mais c'était aussi une façon de permettre une certaine émancipation de ces pays-là en leur donnant les outils de leur autonomie. Parce qu'après on parlera des effets de **Produire au Sud** qui sont des effets qu'on n'a pas voulus, qu'on n'a pas contrôlés, mais qui sont des effets réels. Ensuite en tant que Délégué Général pendant six ans du festival de Nantes, ça a toujours guidé, les projets de développement que j'ai menés. Trois étapes donc, jusqu'en 2008,

après je ne sais pas comment Guillaume Mainguet que j'ai recruté, a orienté **Produire au Sud**. C'était en plus une période plus compliquée parce qu'au moment où moi je suis parti à la Semaine de la Critique, où ça ne s'est pas bien passé, la mairie a plus ou moins posé mon successeur, qui était plus qu'un successeur, Philippe Reilhac, qui a voulu tout changer et qui a surtout creusé un déficit budgétaire assez important. C'était une période assez compliquée, le **F3C** s'est retrouvé dans une situation exsangue financièrement et a eu beaucoup de mal à redémarrer ; je pense que la qualité des gens qui sont restés comme Guillaume, comme, comme Jérôme, fait que ce festival a toujours une utilité, mais je ne sais pas ensuite comment ils ont développé les choses. Mais je sais comment j'aurais développé.

KL : Tu avais ton idée pour poursuivre.

GM : Oui, j'avais mon idée. Mais je n'en ai jamais parlé à personne. Je sais ce que j'aurais fait de **Produire au Sud** ensuite. Il y a ces trois étapes, qui sont pour moi assez claires dans le développement de **Produire au Sud** entre 2000-2001, donc, première étape 2000-2001, deuxième étape 2002-2003-2004 et ensuite, à cheval 2004/2005 jusqu'en 2008. Après c'est une période que je ne peux pas décrire entièrement. Avec des trucs absolument incroyables. Des aventures humaines.

KL : Merci. Je pense que ça permet déjà de voir la structuration des choses. Peut-être que si j'ai la chance de pouvoir parler avec Élise, je pourrai lui demander les choses sur la genèse, sur 2000. Pour être plus précise encore dans la fondation.

GM : La genèse est importante, la façon dont elle a eu l'idée, c'était bien vu, c'était une super idée. Et puis Élise est beaucoup moins stratégique. Elle ressemble plus à son père du reste, c'est une fille brillante, mais elle est moins politique aussi. J'étais beaucoup plus politique. Elle est beaucoup plus artistique et professionnelle, et professionnelle côté producteur. Moi je n'ai jamais été producteur, donc, j'ai compris comment on faisait un film en les côtoyant.

KL : J'ai assisté à quelques sessions de **Produire au Sud** de 2014, et on en prend plein la tête. Moi qui n'y connais pas grand chose...

GM : C'est toujours Claire Lajoumard qui est là ?

KL : Oui ! Claire dirige les choses au niveau de la formation. Elle était là et elle a présenté pas mal de choses.

GM : Claire, j'ai pas mal bossé avec elle, avec Élise, parce que c'est une très bonne amie d'Élise, elle est très didactique, très pédagogue, j'aimais beaucoup travailler avec elle.

KL : Je crois qu'elle aime vraiment ça, former les gens.

GM : C'est quelqu'un de très engagé, Claire. L'un des effets de **Produire au Sud**, que je ne revendique aucunement, ce que font beaucoup de festivals et je trouve ça souvent pitoyable, je ne revendique pas du tout l'effet de **Produire au Sud** comme, **Produire au Sud** a permis à tel ou tel film d'exister, ça ce n'est pas vrai. On ne sait pas, d'abord et ensuite, on ne se sert pas des films pour faire de la publicité. C'est tout le problème de festivals aujourd'hui comme Cannes, c'est ce qui m'a fait d'ailleurs partir de tout ce milieu là, au bout d'un certain temps, les festivals ne servent plus les films mais se servent des films. Et ça c'était aux antipodes de mes convictions professionnelles. Et c'est la grande différence qu'il y a entre un **F3C** et un Festival comme Cannes. Donc **Produire au Sud** ne peut pas revendiquer l'émergence de tel ou tel film. En revanche, l'un des effets de **Produire au Sud** et ça, c'est les producteurs qui nous l'ont dit, c'est que ça leur a permis d'abord de comprendre que les problèmes auxquels ils étaient confrontés en Argentine ce sont les mêmes que ceux qu'on peut avoir en Philippines ou en Indonésie, avec des niveaux de développe-

ment qui n'étaient pas les mêmes, mais des problématiques qui étaient quand même très proches. Je pense que **Produire au Sud**, c'est la façon d'aller le plus loin dans l'idée originelle du **F3C**, c'est à dire que tu as vraiment l'Indonésien qui parle avec le Mexicain, l'Argentin. Ça, c'est la première chose et la deuxième chose c'est qu'au delà même de ces histoires de frontières, ça a permis aussi à des producteurs, des réalisateurs de zones très proches de se souder.

KL : De se mettre en réseau, tu veux dire ?

GM : De créer un réseau local. Et parfois ça a eu un effet dans ces pays-là. C'est-à-dire qu'au moment où leur cinéma émergeait, où leur cinéma prenait du poids, ça leur a permis de mieux se connaître, d'échanger à Nantes donc ça paraît un peu fou ! Et de commencer à discuter, de poser les questions. « Chez nous, pourquoi on ne ferait pas la même chose ? ». Et à se structurer, donc le réseau global, il était un réseau assez local en fin de compte. **Produire au Sud** c'est un pur produit de la mondialisation. Et c'est une mondialisation intelligente qui fait ce va et vient entre le global et le local.

KL : C'est bien, parce que c'est une de mes thèses, donc c'est intéressant.

GM : Non mais, je le crois vraiment, il ne faut pas tordre la réalité.

KL : Non, mais il y a des choses qui se sont faites comme ça.

GM : Par exemple, je pense à des gens comme Hugo Castro Fau. Hugo Castro Fau, il faut que tu notes ça, que tu fasses des recherches sur lui. C'est une personne qui a fait **Produire au Sud** en 2002 ou 2003, et qui était venu en binôme avec Pablo Trapero. Pablo Trapero avait déjà fait son premier film, *El Bonaerense*, qui avait eu un bon succès d'estime en tout cas, qui lui avait permis de se faire un petit nom dans le cinéma argentin et d'être identifié comme une figure de la nouvelle vague du cinéma argentin, au même titre qu'Alonso, Reichman ou d'autres, mais c'était avant Alonso, non je crois qu'Alonso, son premier film avait dû être montré à la Quinzaine, je crois. Et Trapero avait un nouveau projet et il avait demandé à son avocat d'affaires de jouer le rôle de producteur. Et pourquoi c'était son avocat ? Parce que tout simplement, je mets cette histoire entre guillemets, parce que c'est ce que m'ont raconté Hugo Castro et Pablo Trapero quelques années plus tard, mais je me méfie toujours des histoires des réalisateurs et des producteurs, parce qu'ils ont toujours tendance à...

KL : enjoliver un peu ?...

GM : Oui, on ne sait jamais si on est dans la fiction ou la réalité. Les rushs d'*El Bonaerense* auraient été bloqués par je ne sais quel laboratoire parce qu'il n'y avait plus d'argent, donc en quelque sorte il retenait les rushs en otage ; les bobines de pellicule. Enfin c'était tourné brut, le négatif, je me demande si *El Bonaerense* n'avait pas été tourné en 16mm, non ça devait être en 35, non c'était *25 Watts* non c'était le film uruguayen d'à côté, *25 Watts* de Pablo Stoll et Juan-Pablo Berbera qui avait été tourné en 16mm. Et alors, *El Bonaerense*, le négatif bloqué, Hugo Castro Fau avocat, qui avait fait débloquer les pellicules et il n'y connaissait rien au cinéma ! C'était une affaire juridique ! Et il s'était dit, ça a l'air intéressant quand même, donc il s'est lancé dans la production. Et depuis, il est devenu producteur, je ne sais pas s'il officie toujours. C'est devenu un producteur important en Argentine. Ces gars-là, la nouvelle vague du cinéma argentin, quand tu parlais aux réalisateurs, c'était soit des fils à papa, donc avec un peu d'argent comme c'est le cas par exemple de Celina Murga, soit des milieux beaucoup plus populaires, c'est le cas de Pablo Trapero, et c'était une jeunesse qui, dans les années 2000, face à la crise que traversait l'Argentine, se rendait compte que de toutes façons, il n'y avait pas d'avenir pour eux dans le système. Donc plutôt

que de s'embêter à faire des études de droit ou de médecine et de pas avoir de boulot à la fin, autant faire quelque chose de plaisant. Au moins de faire quelque chose dans la vie. Quand on en discutait, enfin quand on participait à des discussions avec eux, ils te racontaient ça. Toujours est-il qu'autour de figures comme Castro Fau, s'est constitué un groupe d'interlocuteurs vis à vis des institutions pour mettre en place des fonds d'aide dans leurs pays, et faire bouger les lignes. Moi je me souviens d'un **Produire au Sud** que j'ai fait en 2006 ou 2007, au Brésil, ça doit être un **Produire au Sud** à Récife, donc c'était un projet qu'on avait monté, avec un couple franco-brésilien Kleber Mendonça, qui a fait, *Les Bruits du Voisinage (les Bruits de Recife)*, c'est passé il n'y pas très longtemps au **F3C**, je crois d'ailleurs, un très bon film brésilien. Kleber est un vrai réalisateur. Il avait fait des courts-métrages jusqu'à maintenant, il est critique de cinéma à la base. Il m'avait demandé si ça me dérangeait de donner une interview sur le cinéma argentin dans un journal. J'avais donné l'interview et j'avais dit dans que le problème du cinéma brésilien, c'est qu'il n'y avait que des films à gros budgets. Que c'étaient des films que Petrobras finançaient, donc qu'ils ne savaient pas faire de films à moyens budgets, de films d'auteurs. Parce que systématiquement ils faisaient des films grand public. Les jeunes réalisateurs qui voulaient faire des films d'auteurs s'étaient servi de ce truc-là, parce qu'ils ne pouvaient pas le dire, étant du pays. Don,c ils s'étaient un peu soudés autour de cette bannière d'auteurs j'avais carrément été instrumentalisé, pour le coup. Mais ça sert aussi à ça, tu vois, **Produire au Sud**.

KL : J'avais une question par rapport à tous ces **Produire au Sud** à l'étranger, justement, comment vous arriviez à les mettre en place ?

GM : Comment on avait réussi à les mettre en place ?

KL : C'était via des institutions, via d'autres festivals, ou comment vous procédiez, pour aller, comment vous choisissiez les endroits ?

GM : Les choix étaient très pragmatiques. Et artisanaux. C'est-à-dire, c'était en fonction des interlocuteurs qu'on avait là-bas. Je faisais souvent une première mission, soit j'invitais des gens à Nantes, pour qu'on en discute et qu'on trouve la façon dont on allait travailler ensemble. Je ne suis pas producteur, mais j'étais en charge d'un festival donc il fallait que je fasse en sorte que ça tienne budgétairement. Je ne voulais pas que ça coûte à Nantes, mais je voulais que ça permette à une ou deux personnes de l'équipe de travailler pendant un mois ou un mois et demi, ça dépendait de l'ampleur du séminaire qu'on organisait là-bas. De plus petits séminaires, ce n'était pas sur une semaine donc ça coûtait moins cher. Je demandais des prestations de management, qui représentait grosso-modo dix pour-cent du budget global, sur lequel je rétribuais toutes les personnes de l'équipe qui travaillaient. C'était la seule condition. Après, ça passait soit par un attaché audiovisuel comme Thomas Sonsino qui était attaché audiovisuel en Argentine. Il nous faisait **Produire au Sud Bafici** tous les deux ans pour le Cône Sud. Soit ça passait par quelqu'un comme Kleber Mendonça, un interlocuteur particulièrement dynamique, avec qui il était possible de monter un projet comme celui de Recife. Soit un festival de cinéma qui nous accueillait, c'était le cas de Morelia, au Mexique, ou encore, d'une association de cinéma comme ce que j'ai fait à Beyrouth. À Beyrouth, pour le coup, c'était beaucoup plus militant, puisqu'on y est allés pendant la guerre.

KL : C'est 2006-2007, c'est ça ?

GM : On est arrivés, il y avait juste un attentat avant. Là pour le coup, ça nous a coûté de l'argent, mais je l'ai assumé. Parce qu'on avait réussi quand même en 2007, ça pétait en 2006, donc on

avait annulé le séminaire qu'on devait faire en 2006. On n'avait pas le droit d'aller à Beyrouth à ce moment-là.

KL : D'accord, parce qu'en fait, c'était une question que j'avais, par rapport à Beyrouth et par rapport à quelques uns des **Produire au Sud** qui ont été faits en 2003-2004, ceux de Buenos Aires, je crois, Bogotá, Lima, et tu vois justement, sur les traces, ce que Guillaume en fait, il a essayé de mettre dans les archives tous les projets qui étaient passés par les **Produire au Sud** de Nantes et de l'étranger. Pour ceux de Beyrouth, il y en a deux qui sont indiqués, parce que ça n'a pas dû être enregistré que celui de 2006 a été annulé, et qu'il n'y a que celui de 2007 qui s'est vraiment tenu. En revanche, je vais replonger dans les archives, je vais peut-être trouver des traces, mais apparemment, il n'y pas les dossiers des projets, il ne les a pas retrouvés.

GM : Parce qu'il n'y en a eu qu'un. J'ai vu passer l'autre jour un film syrien, je ne pourrais pas te donner le nom, mais je me suis dit, c'était un projet que j'avais vu à Beyrouth. Le **Produire au Sud** Beyrouth ça a été une aventure absolument incroyable. Je pourrais en parler des heures. Moi je suis parti à Beyrouth, en fait, c'était en 2007, je savais que j'allais de partir..

KL : Quitter le festival tu veux dire.

GM : Partir de Nantes. J'étais en discussions avancées avec la Semaine de la Critique, et j'avais préparé le départ en embauchant quelqu'un, Élodie Ferrer je crois, sur **Produire au Sud**, qui est ensuite partie à CulturesFrance.

KL : D'accord.

GM : Et parce qu'elle n'avait jamais fait de **Produire au Sud** à l'étranger, j'ai voulu qu'elle vienne avec moi pour qu'elle puisse savoir comment ça se passait, pour qu'elle puisse s'occuper des suivants, alors que je savais que je serais moins disponible, étant à la fois à Nantes et à Cannes. Et sachant qu'au fil du temps, je serais beaucoup plus à Cannes qu'à Nantes. En fait, je lui ai filé mon billet d'avion qui avait été payé par l'ambassade, et je m'en étais pris un sur une autre compagnie. Elle partait avant moi et entre le moment où elle a pris l'avion et où moi j'ai pris l'avion, il y a eu une bombe qui a explosé à 50 mètres de l'hôtel dans lequel on organisait **Produire au Sud**.

KL : D'accord.

GM : Donc ça te donne l'ambiance générale du séminaire. C'était un **Produire au Sud** que j'avais organisé sans l'aide de l'ambassade parce que, pour des raisons à eux, ils n'étaient pas pour l'organisation du séminaire. En fait, l'attaché audiovisuel avait été rapatrié en France du fait des événements en 2006 et je n'avais plus d'interlocuteur là-bas. Mais l'association avec laquelle j'avais commencé à travailler en 2006, avec qui j'avais organisé le séminaire en 2006 qui avait été annulé, voulait absolument que ça se fasse. J'avais dit d'accord, mais avec les mêmes conditions qu'on avait posées avant, c'est-à-dire, ce n'est pas que pour le Liban, c'est pour toute la zone. Dont la Palestine. Alors, mais pas Israël. Ça c'était pas possible. On avait un projet syrien. À Beyrouth. En 2007. On avait un projet irakien, un projet palestinien. Qu'est-ce qu'on avait encore ? On n'avait pas l'Iran. Parce que ça c'est encore une autre affaire, mais il y avait du monde, et on n'a passé trois jours enfermés dans le sous-sol de l'hôtel. Le monde n'existait plus et je te promets qu'au bout des trois jours, il y avait un vrai langage commun.

KL : C'est fou ce que ça fait quand même.

GM : C'était assez hallucinant et le troisième jour, ils m'ont dit, on a bien bossé, maintenant on va te faire découvrir Beyrouth, donc on est sortis, ils m'ont fait faire le tour de Beyrouth, j'ai halluciné, c'est une ville qui est fascinante. C'était aussi ça **Produire au Sud**.

KL : De ce que j'en ai vu, et je n'en ai pas vu grand chose, j'ai vu une semaine de session. J'ai fait une semaine de stage, mais quand le courant passe, il passe. Vraiment, c'est impressionnant et c'est vrai qu'ils vont tous faire la fête et c'est très chaleureux et ils échangent énormément. J'ai trouvé que comme il n'y a pas de pression, de dotation, ou de prix, finalement ils se sentent très libres et je trouve que ce format-là est proche de l'idéal.

GM : Oui, ça s'est important ce que tu dis. Moi je me suis toujours opposé à ce qu'on décerne des prix.

KL : Je trouve ça très bien.

GM : Alors, ça a longtemps été une demande de la part de partenaires, pour pouvoir valoriser leur apport sous la forme d'un prix, ou alors ça a été des prix pour tout le monde. Quitra qui propose le doublage du film qui va se faire gratuitement. Mais pas à tel ou tel projet, à tous les projets. LGT qui va proposer de sortir je ne sais pas combien de pellicule quand c'était encore du 35mm ou les auditoriums de Joinville. J'avais mis ça en place, je ne sais pas si ça existe toujours.

KL : Je n'ai pas vu ça cette année, mais je n'ai peut-être pas tout vu. Je demanderai si ça existe ces espèces de récompenses en nature pour les participants.

GM : Par exemple **Produire au Sud** Bafici avait des prix. Mais là, moi, je ne pouvais pas, c'était Bafici qui organisait, je ne pouvais pas, je n'étais que...

KL : prestataire...

GM : J'étais prestataire, c'était aussi une volonté de ma part de développer le festival en devenant prestataire d'autres festivals.

KL : Mais c'est vrai qu'on ne maîtrise pas toutes les données à ce moment-là. Il y a des choix qui sont faits qui sont pas forcément ceux qu'on aurait faits.

GM : Mais ce n'est pas grave. Les projets c'est comme les enfants, il y a un moment où ils ne nous appartiennent pas et c'est aux personnes de se les approprier et de faire ce qu'ils veulent. **Produire au Sud** Bafici était devenu tellement important, qu'en Argentine ils étaient presque étonnés qu'il en existe un à Nantes.

KL : Ah oui, d'accord, c'était dans ce sens-là quoi. Ah bon, ça existe chez vous aussi ?

GM : C'est assez amusant.

KL : Ça veut dire qu'ils l'avaient bien adopté.

GM : Exactement.

KL : J'ai une mini dernière question, c'était par rapport à la langue des dossiers. Parce qu'au début, j'ai vu qu'il y avait des dossiers qui étaient en français, qu'il y en avait en anglais, il y en avait qui étaient en espagnol, même qui n'avaient pas été traduits, parce que les gens n'avaient pas eu le temps, je crois que c'est la première année, ils étaient un peu pressés. Est-ce que tu sais quand est-ce qu'a été vraiment décidé défini, que tous les dossiers devaient être en anglais ?

GM : Je sais même pas si on l'a défini parce que je me souviens, qu'avec Élise, on lisait, on acceptait au niveau de la candidature, des dossiers qui étaient encore en espagnol, qui n'étaient pas traduits.

KL : D'accord. Pour le premier dossier, quoi. Après, vous demandiez pour le traitement et tout ça.

GM : Ensuite, sur place, il fallait que ce soit en anglais, parce que tous nos intervenants ne lisaient pas l'espagnol. Je lisais l'espagnol, je ne le parle pas bien, mais je le lis sans aucun problème. L'anglais aussi. C'est pour des raisons pratiques, alors, par contre, ce qui est vrai, c'est qu'au début,

j'avais été chercher une subvention, je crois que c'est en 2002, auprès de la DGLFF au ministère de la Culture, qui me permettait d'avoir une traduction simultanée trilingue.

KL : D'accord.

GM : Donc la partie séminaire, les trois jours, mercredi, jeudi, vendredi, j'avais espagnol, anglais, français.

KL : D'accord. Et tu avais des casques et des traducteurs.

GM : Attends ! On avait des cabines, on a eu les cabines jusqu'à ce qu'on ne puisse plus financièrement, donc je crois qu'en 2008, j'avais encore les cabines. Et je crois que c'est après quand ils ont eu de gros problèmes financiers qu'ils sont passés tout en anglais.

KL : Oui, parce que ça coûtait cher aussi.

GM : Et en même temps, ça pose moins de problème parce qu'en effet, c'est notre langue de travail. Et que si tu veux faire de la coproduction, si tu ne parles pas anglais, tu es mort.

KL : Oui, et ça a été assez impressionnant cette année, y avait un réalisateur paraguayen qui n'était vraiment pas à l'aise en anglais, vraiment pas, et le « pitch », ça a été le calvaire, ça a été très dur.

GM : Qui fait la préparation au « pitch » maintenant ?

KL : Alors, c'est Stefano Tealdi. Je crois, un italien. Il est très bon. Il fait très bien son job, j'ai trouvé ça impressionnant cette espèce de façon de faire sortir les gens de leur réserve, pour aller de l'avant et montrer en très peu de temps ce qu'est le cœur de leur film. C'est très intéressant, mais c'est aussi violent, j'ai vu certains groupes qui étaient déstabilisés et qui n'y arrivaient pas, mais le jour du « pitch », ils étaient tous prêts.

GM : J'avais travaillé avec deux experts en « pitch », parce que c'est vraiment une expertise, Sybille Kurtz et un anglais aussi qui était vachement bon, mais peut-être un peu plus « pubard », un peu plus « pitch » marketing. Et quand au cours de mes autres vies, j'ai préparé les concours de la haute fonction publique, j'ai repris contact avec Sybille Kurtz pour qu'elle me prépare au grand oral. Et ça m'a bien aidé. Parce que c'est exactement la même chose en fait, que tu « pitches » ton film ou que tu « pitches » au grand oral de l'ENA, tu as trois minutes, cinq minutes pour te présenter, si tu loupes ces cinq minutes-là, c'est terminé. Et donc elle m'a préparé au « pitch » et c'est un exercice extrêmement important.

KL : Et d'ailleurs, ça prend une place assez importante dans le planning, je crois qu'ils avaient une journée entière dédiée à ça.

GM : Alors nous, on ne faisait pas ça sur une journée entière, comment on faisait déjà, c'était toujours très compliqué. On avait des problèmes de locaux aussi. A Nantes, rien n'était dimensionné. Guillaume après a fait ça à la Médiathèque, je ne sais pas si c'est toujours le cas...

KL : Il a trouvé un lieu, l'Institut d'Études Appliqués, en bord de Loire, près du stade Marcel Saupin. C'est vraiment bien, ça n'a rien à voir.

GM : C'est la MSH qui est là-bas ?

KL : Oui, la maison des Sciences, il y a une bibliothèque, la structure accueille des chercheurs étrangers.

GM : C'est peut-être un peu éloigné du centre névralgique du festival. Mais nous on avait fait ça au Musée Dobrée, ensuite on avait ça au muséum d'Histoire Naturelle, mais pour les sessions de « consulting » on se mettait dans les hôtels, c'était un petit peu compliqué.

KL : Là, ça a l'air d'être bien parti, de convenir pour l'instant. Je pense que ça devrait rester au même endroit. Après c'est vrai qu'il faut prendre le bus le matin, ça fait dix minutes de bus, voilà, ce n'est pas très dur.

GM : C'est amusant, parce que ce sont des périodes... J'ai commencé au festival à 24 ans, je suis parti, j'en avais à peine trente, donc, c'était mes premières années professionnelles, après j'ai fait des choses très différentes. Et ces années-là on été quand même, je pense que j'ai été, c'est très personnel ce que je te dis, mais je suis arrivé à des fonctions qui demandaient plus de maturité professionnelle, et à gérer des projets aussi compliqués avec autant d'enjeux interculturels, je pense qu'aujourd'hui je serais plus armé et j'aurais plus de distance. C'était un moment de ma vie où je ne faisais que travailler. J'arrivais au festival à 8h du matin, je ressortais à minuit, bien sûr on allait au cinéma entre temps, on allait voir des films, on discutait; mais il n'y avait que ça. Il faut être plutôt jeune dans ces cas-là.

KL : En même temps c'est très formateur, parce que vu que tu n'es pas formé pour tout, tu es obligé de sortir de...

GM : Alors formateur, c'est formateur et en même temps, pas tant sur **Produire au Sud** mais quand je suis devenu DG, j'aurais eu besoin d'avoir plus d'expérience, plus de points de comparaison, et surtout qu'on me dise ce qu'il fallait faire, parce que c'est quand même compliqué. Tu te retrouves à gérer des personnalités comme les deux frères, des partenaires compliqués, un environnement, à Nantes, qui n'est pas simple, il y a beaucoup de, beaucoup de concurrence, c'est pas mal lourd. Heureusement, j'ai eu une super équipe, et je crois que ce qui nous a sauvés aussi, c'est que l'ambiance que tu as ressentie au niveau des réalisateurs et producteur de **Produire au Sud**, l'équipe qu'on avait réussi à constituer, il y avait une vraie une vraie complicité, Guillaume est arrivé en 2007, je crois.

KL : Oui, c'est ça, c'est 2007.

GM : Mes regrets, c'est par exemple, quand j'ai lancé, alors ce n'est pas moi qui ai eu l'idée, c'est un des deux frères Jalladeau, mais ensuite il faut rendre possibles les idées, et il y a beaucoup à œuvrer... Quand on a lancé la compétition de documentaires, pour ensuite, et ça c'est moi qui l'ai souhaité, la fusionner avec la compétition fiction, parce que je trouvais que les frontières n'avaient plus lieu d'être, et Jérôme m'a soutenu à ce moment-là, j'aurais voulu lancer un **Produire au Sud** documentaire. Parce que c'est un autre circuit de production, d'autres façons de faire les films, et qu'on était à un moment où, au **F3C**, tout ne pouvait pas passer par la fiction. Et qu'il fallait pouvoir développer des formats de documentaires d'auteurs qui n'existaient pas, dans la lignée des Wang Bing. Ça n'a pas réussi, parce qu'on n'a pas eu l'argent et qu'on n'a pas eu les moyens humains. Mais il y a beaucoup à faire encore.

KL : Et en même temps, c'est peut-être difficile de trouver les bons intervenants. Il y a, à ce que me disait Guillaume, des limites à l'investissement des gens. Il a à peu près 25 professionnels qui interviennent sur des ateliers, il y a des demandes. On peut le faire au Japon, il y a une proposition, ou je ne sais plus où, il y a un projet pour 2016. Il m'a dit qu'à un moment donné, il allait s'arrêter, parce qu'il ne pourrait plus emmener d'équipe, parce qu'il n'y aurait plus de gens disponibles. Ce n'est pas faire des ateliers le problème, c'est trouver les gens compétents, avec la bonne approche humaine pour le faire et ce n'est pas si évident que ça.

GM : Tout à fait, parce qu'il faut que les intervenants restent des professionnels du cinéma et ne soient pas des pigistes de luxe pour **Produire au Sud** ou autres. Il ne faut pas que les intervenants s'institutionnalisent, sinon, **Produire au Sud** perd tout son intérêt.

KL : Je pense que Guillaume voit les choses comme toi sur cet aspect-là et qu'il voit les limites des gens qu'il peut mobiliser pour les ateliers.

GM : Parmi les choses, je vais aller un peu plus loin, je vais te dévoiler une des idées de développement de **Produire au Sud** que je n'ai pas pu mener à bien. Parmi les projets qui me semblaient particulièrement stimulants à Nantes, et qui est à mon avis, totalement loupé, c'est ce qui se passe sur l'Île de Nantes, autour du quartier de la création. **Produire au Sud** l'intéressait vraiment beaucoup, sans qu'il ait compris ce qui s'y passait vraiment. C'est toujours la différence entre le politique, maintenant que je suis de l'autre côté de la barrière, je le vois bien, et l'artistique, c'est l'idée de créer un quartier de la création avec des artistes de domaines différents qui puissent phosphorer, tu vois ce sont les thèses de Florida en sociologie, sur la gentrification, je ne sais plus comment il dit exactement ; mais l'esprit créatif crée de la richesse. Et on n'a jamais réussi à faire les connexions.

KL : Avec ces espaces de création ?

GM : Non, mais plus clairement avec le staff de la SAMOA ou du quartier de la création. Parce qu'ils étaient dans une démarche très peu culturelle et complètement d'aménagement du territoire. En fin de compte, ce sera une ZAC comme une autre, le quartier de la création, ça sera une pépinière d'entreprises comme une autre, c'est loupé. Et c'est aussi lié au départ de certaines personnes, tu vois après Guin, ça n'a pas été le même adjoint à la Culture, le directeur des affaires culturelles de Nantes a changé, un type formidable qui s'appelait Jean-Louis Bozin a été remplacé par Gérard Pardessus. L'écosystème qui existait au début des années 2000 à Nantes, pour permettre l'émergence de projets comme **Produire au Sud** n'existait plus en 2008-2010 et je ne suis pas sûr qu'il existe aujourd'hui.

KL : Guillaume Marion, merci.

Entretien Elise Jalladeau, 12/05/2015

EJ : D'accord, alors j'ai pas toutes les réponses, parce qu'évidemment, je n'étais pas impliquée à tous les niveaux, donc je ne peux pas vous répondre sur tout, mais bon déjà, la première question, c'est comment l'idée de **Produire au Sud** est-elle née ?

KL : Oui.

EJ : En fait, c'était le festival à l'époque qui cherchait une façon de s'inscrire un peu plus dans l'industrie. Donc beaucoup de festivals à la fin des années 1990 ont développé des passerelles avec l'industrie, c'est à dire fait venir les vendeurs, les distributeurs, les producteurs. Les festivals sont devenus des acteurs...

KL : de l'économie du film...

EJ : ... de l'industrie du cinéma d'une manière générale et pas seulement des lieux de programmation et des lieux de découverte. À ce moment-là, on a réfléchi à ce qu'on pouvait faire et qui n'existerait nulle part ailleurs, et comme j'étais productrice et que j'avais fait beaucoup d'ateliers, notamment EAVE et ACE qui sont les deux ateliers européens pour les producteurs. Je ne sais pas si vous connaissez ACE et EAVE.

KL : Alors ACE, j'en a déjà entendu parler mais EAVE non, je vais chercher.

EJ : Donc il va falloir regarder sur Internet et voir parce que j'anime moi en ce moment un autre atelier EAVE qui est très soutenu par « Creative Europe » qui s'appelle « Ties that bind » et donc, c'est entre l'Europe et l'Asie. Il y a 5 producteurs européens, 5 asiatiques, y a un atelier à Pusan en Corée, y a un atelier en Italie avec la Région du Frioul. C'est un peu la même idée si vous voulez, mais à l'époque, **Produire au Sud**, ça existait, l'idée de développer les projets, de former les producteurs et de les mettre ensemble pendant toute une semaine au contact de professionnels pour leur donner une chance de travailler sur quelque chose de concret qui est un projet, ce n'est pas nouveau. Simplement on s'est dit, nous on est dans une position, on a un réseau avec des producteurs du Sud, on accueille les films du Sud, donc on va faire quelque chose qui est complètement nouveau, c'est de mettre en contact les producteurs du Sud avec les professionnels du Nord.

KL : D'accord.

EJ : Et les former à la coproduction, parce que la plupart des guichets de financement sont au Nord. Les vendeurs, etc. Donc c'est ce qu'on a fait, à l'époque, ça a été porté par l'équipe du festival, par Sandrine Butteau, qui est maintenant à New-York. Donc, ça a été proposé, la mairie a tout de suite été assez partante sur le projet. On a pu le financer. Je ne me souviens plus dans quelles conditions, parce qu' à l'époque j'avais proposé l'idée, mais je ne voulais pas m'en occuper. Dans les premières années, je ne m'en suis pas du tout occupée.

KL : D'accord.

EJ : Voilà, je crois que je faisais la sélection, de mémoire, mais je ne suis même pas sûre.

KL : C'étaient donc des prestataires extérieurs qui s'occupaient de l'organisation ?

EJ : La première année, la personne qui s'en est occupée, c'était un attaché audiovisuel au Portugal, qui maintenant travaille au ministère des Affaires étrangères, qui s'appelle, je me souviens plus comment il s'appelle, mais Alain devrait s'en souvenir, ou même Guillaume, peut-être. Guillaume ne travaillait pas là, mais peut-être qu'il doit avoir ça dans les archives.

KL : Oui, j'ai accès aux archives, donc...

EJ : Il y a eu aussi une année un autre attaché audiovisuel qui est maintenant au Brésil. Et Isabelle qui s'en est occupée une année aussi mais qui ne s'est pas entendue avec papa et mon oncle. Voilà, après je l'ai repris.

KL : Vous avez repris à partir de 2002, 2003 ?

EJ : Je ne me souviens plus trop en fait, la 3^{ème} ou la 4^{ème} année.

KL : Et la première table ronde en fait, la première table ronde, c'était juste un colloque, ce n'était pas une formation ? C'est ça ?

EJ: Je crois. Après, ça s'est un peu affiné évidemment parce qu'au début, il y avait peut-être un peu moins de moyens. On avait moins de producteurs et moins d'intervenants aussi. Le concept s'est affiné. Quand je suis arrivée, j'ai aussi changé les choses parce que j'avais en tête des idées très arrêtées sur ce que c'est un atelier pour les producteurs. Ça a un peu changé parce que c'était porté par une productrice.

KL : Oui, donc en terme de contenu vous avez aussi imprimé votre marque.

EJ : C'étaient surtout les choses que je savais faire parce que c'est vrai qu'en séminaire atelier, on essaie de transmettre des expériences, la nôtre, donc forcément, ça donne une empreinte.

KL : Ça me permet, d'enchaîner avec une autre question, mais le réseau des professionnels, il s'est fait via ces passages à ACE et EAVE, c'est comme ça que vous les avez rencontrés ?

EJ : En fait, je produisais, donc j'avais déjà des réseaux. ACE et EAVE c'est fait pour ça aussi. J'ai fait EAVE en 1996 je crois et ACE en 1998 ou 1999. Et par ailleurs j'ai produit beaucoup de films donc j'avais forcément le réseau. J'avais mes copains producteurs, les vendeurs avec lesquels je travaillais, des distributeurs, etc. Disons que ça fonctionnait aussi avant. Ça n'a pas démarré avec moi, c'était autre chose. Au bout de deux ans, je n'en pouvais plus de le faire seule, donc j'ai demandé à Claire Lajoumard, une amie, de me rejoindre, on l'a fait à deux. Mais c'est vrai que ce serait même mieux de faire quelque chose avec un producteur du Sud et un producteur du Nord, ce que je fais d'ailleurs maintenant à « Ties That Bind ».

KL : Alors les premiers temps, ce que je vous avais demandé sur la table-ronde, vous n'y étiez pas du tout...

EJ : Je n'étais pas là, non, je n'étais même pas venue je crois.

KL : Je chercherai dans les archives.

EJ : Je ne me rappelle pas grand chose, j'avais du passer en touriste.

KL : Oui, vous n'étiez pas organisatrice de l'événement. Une autre question : comment vous avez décidé d'associer les réalisateurs aux producteurs parce qu'au départ, l'atelier était juste pour les producteurs et c'est à partir de 2002 je crois que ça a été mis en place de s'occuper des réalisateurs ?

EJ : C'est-à-dire qu'on s'est dit que tant qu'à travailler sur des scénarios, autant travailler avec des « script-doctors », enfin des consultants sur les scénarios. L'idée, c'était de former les producteurs et de leur apprendre à communiquer avec les réalisateurs. On s'est vite rendu compte que c'était un peu un vœu pieu parce que c'était compliqué. Les auteurs sont souvent des auteurs/réalisateurs, qui ne communiquent pas. Si vous voulez en Asie par exemple, il y a un problème qui existe toujours maintenant, c'est qu'un producteur, c'est un financier, en tout cas, un producteur exécutif, et ce n'est pas forcément un développeur. Et il y a un manque de ce qu'on appelle « *creative producer* ». Quelqu'un qui discute avec le réalisateur. Tout l'atelier n'était pas seulement de leur apprendre à articuler une production internationale mais c'est aussi à savoir ce qu'est un « *creative producer* » et quelle est la façon de travailler avec un réalisateur. Au début, on a voulu faire sans les réalisateurs et on s'est vite rendu compte qu'impliquer les réalisateurs dans l'atelier, c'était aussi leur faire prendre conscience de tous les aspects de la production et de la coproduction. Ce qu'ils faisaient, ce qu'ils ignoraient, ou alors que ça les arrangeait d'ignorer. Et aussi ils ont pu avoir des retours en direct sur l'écriture et sur le développement de leur scénario. Donc, on a fait comme ça. Je crois qu'il y a eu la possibilité de le financer aussi parce que ce n'était pas forcément évident.

KL : Oui, bien sûr.

EJ : C'est très lourd. On a fait un programme qui était un peu parallèle, enfin on a fait un programme qui était un peu sur-mesure pour les réalisateurs aussi, sachant que, je ne sais pas si c'est le cas maintenant, mais les réalisateurs au début arrivaient le troisième jour, je crois. Il y a du pour et du contre évidemment quand on fait un atelier pour les producteurs, l'idée c'était aussi que les producteurs échangent entre eux et que par l'échange d'expérience, ils apprennent aussi. Parce qu'ils ne sont pas forcément enrichis que par une relation entre producteurs stagiaires et professionnels européens mais aussi par tous les échanges qu'ils ont entre eux. Donc, avoir les binômes réalisateurs/producteurs à l'atelier le premier jour, ça empêchait aussi les producteurs de travailler et de communiquer entre eux et de former une bande. On s'était dit, on va faire arriver les réalisateurs deux jours après, comme ça, au moins les producteurs seront obligés de travailler avec leurs

collègues ou au moins de communiquer avec leurs collègues, et d'avoir un groupe bien soudé de producteurs. Sinon, souvent les producteurs et les réalisateurs restent entre eux.

KL : Ils se mélangent moins et échangent moins. Et vous trouviez que c'était efficace cette façon de faire ? Ça fonctionnait vraiment bien ?

EJ : Oui, c'était assez efficace, maintenant, c'était toujours un peu compliqué à mettre en place. Je ne me souviens plus de ce qu'on avait fait après. Il y en avait qui arrivaient quand même en même temps, mais qui ne venaient pas forcément aux ateliers. Mais ce n'était pas forcément idéal en tout, parce qu'ils venaient manger avec eux. Enfin, il n'y a pas de solution idéale, il n'y a que des choses qui sont plus ou moins privilégiées. Mais ne pas mettre les réalisateurs à bord, c'était dommage parce que c'est un peu leur seule occasion de se confronter à des « script-doctors » et à des consultants. Les mettre dans la boucle et les inviter, c'est aussi empêcher le producteur d'aller au bout de sa formation, c'est à dire de driver le réalisateur, en tout cas l'auteur, sur la réécriture. Mais on avançait à vue et on avait trouvé cette solution.

KL : C'est intéressant parce que c'est la première fois que je prends conscience qu'il y avait un décalage dans les arrivées, je n'avais pas encore vu ça dans les archives, donc c'est bien, ça me donne des pistes de réflexion. Est-ce que vous pouvez me dire pour vous quelles sont les grandes évolutions, enfin, les grandes étapes que vous avez pu vivre au sein de **Produire au Sud**, si vous deviez en nommer deux ou trois...

EJ : Ça fait longtemps, maintenant, franchement. Enfin, les grandes évolutions c'est quand on a changé d'animateur. Ça n'a pas été les mêmes, le format a changé, maintenant, je crois que je l'ai animé quatre ou cinq ans et ça a forcément changé avant et après. Les grandes évolutions c'est quand on a accueilli le réalisateur mais ce qui s'est passé après, il faudra demander à Claire.

KL : Oui, je vais essayer de la contacter après vous, j'ai eu la chance de pouvoir assister à quelques sessions de **Produire au Sud** en 2014 et je l'ai rencontrée. Ce sera plus facile je pense.

EJ : Oui, parce qu'elle s'en occupe encore et pour elle, ce sera plus facile de vous parler des évolutions parce qu'honnêtement, quand j'y suis allée, on a changé la formule en arrivant, on a rajouté les réalisateurs, on a fait des ateliers, qui étaient en petit format, moins de cours magistral, on a essayé de faire quelque chose d'un peu intime. Il y a l'épisode des « pitches » aussi, où il y avait SciencesCom' qui était dans la boucle. On a formé les binômes au « pitch », j'ai fait inviter Sibylle Kurtz qui est une grande experte, qui forme beaucoup de gens sur le « pitch ». On a essayé de les mettre au niveau sur tout ce qui était plates-formes internationales de production. Maintenant, ça a peut-être évolué depuis.

KL : Enfin, cela donne une idée de l'architecture ; et est-ce que vous avez participé à des **Produire au Sud** à l'étranger ?

EJ : Oui, le premier qu'on a fait, c'était peut-être à Lima, je n'en suis pas trop sûre. Je suis allée à Lima, Bogotá, je suis allée à Morelia aussi et à Bangkok tous les deux ans. On a fait beaucoup de régionaux. Lima c'était régional, Bogotá aussi ; Morelia je crois que c'était juste mexicain, de mémoire, je ne sais plus.

KL : Je chercherai aussi dans les archives.

EJ : Et on était appuyé soit sur un festival comme à Morelia et à Bangkok, soit sur un attaché audiovisuel. J'ai aussi fait trois fois **Produire au Sud** à Buenos Aires, avec un attaché audiovisuel et avec le festival de Buenos Aires. Le BAL, non comment on appelle ça, le festival, le Bafici. Alger je n'y suis pas allée, Beyrouth, je n'ai pas fait Beyrouth. Effectivement, ça nous a permis de détecter

tous les réalisateurs montants aujourd'hui, et même les gens qui sont à la tête des des « films centers » aujourd'hui. Bruno Bettati, qui a fait ACE et EAVE après, du Chili, est à la tête maintenant du fond chilien. C'était aussi une prise de conscience politique. Qu'est-ce que c'est que d'être producteur ? Comment fonctionnent les fonds à l'international ? Qu'est-ce que c'est que la diversité culturelle, pourquoi on se bat pour la diversité culturelle ? On essayait aussi à l'époque de faire passer des messages politiques, de faire comprendre pourquoi en Europe on s'intéresse au cinéma mondial et pourquoi. En tout cas, on essayait d'expliquer les intérêts politiques de la France, et de l'Europe, mais beaucoup de la France, parce qu'il y a une politique culturelle en matière de cinéma très forte. On expliquait aux producteurs du Sud, pourquoi on fait le Fonds Sud, quels sont nos intérêts, quel est l'intérêt d'un producteur français, quel est l'intérêt du ministère de la Culture, quel est l'intérêt du Ministère des Affaires Étrangères et pourquoi on fait ça ! Sinon, ils ne comprennent pas.

KL : Oui, la philosophie qu'il y a derrière, ce que ça recouvre.

EJ : Je crois qu'on a participé à la bataille de la diversité culturelle à notre façon.

KL : Ça s'inscrit dans les chartes onusiennes, enfin dans tout ce qui est défendu au niveau international maintenant pour la diversité. Peut-être que des ateliers comme **Produire au Sud** ont participé à l'émergence d'une prise de conscience...

EJ : Dans les pays du Sud. Certains producteurs se sont dit, tiens, il existe d'autres façons de voir les choses que de se faire ratiboiser la tête par le cinéma américain qui a tous les multiplexes. Comment ça se passe en Corée ? Nous on était aussi des passeurs. C'est à dire qu'on expliquait la bataille des quotas en Corée, on l'expliquait aux Indonésiens, les traités bilatéraux, la façon dont on négociait, dans les accords du GATT, à l'époque, des choses comme ça.

KL : Vraiment politiques.

EJ : Parce que nous sommes très politisés, les producteurs français, notamment, tandis que les producteurs des pays du Sud ne sont pas du tout ou très peu politisés.

KL : Oui, c'est toute une prise de conscience.

EJ : Oui, ça permet aussi de faire passer des messages, « pour survivre, on a trouvé ce système-là, on se bat pour la diversité parce qu'on sait très bien qu'on ne survivra pas seuls, donc si vous existez, on pourra exister nous aussi ».

KL : C'est vrai que c'est une réalisation qui est importante quand même, parce qu'il y a beaucoup de films qui ne se sont pas réalisés uniquement parce qu'ils sont passés à **Produire au Sud**, mais, dont **Produire au Sud** a été un élément déclencheur et de travail, c'est quelque chose d'important. Comment décririez-vous, vous qui connaissez bien justement le milieu des ateliers européens en général, **Produire au Sud**, par rapport à ces ateliers qui ont l'air, vus de loin, industriels, comme ceux de la Berlinale ?

EJ : **Produire au Sud**, c'est du sur-mesure. Il y a très peu de producteurs. C'est très sélectif. Il y a un programme qui est beaucoup plus encadré qu'à la Berlinale. La Berlinale, ce sont des cours en amphithéâtre et **Produire au Sud** c'est du TD, c'est un peu différent. Maintenant, je ne le comparerais pas forcément à la Berlinale, je le comparerais à tous ce qui se passe effectivement au niveau des ateliers de producteurs européens comme ACE et EAVE. Eux aussi ont développé des ateliers sur-mesure dans les pays du Sud.

KL : D'accord.

EJ : Je crois que le festival a été à une période où il y a eu une sorte de problème de gouvernance. Ce marché, parce que c'est quand même un marché, ces ateliers, a été pris par d'autres qui

n'avaient pas forcément le réseau à l'international en dehors de l'Europe mais qui étaient beaucoup plus à même de répondre à des appels d'offre européens, notamment Media Mundus. Ils ont capté des budgets, qui étaient des budgets très conséquents pour développer des offres sur le monde entier. Au festival, c'était une période de grosse instabilité, où il y a eu des personnes assez néfastes, qui ont loupé le coche. Je crois que c'est dommage. **Produire au Sud** a une expérience, une expertise, une antériorité et un réseau international, etc. Mais ils auraient pu être beaucoup plus à l'aise financièrement si à l'époque on avait su se vendre.

KL : Vous pensez qu'il y a peut-être un déficit de ce côté-là.

EJ : Ou faire un dossier européen etc.

KL : D'accord. Et vous personnellement, qu'est-ce que vous en retirez dans votre expérience, j'imagine que c'était quelque chose de très riche, de rencontres, de plein de choses.

EJ : J'ai des contacts avec la plupart des réalisateurs et des producteurs qui sont passés à **Produire au Sud**. J'en croise certains dans certains ateliers, par exemple Bianca Valbuena qui a fait **Produire au Sud** il y a trois ans avec Claire, elle était à « Ties that Bind » que j'anime l'année dernière. Je crois que ça participe de façon très active au désenclavement des producteurs du Sud et surtout à leur faire prendre conscience qu'ils sont des acteurs non pas que financiers et techniques, mais des acteurs artistiques, éditoriaux, qu'ils sont des chefs d'entreprise et qu'ils sont des acteurs politiques.

KL : C'est une énorme prise de conscience...

EJ : C'était un peu l'idée au départ, de faire passer les messages, et d'essayer d'abord de les faire réseauter. C'est difficile de survivre dans un pays où il y a pas beaucoup d'industrie, vous accompagnez les producteurs dans le développement de ces industries-là. Le grand changement, dont je n'ai pas parlé, c'est que quand on a créé **Produire au Sud**, il n'y avait pas vraiment d'industrie, le cinéma était moribond en Asie, il renaissait à peine en Amérique du Sud, et les marchés nationaux étaient vraiment désarticulés. Aujourd'hui il y a des trucs énormes en Asie du Sud-Est, en Indonésie, en Malaisie, le Vietnam, c'est en train d'exploser. Il y a de l'industrie. À l'époque en 1998, il n'y avait pas un seul film en Indonésie, rien du tout.

KL : Oui.

EJ : En 2000, il devait y en avoir un ! On a donc accompagné les producteurs pendant une espèce de renaissance des cinémas nationaux et pareil en Amérique du Sud. Bon, je ne parle pas du Mexique, parce qu'au Mexique y a toujours eu de la production mais en Argentine, c'était ratiboisé, à Lima, au Pérou, la Colombie ça renaissait à peine, le Chili on n'en parle pas.

KL : Ça a vraiment joué un rôle de moteur dans la reconstruction ou la construction de cinématographies locales.

EJ : En tout cas, à une prise de conscience des producteurs qu'il y avait des possibilités à l'international, qu'ils avaient un rôle à jouer dans la politique de leur pays et voilà et qu'ils pouvaient s'organiser pour faire pression ou pour faire du lobbying. Qu'il y avait des guichets au Nord, évidemment on a vendu tout ça. Tous les films n'étaient pas coproduits, après, mais l'idée c'était de former les producteurs, ce n'était pas forcément de produire le film qui était à l'atelier. L'idée, c'était d'aider les producteurs à rester producteurs et à développer l'industrie dans leur pays.

KL : Très bien. Je vous remercie énormément du temps que vous m'avez consacré.

Entretien avec Raimond Goebel, 25/11/2015

KL : Raimond Goebel hello !

RG : Hello.

KL : So I would like to ask you, for my research, how did you start with **Produire au Sud** ?

RG : Oh that was a long time ago, when Elise Jalladeau was still the head of the workshop, and I don't remember precisely why she approached, us or me. I think maybe our compagny is quite known, also in France, so that's probably why they approached and asked us to participate in the workshop, since it is an international workshop, it cannot be only driven by french experts, they needed some excuse, so... to make it international so they needed a non french. That is probably why we were chosen.

KL : Yes, and maybe because of the style of films your compagny produces as well ?

RG : Yes, we are known for films from so-called third countries as well. So that's why we have a track record with a part of the world which is also part of the festival.

KL : And so you've been coming at **Produire au Sud** for like about ten years ?

RG : I don't know when it started, but in the beginning it was quite regular, then there was a deception out of the thing there was kind of a change in management and change in the festival in a way, and then when Guillaume [Mainguet] started the new **Produire au Sud**, they came back to me, so I started again.

KL : So, five years ago, you started again with Guillaume. Did you only participate in Nantes or did you participate abroad as well ?

RG : In the beginning, it was only Nantes but then since the past three or four years I travelled to workshops that were not taking place in France, there was one in Venezuela I participated in, then there were the Israelian wokshops, the lasts, in Sderot. And there was one in Brazil as far as I remember, there was one in Brazil, Belo Horizonte.

KL : OK. Why do you still come at **Produire au Sud** ?

RG : I think the general idea behind this, that's why I don't only do **Produire au Sud**, I also participate as an expert in ACE and in other workshops, is that, despite let's say the formal approach that I teach, and they listen in a way, for me it's the other way around as well, so I get all the information about what's going on in other countries. More or less for free ! (laugh) So I can update myself. And I kind of say get a first look on projects, which is also very interesting for me as a producer to have a fresh, let's say very undefined access to things which are going to be happening in other countries in a way. So, that's why I think this is the purpose, let's say from a compagny point of view, me and some of my other colleagues too, to do this.

KL : Because you stressed yesterday in your presentation on the fact that human relationship, the fact of really meeting this people was the main part of the thing.

RG : It's still people's business I think. Film-making and working for film is absolutly related to personal contact. Despite the fact you have modern tools, you have the possibility to do things by Skype, you've got the telephone, the mobile, the Internet, etc, etc. But in the end, you have to sit together ; look at them in the eyes and get the idea of what is the film and the people we are talking about.

KL : Have you got some key memories in the workshop ? Did you meat this people and decide to make films that were important for you ?

RG : I think this is secondary in a way. I think from other workshops I did in my life there are not too many films which came out that we really dit in the end. There were one or two or three I don't know in the last ten years from several other workshops where we were involved in, but that's not the main thing. I think the main thing is really that we have a kind of smell, a kind of idea what's going on.

KL : When I talked with Elise Jalladeau in May, she told me at first her idea was to have a very political statement for doing this workshop and thinking doing this, it would be helping other countries doing their films and spreading their talents, it would play a role in cultural diversity in general. Do you think it still apply to the workshop ?

RG : Of course, you can't compare it anymore because I think that when the workshop started, the world looked different in a way, refering to film. So there were a lot of countries which were really developping, so to say. But nowadays you can say that there's almost no spot left in the world where film is not existing in that form and as a form of expression in a way, so, also due to the technical changement in the whole thing, also let's say the social changement because film used to be a very elitarian form of expression, because it was very costly and it's still very costly. Well it's connected with a lot of money, so that's why there's a different approach from the other art forms, you can easily start painting, you can easily start writing, and you can compose whatever you want in a way, without having any financial support. But film-making is, I would say 99% of the course is you need financial involvement and this makes the difference in a way. So, we don't have a pure art form, we've got a form which is connected with economy and finance and of course, this is conflict in itself. But this has changed a lot. If you are a radical film-maker nowadays you take your mobile phone and start making a film. Basically, that is possible.

KL : So it's been already fifteen years of **Produire au Sud** and how do you see the future of this kind of programmes ?

RG : I think the major change, and what is going to happen now is, and which is difficult to accept espacially for compagnies and people like me in a way is that we all grew up in the strong belief that cinema is the locomotive, the number one of the audiovisual formats. And we have now to accept in a way that there are other *entrance* runing simultaneously that, let's say, the way of telling stories in an audiovisual form has other possibilities than doing a film for cinema. And it's not necessarily that the film that are made for the cinema are the better ones nowadays. You've got a lot of stuff that were the little brothers and sisters of the cinema, the TV at that time was looked upon as if it were secondary, as now become much more interesting for the whole industry than it used to be. And I think it's also a major change, if you compare with litterature I would say that cinema was always the short story. It was always this limited story which had to be told in 90 minutes, so you could make a dramaturgy with the 3 axes structures, etc. And now with serial story telling and the other forms of story telling there are a lot more options for film-makers.

KL : like transmedia, or things like..

RG : Transmedia, and this is also the next step, you can also ... the format but also when you stay in the film format, with something like the Wire or something like what was it called, Jane Cam-pion's by this TV staff, so for the artist, nowadays it is possible to make a long novel.

KL : and to decline it... Well thank you very much !

RG : You're welcome.

Entretien avec Raimond Goebel, 25/11/2015 (traduction de l'auteur)

KL : Bonjour Raimond Goebel !

RG : Bonjour.

KL : Je voudrais vous demander, pour ma recherche, comment avez vous commencé à **Produire au Sud** ?

RG : Oh, c'était il y a longtemps, quand Élise Jalladeau était encore à la tête de l'atelier, je ne me rappelle pas précisément pourquoi elle nous ou m'a approché. Je pense que peut-être, notre société est assez connue, en France aussi, aussi c'est probablement pourquoi il nous ont contactés et nous ont demandé de participer à l'atelier ; puisque c'est un atelier international, il ne peut pas être mené que par des experts français, ils avaient besoin d'une excuse pour... le rendre international, alors ils avaient besoin d'un étranger. C'est sûrement pour ça que nous avons été choisis.

KL : Oui, et peut-être également à cause du style de films que votre société produit ?

RG : Oui, nous sommes connus pour des films du « tiers monde » également. C'est pourquoi nous avons des antécédents avec une partie du monde qui participe aussi au festival.

KL : Donc cela fait environ dix ans que vous venez à **Produire au Sud** ?

RG : Je ne sais pas quand ça a commencé, mais au début, c'était assez régulier. Après, il y a eu une déception due au fait qu'il y avait un changement de gouvernance et au festival d'une certaine manière, et ensuite, quand Guillaume [Mainguet] a démarré le nouveau **Produire au Sud**, ils sont revenus vers moi et j'ai repris.

KL : Donc, il y a cinq ans, vous avez repris avec Guillaume. Avez-vous seulement participé à Nantes ou avez-vous participé à des ateliers à l'étranger également ?

RG : Au début, c'était seulement Nantes mais depuis trois ou quatre ans, je suis allé dans des ateliers hors de France : j'ai participé à un atelier au Venezuela, il y a eu ceux à Israël, les derniers, à Sderot. Et il y en a eu un au Brésil autant que je me souviens, à Belo Horizonte.

KL : Pourquoi venez-vous toujours à **Produire au Sud** ?

RG : Je pense que l'idée générale derrière ça, et qui fait que je ne fais pas que **Produire au Sud**, que je participe en tant qu'expert aux ateliers de ACE et à d'autres, est que, malgré l'approche formelle qui fait que j'enseigne, et qu'ils écoutent, d'une certaine manière, pour moi l'inverse est aussi vraie, et je capte toutes les informations sur ce qui se passe dans d'autres pays. Plus ou moins gratuitement ! (Ainsi je peux me « mettre à jour ». Et, je peux avoir un premier regard sur des projets, ce qui pour moi, en tant que producteur est très intéressant ; d'avoir un accès frais et disons-le vague à des choses qui vont se produire dans d'autres pays. C'est pourquoi je pense que c'est l'objectif, disons du point de vue d'une société de production, du mien et de celui de mes autres collègues aussi, pour le faire.

KL : Parce qu'hier, vous avez insisté dans votre présentation sur le fait que les relations humaines, le fait de rencontrer les gens dans la réalité, était la partie la plus importante du processus.

RG : C'est encore une industrie de personnes je pense. Faire des films et travailler dans l'industrie du cinéma est absolument lié au contact personnel. Bien qu'il y ait les outils modernes, on peut faire des choses par Skype, il y a le téléphone, le mobile, l'Internet, etc. Mais à la fin, il faut s'asseoir ensemble, les regarder dans les yeux et se faire une idée de ce qu'est le film et d'avec qui on parle.

KL : Avez-vous des souvenirs précis de l'atelier ? Avez-vous rencontré des personnes et décidé de faire des films qui étaient importants pour vous ?

RG : D'une certaine façon, je pense que c'est secondaire. Je crois que de tous les ateliers que j'ai fait dans ma vie, il n'y a pas beaucoup des films qui sont sortis que nous avons produits, finalement. Il y en a eu un, deux ou trois, je ne sais pas, ces dix dernières années, pris de plusieurs ateliers dans lesquels nous avons été impliqués, mais ce n'est pas le plus important. Il me semble que l'important est vraiment d'avoir un parfum, une idée de ce qui se passe.

KL : Quand j'ai parlé à Élise Jalladeau en mai, elle m'a dit qu'au départ son idée était d'avoir une posture très politique pour faire cet atelier, en pensant qu'en faisant ça, cela jouerait un rôle dans la diversité culturelle en général. Pensez-vous que c'est toujours valable pour l'atelier ?

RG : Évidemment, on ne peut plus comparer parce que je crois que, quand l'atelier a démarré, le monde était très différent, en ce qui concerne le cinéma. Alors, il y avait beaucoup de pays qui se développaient vraiment, disons. De nos jours en revanche, on peut dire qu'il ne reste plus aucun endroit du monde où le cinéma n'existe pas sous cette forme et comme forme d'expression, d'une certaine manière. Donc, grâce également aux changements dans les techniques, ainsi que les évolutions sociales, car le cinéma était une forme d'expression très élitiste, parce qu'il coûtait très cher, enfin, il coûte encore très cher. Il est connecté à des sommes d'argent importantes, et c'est pour ça que son approche est différente des autres formes d'art. Il est facile de commencer à peindre, à écrire, à composer ce qu'on veut, d'une certaine manière, sans aide financière. Mais le fait des faire des films, je dirais que 99 % du parcours est qu'il faut avoir un investissement financier et c'est ce qui fait la différence. Nous n'avons pas une forme d'art pure, nous avons une forme qui est connectée à l'économie et l'argent et bien sûr, c'est un conflit en soi. Mais ça a beaucoup changé. Un réalisateur radical de nos jours peut prendre son téléphone portable et commencer son film. Techniquement, c'est possible.

KL : Cela fait déjà 15 ans que **Produire au Sud** existe ; comment voyez-vous l'avenir de ce genre de programmes ?

RG : L'évolution principale, je crois, et ce qui va se passer désormais, et qui est difficile à accepter particulièrement pour des sociétés et des gens comme moi, est le fait que nous avons tous grandi avec l'idée que le cinéma est la locomotive, le format privilégié de l'audiovisuel. Et il nous faut quelque part accepter qu'il y a une autre porte d'entrée qui existe simultanément. Et, la façon de raconter des histoires pour l'audiovisuel peut se faire grâce à plein d'autres possibilités que de faire des films pour le cinéma. Et les films faits pour le cinéma ne sont pas nécessairement les meilleurs de nos jours. Il y a plein de choses qui sont les petits frères et sœurs du cinéma ; avant on considérait la télévision comme un élément secondaire et elle est devenue beaucoup plus intéressante pour l'industrie qu'au départ. C'est un changement majeur, je pense. Si on compare cela à la littérature, je pense que le cinéma a toujours été la nouvelle. Cela a toujours été cette histoire limitée dans le temps, qui devait être dite en 90 minutes, donc on pouvait construire la dramaturgie sur trois axes, etc. Et maintenant, avec la narration des séries et les autres formes de narration, il y a beaucoup plus d'options pour les réalisateurs.

KL : Comme le transmedia, ou ce genre de choses ?

RG : Transmedia, et c'est aussi la prochaine étape, on peut aussi, rester dans le format du film, avec quelque chose comme *The Wire* ou *Top of the Lake*, la série de Jane Campion. Alors, pour les artistes, aujourd'hui, il est possible de faire un long roman.

KL : Et de le décliner. Bien, merci beaucoup !

RG : Il n'y a pas de quoi.

Entretien avec Sari Turgeman, 25/11/2015

KL : Sari Turgeman bonjour ! Tu es nouvelle à **Produire au Sud**, et je voudrais savoir ce qui t'a décidée à rejoindre l'équipe, comment ça s'est passé.

ST : Bonjour. La nouvelle, ça fait déjà deux ans, c'est déjà pas mal. En fait, tout a commencé en Israël quand Guillaume Mainguet a décidé de faire un atelier à Sapir à Sderot, et il a reçu des recommandations de l'équipe israélienne, comme quoi il devait me contacter et me proposer d'être consultante en scénario dans cet atelier. Ils m'ont consultée, j'ai accepté, et j'ai fait mon premier atelier à Sderot. Qui était très bien, très intense, vraiment puissant. Il y a eu de très belles choses qui se sont passées et il y a eu coup de foudre avec **Produire au Sud**, avec la conception, la vision de cet atelier. J'ai vraiment senti qu'on avait plein de choses similaires et que ça serait bien de continuer à travailler ensemble. Depuis, tous les ateliers que Guillaume m'a proposés, j'ai accepté parce qu'il y a cette vision des choses au centre de l'atelier qui me parle énormément.

KL : Justement, comment perçois-tu ce travail qui a été fait jusqu'à maintenant, cette vision, comment tu pourrais la qualifier un peu plus précisément ?

ST : Je pense qu'au cœur de cet atelier, il y a une réelle passion pour le cinéma, et pour cet art et une réelle réflexion sur ce que cet art peut faire, ou comment il peut influencer peut-être les choses, la vie des gens, les spectateurs, et comment c'est important de donner des outils professionnels à des gens qui veulent faire entendre leur voix artistiquement dans cette profession. C'est déjà trois choses très importantes. Et je pense que chaque intervenant le partage, en le sachant ou pas, tu as vraiment l'impression que c'est très important de se retrouver dans ces ateliers et de faire quelque chose de différent de ce qu'il fait dans sa vie et où il y a réellement une connexion humaine et une réelle envie de faire passer notre connaissance à ces gens-là, dans ces endroits-là du monde. Ça tourne autour de cette passion des choses et de l'influence qu'a le cinéma – ça c'est moi qui le pense – l'influence qu'a le cinéma dans la vie ! Sur les gens. Quand tu donnes des bons outils et que les gens peuvent après écrire de meilleures histoires, et être plus proches d'eux-mêmes. Le film risque d'être meilleur, c'est comme des...

KL : des effets bénéfiques qui s'enchaînent !

ST : **Produire au Sud** n'est pas une question de rôle, on va dire, ce n'est pas. Il n'y a pas d'ego, pas d'orgueil, rien de tout ça.

KL : Pas de hiérarchie ?

ST : Non, chacun vient, fait son job, donne le meilleur de lui-même, tout le monde. C'est très rare. Rare d'avoir une structure où tous les intervenants ont choisi d'être là et de s'investir, une semaine, cinq jours, ce n'est pas évident mais ça fait déjà maintenant le cinquième ou sixième atelier que je fais, je ne sais plus. Quatrième ? A chaque fois, ça se ressent. Il y a des intervenants, ça fait dix ans qu'ils sont là et imagine, il y a quelque chose de réel, vrai, profond et authentique, c'est ça qui me captive et la rencontre avec les participants.

KL : Alors en interviewant Élise Jalladeau, elle m'a dit qu'elle avait une approche politique et qu'elle a lancé l'atelier dans l'idée que le fait d'aider les réalisateurs à sortir leurs films dans des pays où c'était très compliqué à l'époque, c'était un acte politique pour la diversité culturelle, etc. En discu-

tant avec Raimond (Goebel), il m'a dit que c'était moins vrai, qu'il n'y a plus vraiment de trou dans la planète au niveau des cinématographies. Penses-tu quand même que cette démarche politique, cette défense (même si de nos jours on peut produire un film avec un téléphone portable ou très peu de technique), est toujours présente dans l'atelier ?

ST : Moi, je ne l'ai jamais ressentie comme une position politique. J'ai ressenti ça comme une position humaine. Ce n'est pas la même chose pour moi. Mais ça a un peu le même résultat. C'est-à-dire qu'aller dans ces endroits-là, où les gens n'ont peut-être pas la possibilité de créer librement ou avec les outils qu'on peut leur proposer, bien entendu, ça me parle beaucoup. Même si on peut faire des films partout, avec un Iphone, il y a quand même une façon où on peut faire de meilleurs films. Et ma vision des choses, c'est de préciser les voies/voix de chaque auteur, préciser ce qu'il veut dire. Je travaille sur le scénario donc c'est sûr que Raimond, producteur, voit ça différemment, car tu peux avoir des sous et faire ton film. Mais du point de vue du scénario, je pense que quand je vais à Bangkok et que je leur donne de nouveaux outils pour structurer leur scénario et que d'un coup, ils se rendent compte qu'ils peuvent raconter une meilleure histoire, il y a un rapport à l'endroit où on va. **Produire au Sud** ne va pas dans des endroits où les gens sont gavés de culture, de technique, de savoir. On va dans des endroits où en fait, le savoir est très rare et même le fait de collaborer avec l'équipe de **Produire au Sud** pendant quelques jours, ça a une influence sur les gens (et sur nous-mêmes), mais les gens tout à coup ne se sentent pas seuls, parce que même dans ces endroits-là, à Bangkok, il y avait quelqu'un de Burma, de Myanmar, c'est très difficile pour eux de créer. Ils se sentent toujours seuls. Il y a en un qui est une fois réalisateur, une fois producteur, l'autre est acteur. Et tout le monde se retrouve dans un atelier où il en reste cinq projets, six projets. Il y a des intervenants qui viennent qui leur donnent des outils professionnels, ça crée autre chose, ça crée une autre façon. Déjà, c'est comme un peu une vitamine C d'après moi, c'est-à-dire que ça te donne énormément d'énergie pour continuer, car justement, dans ces endroits-là, bien sûr tu peux prendre ta caméra et faire le film, mais il te faut énormément de courage pour monter ton film, pour faire ton film, pour faire le second, le troisième, et choisir ça pour profession.

KL : Oui, et il y a faire le film, et le faire sortir, le faire voir ! Le rendre visible, ce n'est pas la même chose que le faire.



Sari Turgeman, Produire au Sud Nantes 2014, photographie de l'auteur

ST : Exact. Donc, tu as tout ça que tu as besoin de vraiment avoir une bonne base professionnelle et humaine, et de te retrouver avec d'autres personnes, et de savoir qu'il y a d'autres personnes, de ne pas être complètement seuls dans des pays où le cinéma n'est pas aussi facile à faire qu'ailleurs. Encore une fois, partout c'est difficile, mais quand tu viens en France et que toute la journée on te parle de cinéma, c'est autre chose que quand tu es à Myanmar et qu'on te parle des conditions politiques. Oui, il y a quand même encore ça, ça existe cette dimension, mais pour moi c'est moins politique que, je ne sais pas ce que voulais dire Élise, mais c'est humain. Tu as envie d'aller apporter ailleurs et de donner ailleurs, et de recevoir aussi beaucoup, cet échange d'énergie. C'est un cercle.

KL : On sent dans ce que tu dis un véritable sentiment d'utilité à participer à cette chose-là.

ST : Cela a une signification, il y a quelque chose comme ça. Tu te dis : d'abord, ils ne sont pas blasés, ils ont soif. Tous les gens que j'ai rencontré dans l'atelier et ce n'est pas important si c'est à Durban, ou à Nantes. Ils ont soif de savoir et c'est tellement agréable de donner quand tu as l'impression que les gens veulent apprendre, que vouloir de plus ?

KL : Il n'y a pas de distance, de mépris, que l'envie d'apprendre ?

ST : Il y a énormément de bonheur dans ces ateliers.

KL : J'ai trouvé que c'est très perceptible. Cette année, ça démarre, mais on sent déjà les gens très ouverts ; l'année dernière j'étais subjuguée par la qualité des gens et leur envie de faire.

ST : Exact. Et je pense que c'est très humain, encore une fois. **Produire au Sud** est un atelier très humain. Professionnel.

KL : À taille humaine. C'est vrai qu'on ne va pas prendre 45 projets, on va en choisir six et bien les suivre. Ma dernière question comment vois-tu l'avenir de **Produire au Sud** (15 ans), toi qui en a fait quelques uns. Est-ce que tu penses que cela peut durer encore ainsi, avec ces ressources humaines très attentives ? Cela demande aussi beaucoup d'énergie aux intervenants.

ST : Oui, ce n'est pas évident. Je pense que ça peut continuer, je pense que ça doit continuer, et que ça dépend énormément de qui est le centre et je dois dire que Guillaume pour moi, il fait un travail incroyable humainement, professionnellement, et je pense que c'est une certaine énergie qui est ressentie par tout le monde et c'est très important d'avoir quelqu'un comme lui au centre de **Produire au Sud**, pour ne pas tomber dans les clichés, les stéréotypes, dans quelque chose qui pourrait être trop extérieur et pas assez intérieur. Un mot comme « politique », bon d'accord, mais un mot comme « nature humaine », ça me parle beaucoup plus donc, il y a quelque chose dans la façon dont Guillaume voit les choses et la façon dont il parle et il agit, il y a quelque chose de très très humain. Il faut que ça continue, que ça grandisse. Je ne pense pas que ça puisse grandir encore beaucoup, c'est à dire à un moment donné, il ne faut pas que ça devienne une structure trop grande, sinon, ça risque de perdre un peu de son intimité. Et surtout, c'est très fatiguant de partir partout dans le monde et de voir plein de gens. Donc il faut trouver un juste milieu, mais je pense que c'est une structure qui n'existe pratiquement pas. Tous les ateliers dont j'entends parler, des grands ateliers, ils n'ont pas cette qualité de rapports humains. Il ne faudrait pas que **Produire au Sud** devienne un atelier comme un autre. Il faudrait vraiment garder à mon avis, cette « unicité », de gérer les Masters et les participants et le cinéma, tout ça dans un contexte très ouvert, très chaleureux, très égal. Donc la seule chose, le danger, c'est que si tu grandis trop à un moment, tu vas devoir être beaucoup plus pratique, peut-être et beaucoup plus froid. Pragmatique. J'aime bien comme c'est maintenant. Je pourrais, dans ma tête, rajouter quatre ou cinq ateliers mais je ne vois pas faire **Produire au Sud** dans cent pays différents.

KL : Chaque intervenant a sa vie professionnelle propre, ses projets à mener.

ST : Si tu grossis, tu dois prendre d'autres intervenants, ouvrir le cercle, d'un côté c'est bien, mais tu perds encore quelque chose de l'ordre de l'intimité parce que là finalement tout le monde se connaît, c'est un peu un esprit de famille.

KL : Comme tu disais, les intervenants donnent le meilleur d'eux-même, ils viennent avec un certain état d'esprit à **Produire au Sud**. Ce n'est peut-être pas multipliable à l'infini, on ne peut peut-être pas trouver cent professionnels avec la même attention, les mêmes qualités envers les participants. Je réfléchis sur cette histoire de grandir et en fait, je crois qu'on en avait un peu parlé avec Guillaume, ce sont les intervenants. Car à ceux qui sont déjà là on ne peut pas demander de faire des quantités d'autres ateliers, et trouver beaucoup d'intervenants qui gardent cette même approche, c'est aussi très difficile.

ST : Oui, parce que je pense que chaque intervenant ici amène son originalité, sa qualité, son cœur et c'est comme si on a été choisi à la pincette, comme les participants ont été choisis aussi, donc il y a une certaine réflexion de groupe, si tu fais beaucoup plus d'ateliers, tu ne vas pas pouvoir avoir

les mêmes, c'est sûr. Du coup, tu vas ouvrir. Bien sûr, il y a peut-être d'autres intervenants, mais bon. Il y a une certaine limite.

KL : Comme tu le dis, c'est très familial. Ce n'est pas vraiment de la cooptation, mais il y a presque quelque chose comme ça. On a parlé d'être dans le même esprit, comme tu as pu être recommandée. Aussi, chaque nouvel intervenant est testé, il est incorporé dans le système par les autres, il y a quelque chose comme ça ? L'as-tu vécu comme ça ? L'année dernière en arrivant à Nantes, c'était peut-être un peu le cas ?

ST : C'était différent, cette année, c'est beaucoup plus détendu pour moi. Ils me connaissent et moi je les connais. C'est aussi ça. C'est assez dur. C'est quelque chose qui n'est pas évident dans **Produire au Sud**, c'est d'aller dans ces pays que tu ne connais pas, comme Bangkok, ou Taipei ou Durban, ce ne sont pas des villes où tu as l'habitude d'aller te promener. A chaque fois que tu vas dans un endroit comme ça pour la première fois, quand ce sont tes premiers ateliers, tu as cet effet, de comprendre où tu es arrivée, comment marchent les choses ici, c'est assez stressant et tu dois donner le meilleur de toi même. Quand tu fais le second tour, que tu reviens, c'est déjà beaucoup plus détendu. Nantes, ce n'est certes pas Durban ou Bangkok, mais pour moi c'était nouveau l'année dernière, tout était nouveau, donc c'était la première fois que je faisais l'atelier ici et c'est sûr qu'il y avait une certaine pression. Comment ça marche ? Qui c'est ? En plus du job que tu dois faire. Et je suis sûre que j'ai été aussi vérifiée, quoi que je ne l'aie pas senti. Pour dire la vérité, les intervenants sont assez familiaux, mais je les connaissais déjà pour la plupart ; à Sderot c'était mon endroit, ma langue. Cela s'est fait assez facilement et je ne suis pas quelqu'un qui revêt un certain antagonisme. C'est sûr que ce n'est pas évident de prendre ta valise, d'aller dans un pays comme ça. Là, on est revenus de Bangkok, c'était lourd. Ce n'est pas seulement les cinq jours que tu passes sur place. C'est d'abord tout ce que tu vis dans cet atelier toi aussi, à faire des rencontres humaines, à rencontrer des projets, à te poser des tas de questions, oui ça marche, ça ne marche pas, comment je peux l'aider, qu'est-ce que je dois dire ? Comment je lui dis que ce n'est pas bien ? Ce sont des gens qui ne sont peut-être pas habitués à recevoir des remarques et des critiques. Tu ne veux pas qu'ils s'écroulent, mais cela peut être vraiment nul. Donc il y a énormément de psychologie. Et il y a toi aussi, avec tes émotions, ce que tu reçois de l'endroit, des gens, de la rencontre. Il y a des rencontres magnifiques, encore une fois l'humain, c'est ce qui me guide dans mon métier, sans rapport avec **Produire au Sud** mais je l'ai rencontré à **Produire au Sud**. C'est l'accord parfait. Tu reviens chez toi, d'accord, tu as passé cinq jours à Bangkok, mais les gens croient que tu reviens de vacances alors que tu as travaillé comme une folle. Tu dois prendre du temps pour atterrir, ce n'est pas évident, ce n'est pas seulement ces cinq jours, c'est le retour. Tu te prépares pour Bangkok, c'est cinq jours aussi, tu vas à Bangkok, tu reviens, tu as trois semaines où tu es un peu déstabilisé. C'est sûr que tu ne peux pas faire ça énormément si tu veux avoir une vie professionnelle. Vis à vis du développement, il y a de petits problèmes à ce niveau-là. Et ce n'est peut-être pas un besoin de développer autant non plus.

KL : Ce n'est peut-être pas une priorité.

ST : Le principal, c'est que ça continue, dans les graines qui ont été semées dans les pays. Il faudrait avoir un second tour, troisième, quatrième tour. Creuser, pour ce que ça devienne une tradition cinématographique, culturelle, dans ces endroits-là et non pas peut-être aller chercher d'autres endroits. C'est une autre stratégie en fait.

KL : Je crois que Guillaume est un peu sur cette idée-là, de garder les ateliers qui se passent bien et d'essayer de les pérenniser au maximum. Bangkok, ça fait déjà un petit moment, Durban aussi. De trouver des ateliers sur les trois continents, fidèles, pour avoir ce côté familial partout aussi. D'accueil, de facilité. Et d'être repérable dans le paysage.

ST : Il faudrait en avoir peut-être encore deux ou trois du côté Amérique du Sud, peut-être. Je n'imagine pas **Produire au Sud** avec des dizaines d'ateliers. Ce ne serait plus **Produire au Sud**. On aurait perdu l'esprit.

KL : Merci beaucoup Sari.

Entretien avec Claire Lajouard, 10/12/2015

KL : Donc je fais cet entretien dans le cadre de ma recherche de Master 2 sur **Produire au Sud** et je l'enregistre et je te donnerai la transcription dès qu'elle sera faite. Donc ma première question qui est vraiment une question très ouverte c'est comment devient-on productrice ?

CL : Comment on devient une productrice, ça dépend des gens je pense mais disons que moi je suis devenue productrice parce que j'ai fait des études de cinéma à Paris 3 où j'ai étudié au départ plutôt l'esthétique, la sémiologie, l'analyse de film, enfin une approche qui était plus esthétique et intellectuelle, critique. Et au fil du temps je me suis intéressée à la production parce que cela me semblait être l'endroit d'où naissaient les films en fait, que c'était l'endroit où quelque chose se passait qui permettait aux films d'exister, et je m'y suis intéressée de cette façon-là et j'ai fait un master sur la production indépendante en France et dans le cadre de ce master j'ai interviewé des producteurs indépendants pour savoir ce qu'il faisaient comment ils le faisaient et pour moi c'était aussi une façon de créer un réseau parce que je n'avais pas de contact, personnellement ou familialement avec des gens du cinéma. A la suite de ce master de cinéma, j'ai rencontré plusieurs producteurs et productrices, des gens du CNC, une banque, et quand j'ai remis ma maîtrise aux différentes personnes que j'avais rencontrées, j'ai été contactée par une femme du CNC que j'avais rencontrée assez longuement et elle m'a proposé un remplacement au service de la production. C'est comme ça que j'ai commencé. J'ai lu tous les dossiers d'agrément, j'étais au service des autorisations professionnelles à l'époque, qui n'existent plus vraiment, mais bon, c'était ma façon de rentrer dans le métier. J'ai démarché des gens, j'ai été stagiaire chez des petits producteurs. Je me suis formée à la comptabilité, en même temps que mes études en fait, avant le CNC. Pour étudier les bilans des sociétés, pour essayer de comprendre comment ça fonctionnait financièrement. Quand j'ai fini mon remplacement au CNC, j'ai démarché des producteurs et j'ai été engagée comme secrétaire de production dans une société qui s'appelait PCC. C'était la première société de Patrick Godeau. C'était un jeune producteur qui venait de produire un long métrage et je travaillais avec l'administratrice de production et en fait ça m'a donné en vie de continuer. Après, je suis partie, mon contrat était fini, ensuite j'ai travaillé pour un autre producteur toujours en tant que secrétaire de production, comptable, assez polyvalente, mais c'est vrai que le fait que j'aie une formation en comptabilité, ça m'a pas mal aidée. C'était un élément important. Et je suis restée quelques mois et ensuite, j'avais des amis qui avaient monté une société et c'était pour faire de la distribution mais ils avaient aussi envie de faire de la production. En fait j'ai commencé comme ça, en faisant la comptabilité, de fil en aiguille je me suis intéressée à la production, il y avait un film en projet et je me suis prise au jeu.

KL : Tu t'es lancée après avoir observé et travaillé avec plusieurs.

CL : Oui, je me suis prise au jeu, qui n'était pas très facile et qui ne l'est toujours pas. C'est vrai que c'est un endroit, le secteur de la production, c'est l'endroit où les projets arrivent, où on les budgète, où on cherche l'argent, et si on y arrive on les produit, on gère des équipes et on les emmène jusqu'à ce qu'ils se terminent. C'est la gestation et la fabrication. Donc j'ai fait pas mal de courts métrages, pendant un certain nombre d'années, j'étais plutôt une productrice de terrain, si on peut dire, notamment en courts métrages, je faisais souvent la direction de production, souvent la régie générale, donc j'ai appris en produisant, j'ai aussi appris tout le matériel technique de l'époque, la pellicule, le matériel électrique, la gestion pratique de tournage, de post-production.

KL : Du concret. Avec ce parcours là, comment es-tu arrivée à **Produire au Sud** ?

CL : J'y suis arrivée parce que je connaissais Elise Jalladeau, qui était une productrice indépendante, donc on avait un peu la même vision, la même façon de travailler, on avait parfois les mêmes goûts cinématographiques. Et elle avait déjà créé **Produire au Sud** et c'est vrai qu'à l'époque, moi j'avais déjà été sur une coproduction avec le Chili même deux, ou trois avec souvent des coproducteurs européens en plus, espagnols ou allemands, et donc je savais de quoi il retournait et c'est vrai que c'est elle qui m'a proposé un jour de participer au début de l'atelier, je crois que c'était en 2004. J'étais en train de produire un film avec le Burkina-Faso. L'atelier n'était pas constitué comme il l'est aujourd'hui, c'était un peu différent, le début de l'atelier, c'était une introduction à la coproduction internationale. Comment, pourquoi, et le but de l'atelier c'était surtout de donner des outils pour que les producteurs dits du Sud soient dans des relations d'équité avec les producteurs européens. Pour qu'ils aient les compétences suffisantes pour discuter. Ce qui n'était pas le cas à l'époque.

KL : Tu veux dire qu'ils n'étaient pas au niveau de ce qu'on attendait à l'époque.

CL : Non. Il se posait des questions juridiques, contractuelles, des questions de dépenses obligatoires. Elle m'a donc proposé de faire cette introduction à la coproduction internationale, avec un autre producteur, c'était son idée. Je lui ai dit, si c'est avec lui, je ne viens pas, parce que cette personne n'a pas besoin de moi pour parler de ça. Moi je veux bien mais avec quelqu'un de ma génération, autant que faire se peut une femme. J'ai proposé quelqu'un qui ne pouvait pas, et au bout d'un moment, je lui ai dit « faisons-le ensemble ! ». Je ne suis pas restée à l'atelier qu'elle faisait avec d'autres intervenants, je pense que je suis revenue à la fin, on faisait des rendez-vous individuels tout à la fin de l'atelier. J'ai trouvé ça très motivant, ces ateliers collectifs et ces transmissions d'outils divers et variés. Je trouvais ça assez passionnant. On a continué à travailler de plus en plus Élise et moi, jusqu'à ce qu'à un moment on refonde l'atelier, son organisation, sa structuration. Car on au fil du temps les besoins sont devenus différents. Il y avait des pays et des producteurs beaucoup plus dynamiques qu'au tout début, ils avaient moins d'attentes sur certains sujets, plus sur d'autres. Petit à petit, on a transformé l'atelier. J'y ai pris une part plus importante. Dans cette évolution, avec elle. Puis ensuite elle est partie, elle a arrêté l'atelier. Même si elle était encore productrice à l'époque et moi j'ai continué. À ce moment là, je pense que j'ai fait un atelier seule, Guillaume n'était pas encore là ou il venait d'arriver. Tout le contenu de **Produire au Sud**, il fallait quand même le construire, savoir qui venait, à quel moment, pour quoi faire, et ensuite j'ai demandé à ce que Philippe Avril puisse faire ça avec moi, parce que ça faisait trop de travail pour moi. Cela vient en plus de mon travail de productrice. On a remodelé des choses. Puis Guillaume a pris une part plus importante et ça a beaucoup facilité les choses.

KL : Là il y a une vraie coordination.

CL : Oui, il y a une vraie coordination de **Produire au Sud**, et c'est un peu moins de travail que ça n'était à l'époque.

KL : Cela veut dire qu'entre 2004 et 2010, tu l'as portée très fort.

CL : C'était surtout Élise qui le portait. Et ensuite, à partir de 2007, là on l'a vraiment fait ensemble : les sélections, puis il y a eu des comités de sélections. On réfléchissait ensemble à comment on allait le structurer, discuter des projets, ça nous prenait pas mal de temps.

KL : J'imagine. Peux-tu me dire, au départ les producteurs avaient besoin d'une introduction, après, ils étaient plus aguerris, ils avaient déjà acquis un certain nombre de connaissances et de compétences, il fallait les nourrir d'une autre façon. Est-ce que tu te rappelles les grandes évolutions de l'atelier au niveau des contenus ?

CL : Disons que sur un certain nombre de pays, la production indépendante s'est professionnalisée, aussi de l'intérieur. C'est le cas de l'Argentine, du Brésil, du Mexique, des pays émergents qui sont devenus plus qu'émergents. L'évolution économique générale du monde a fait que ces pays ont commencé à se développer économiquement, à des tas de niveau, donc les producteurs indépendants se sont mis à avoir leur propre expérience et donc ils n'avaient plus les mêmes besoins. Ce qui les intéressait surtout, c'était « est-ce que les films qu'ils produisent pourraient atterrir sur les marchés internationaux ? ».

KL : Là, ce serait plus au niveau de la vente et de la diffusion.

CL : C'est-à-dire qu'il y a eu au départ une nécessité de concept, de base, qu'est-ce que c'est juridiquement qu'une coproduction, qu'est-ce que ça veut dire en terme d'échanges de travail, ce qui reste d'ailleurs.

KL : Oui, dans les contenus actuels.

CL : Ensuite, surtout, comment faire pour atteindre les marchés internationaux, donc il y a un moment où ça s'est tourné d'avantages vers les ventes, et ça a été le moment où les vendeurs internationaux ont pris beaucoup plus de place qu'il n'en avaient jusqu'alors. Il y avait des vendeurs avant, mais ils ont pris beaucoup plus de place, dans l'ensemble de cette industrie. Cela a correspondu à un mouvement général. Après, il y avait des pays où il n'y avait aucune production, c'était le cas du Pérou, de la Bolivie, de la Colombie. Sur l'Amérique Latine. L'Afrique qui d'une manière générale a toujours été en retard, sauf pour le Maghreb où il y a des cinématographies plus ou moins fortes selon les époques, mais où il y a une tradition. Mais le reste de l'Afrique, très peu, sauf l'Afrique du Sud. En Asie, il y avait assez peu de choses à part Hong-Kong et Taïwan, il y avait quand même peu de choses, c'était très émergent. Il y avait pour ainsi dire des endroits où il n'y avait pas ou plus de cinématographies, qui sont montés, descendus. Chacun a sa propre histoire, politique, ce sont des mouvements assez complexes. Mais on a pu constater que les producteurs étaient plus expérimentés dans un certain nombre de domaines. Pendant très longtemps, dans beaucoup de pays, et c'était le cas en France aussi pendant un certain nombre d'années, les producteurs indépendants étaient des réalisateurs qui se produisaient eux-mêmes. Élise tout comme moi, on pensait qu'il était indispensable, pour qu'une cinématographie se développe, de former des producteurs indépendants. Et que ça ne pouvait pas seulement reposer sur les réalisateurs, il fallait absolument qu'il y ait des gens qui s'emparent de la production et qui choisissent de faire ce métier-là.

KL : Et en indépendants.

CL : C'était le but. Le mouvement il était aussi de pousser des gens à devenir des producteurs et que ce ne soit plus des réalisateurs-producteurs et refuser de jouer tous les rôles. Je ne pense pas que ça a été le cas au tout début de **Produire au Sud**, ça a été une exigence, qu'on a conservée.

KL : Si je ne me trompe pas, vous éliminez encore ce type de dossiers.

CL : On veut qu'il y ait un producteur. Dans certains cas, ça peut être la société de production du réalisateur, ça arrive, dans des tas de pays, en France aussi. Mais il faut qu'il y ait un interlocuteur qui s'occupe de la production. Et que ce rôle-là, il l'assume. C'était la chose importante et ça le reste. C'est-à-dire que ça a fait tâche d'huile. Quand il y en a un qui arrive du Pérou un jour, un projet avec un producteur, finalement, cette personne s'est mise à produire un film puis deux, et à travailler avec un assistant ou une assistante de production, qui est à son tour devenu producteur, et ainsi de suite.

KL : Il y a un effet boule de neige, avec la création d'une vraie filière professionnelle.

CL : Oui, parce que si tu dis que c'est un vrai métier, qu'il y a des compétences particulières et qu'il faut les apprendre, ça débloque quelque chose.

KL : C'est un métier qu'on connaît peu, qui souffre de manque de reconnaissance dans beaucoup de pays.

CL : Oui, quand on dit producteur, les gens imaginent que c'est Hollywood, un type avec un gros cigare, ou Luc Besson, mais ce n'est pas comme ça que ça se passe ! Je ne dis pas que ça n'existe pas, mais il se trouve que d'une façon assez générale, dans la production indépendante en tout cas, c'est rarement comme ça que ça se passe.

KL : Vous avez manié ce concept, celui du « *creative producer* », qui est là de bout en bout, sur les tournages et qui fait tout pour que ça marche !

CL : Il y avait aussi le fait de prendre en compte que quand les gens voulaient faire des coproductions, c'est-à-dire aller chercher plus de financements dans des pays étrangers, ils allaient établir des relations avec le coproducteur du pays X, et que ce producteur n'était pas une boîte à lettres, pas juste un maillon de la chaîne pour que l'argent arrive, mais quelqu'un qui allait lui-même s'investir sur le projet, le défendre, trouver des solutions et aussi le pousser jusqu'à ce qu'il arrive, quand c'est possible, sur les grands festivals internationaux et donc, sur les marchés internationaux.

KL : Prendre les gens pour ce qu'ils sont capables de faire. Pour le mémoire, je vais présenter un historique de **Produire au Sud**, une analyse des deux ateliers nantais, parce que malheureusement, je n'ai pas pu assister à un **Produire au Sud** à l'étranger, qu'est-ce que tu as pensé des deux dernières promotions en terme de profils, de maturité ?

CL : Je dirais qu'elles étaient assez différentes l'une de l'autre, quand même. Cette année, c'est vrai qu'il y avait des gens un peu plus expérimentés globalement, tous, que les années précédentes. C'est-à-dire que les années précédentes il a pu y avoir un projet ou deux, où les gens étaient plus expérimentés. Cette année, ils l'étaient tous, avec un projet produit, voire plus, un long métrage réalisé. Et les réalisateurs et les producteurs avaient déjà une bonne expérience.

KL : Ils étaient déjà dans le métier.

CL : Oui, certains avaient déjà fait des coproductions, ils avaient déjà eu des festivals internationaux, donc il y avait déjà tout un pan de choses connues. L'année dernière, je ne me souviens plus.

KL : Il y avait les sœurs Tajdin, il y avait le projet indien *Liberation*, il y avait des Boliviens, des Paraguayens.

CL : Oui, c'était différent. Ils avaient des parcours individuels un peu variés, mais pas tous au même stade.

KL : Dans les entretiens que j'ai eus avec Élise Jalladeau, Guillaume Marion et Guillaume Mainguet, il ressort quelque chose d'assez politique, une sorte de responsabilité par rapport à la diversité culturelle, défendre les cinématographies de ces pays-là et en même temps la cinématographie française.

CL : Il y a un esprit qui traverse cet atelier, qui est très fortement rattaché au festival. Cet esprit existait avant **Produire au Sud**, et en fait **Produire au Sud**, c'est un peu ce qui peut se passer avant que les films n'arrivent au festival des trois continents. C'est dans le même état d'esprit de défendre une certaine diversité, que les gens puissent faire les films qu'ils ont envie de faire, en leur donnant les outils. On ne leur donne plus grand-chose en fait, on fait des échanges d'expérience. On fait moins ce qui était au départ plus conférencier, avec des choses sur la coproduction, sur le droit, c'est devenu plus collectif, plus des échanges de compétences, d'expérience, et c'est à ce titre là que ça fonctionne aujourd'hui.

KL : On sent que le côté collectif est important, et que sur les deux groupes que j'ai pu observer, cela a très bien fonctionné au niveau de l'énergie, des échanges.

CL : Cela crée des réseaux aussi. C'est-à-dire qu'il y a des gens qui se sont rencontrés à **Produire au Sud** qui ont coproduit ensemble. Et les gens qui sont passés par **Produire au Sud** ont une certaine façon de travailler et c'est vrai que si quelqu'un cherche un coproducteur au Brésil ou je ne sais où, ils vont se connecter. Parce qu'ils sont passés par quelque chose de commun.

KL : J'ai l'impression que **Produire au Sud** est une expérience qui les lie de façon forte.

CL : Pendant longtemps, c'est moins le cas, c'était un peu le seul endroit où les producteurs de ces pays pouvaient participer à un atelier sur la coproduction internationale. Il existait EAVE déjà, qui existe toujours, que moi j'ai fait avant, et Élise, qu'on a fait avant **Produire au Sud**. On avait le fruit de ce qu'on y avait vécu. Et EAVE, c'était pour les producteurs européens. Ce n'est pas le pendant, mais il y avait quelque chose comme ça à **Produire au Sud**, mais pour des producteurs non européens. Et rattachés aux **F3C**.

KL : Donc c'est tout un ensemble...

CL : Il y a une logique politique si on peut dire, liée à la position du festival lui-même, qu'on suit nous, forcément, puisque c'est quelque chose qu'on défend, cette diversité, cette création artistique, avec les conseils qu'on peut donner aux gens. L'atelier est construit sur le fait que ce n'est pas un marché de coproduction, ce n'est pas une compétition. Les experts qui participent savent qu'on fait cette atelier dans une transparence de la transmission des informations.

KL : L'impression qui s'en dégage à l'observation est une grande ouverture, une honnêteté, sur tous les plans.

CL : On essaye, enfin on a chacun nos domaines de confidentialité dans nos métiers, c'est normal, disons qu'on essaye d'être dans quelque chose où on peut dire les choses comme on les pense, sans tabous. Chacun vient avec sa réalité, son expérience et échange avec les autres en face et on essaye d'éviter au maximum qu'il y ait de la langue de bois sur un sujet ou un autre, parce que ça ne fait pas avancer les choses.

KL : L'idée est de faire réfléchir et évoluer.

CL : Après le pendant de ça c'est qu'il y a aussi des consultations en scénario qui ont toujours existé depuis que je connais **Produire au Sud**, qui sont indissociables du processus.

KL : C'est d'autant plus intéressant qu'en 2000, **Produire au Sud** n'avait invité que les producteurs et ils se sont rendu compte que ça ne fonctionnait pas. Qu'il fallait que les deux soient présent pour que chacun prenne conscience du processus de l'autre et comment faire l'un et l'autre le travail pour progresser.

CL : C'est un couple ! Qui doit se constituer, qui doit connaître les limites de l'un et de l'autre. C'est pour ça que les producteurs assistent au rendez-vous avec les consultants en scénario, et que les réalisateurs assistent aussi aux consultations qui concernent d'avantages la production. Ce n'est pas chacun dans son coin. On ne fait pas comme ça. On peut les séparer à un moment, chacun a aussi sa propre identité et sa propre place qui est différente, mais c'est indispensable que ce soit quelque chose de collectif parce que le producteur doit aussi apprendre à réfléchir au scénario et voir quels sont les problèmes. Et le réalisateur doit comprendre comment il va être possible ou pas de faire le film dans telles ou telles conditions.

KL : Oui, il y a une espèce de principe de réalité ou de fiction, qui fait qu'ils doivent être en cohérence tout le temps.

CL : Exactement. Il arrive qu'à la suite de **Produire au Sud**, finalement le producteur va se séparer du réalisateur, ou l'inverse. Parce qu'il s'est passé quelque chose

KL: Oui, ils se sont peut-être rendu compte qu'il ne sont pas sur le même...

CL : Peut-être qu'en fait, ils ne se connaissaient pas si bien, peut-être qu'être immergés comme ça huit/neuf jours d'affilée, chose qu'ils n'ont jamais faite pour certains, tout à coup, soit ils se sont découvert quelque chose en commun qu'ils n'avaient pas encore vu et ils se rapprochent, soit c'est le contraire, ils se sont rendu compte que ce n'est pas possible.

KL : Je pense que cette année, ils se sont tous découvert plus de choses en commun, c'est revenu dans le discours des Sud-Africains, d'avoir pu passer du temps ensemble.

CL : C'est précieux, très précieux. Parce que quand tu es producteur, tu es toujours occupé par des tas de trucs. Les sociétés tu as ci et ça ; tu es toujours happé par des tas de choses. Quand tu es en atelier, tu ne peux pas être happé, on est toute la journée collés, donc tu n'as pas le temps. Cela t'oblige à être là. Ces moments-là sont en fait assez rares. Dans une collaboration avec un réalisateur. Être une semaine ensemble du matin au soir ! Du petit déjeuner jusqu'au dîner le soir, il faut se supporter, quand même. C'est aussi une façon de se rencontrer et de voir les limites. Les limites et les possibilités. Dans les deux sens.

KL : Cela permet aussi de baliser les choses avant un tournage en se disant, ça je pourrai le faire, ça peut-être pas.

CL : Voilà. Lui est mieux pour parler en public que moi, des choses comme ça. Il y a aussi l'effet de groupe avec le regard qui joue.

KL : Tu as aussi vécu en arrivant en 2004 le développement des ateliers à l'étranger qui arrivent à une assez grande expansion. Avec le travail de Guillaume en plus. Depuis 2004, tu as dû participer à un certain nombre d'ateliers, qu'en retires-tu ?

CL : Je n'en ai fait qu'un à l'étranger, à l'époque, j'en ai fait un en Argentine à Buenos Aires, je pense que c'est le dernier qui a été fait de **Produire au Sud** à Buenos Aires. Il me semble. Parce qu'après ça, les producteurs argentins avaient suffisamment de billes et ils n'avaient plus besoin de **Produire au Sud**.

KL : **Produire au Sud** va là où il y a des besoins.

CL : Oui, parce que là, ça ne leur servait plus à rien, donc je pense avoir fait le dernier. Et après celui que j'ai fait, c'était au Brésil à Salvador de Bahia, (2010). Je crois que c'est le premier qu'on y ait fait et le premier que j'aie fait à l'étranger. J'avais fait Buenos-Aires, ça devait être 2006 ou 2007. Et c'est à cette occasion que j'ai rencontré un réalisateur et un producteur avec qui j'ai coproduit. C'est la seule fois que ça m'est arrivé.

KL : Tu as fait peu d'ateliers, mais tu as fait une rencontre décisive.

CL : Absolument et c'était le premier long métrage de Pablo Fendrik. Et après j'ai fait Salvador de Bahia, ensuite, j'ai dû faire Recife, le deuxième, et après ça a dû être Belo Horizonte au Brésil.

KL : Pour toi, quelle est la différence essentielle entre un **Produire au Sud** Nantes et un **Produire au Sud** à l'étranger. Est-ce que c'est le côté régional ? Est-ce que les projets sont peut-être moins poussés que ceux qui viennent à Nantes ?

CL : Je dirais qu'en général, mais bon, c'est un peu facile de faire du général, parce que selon les endroits, ce n'est pas les mêmes réalités. En général, les projets qui sont sélectionnés pour les **Produire au Sud** à l'étranger, ce sont des gens qui sont moins expérimentés qu'à Nantes. Ensuite, ce n'est pas tout à fait la même optique, ce n'est pas la même durée d'ateliers, ce sont des ateliers plus courts. C'est un peu difficile de comparer, mais d'une façon générale, les gens ne sont pas au même niveau d'expérience.

KL : On garde plus l'idée d'une introduction, des premiers **Produire au Sud**, peut-être.

CL : D'une introduction, voire vraiment de gens qui démarrent dans la production. Et ça va leur faire un premier contact, un premier réseau aussi, ils vont échanger avec d'autres.

KL : C'est un premier bain finalement.

CL : C'est vrai que dans ces cas-là, on peut aussi choisir, il y a des sélections qui prennent en compte le fait qu'on va prendre un projet d'un pays où il n'y a quasiment aucune cinématographie. Ou très très fragile et que les faire venir à un atelier régional, ça va créer une dynamique.

KL : Oui, comme tu me l'expliquais tout à l'heure...

CL : Ils ne vont pas être isolés là où ils sont, ils vont avoir une connexion et après ils vont rester connectés. Parce que c'est des métiers quand même très solitaires, on est vite très seul dans ce qu'on fait.

KL : Même si on a l'impression qu'il y a toujours des gens autour.

CL : Finalement, il faut les prendre seul les décisions, les risques on les prend seul ou quasiment. Puis, il y a des pays qui sont fermés par des problèmes de censure, qui ont des problèmes de communication, de coupures d'électricité, de réseau. Il ne faut pas oublier ça, il y en a quand même beaucoup dans le monde. C'est aussi une façon, de se connecter avec d'autres ailleurs et de savoir qu'on est pas seul à porter son projet.

KL : Que d'autres rencontrent des difficultés similaires.

CL : Exactement. De savoir qu'à l'autre bout du monde, ou à un autre endroit d'un même continent, des gens qui n'ont pas les mêmes cultures, langues, se rendent compte qu'on traverse les mêmes difficultés, que ce soit dans l'écriture ou que ce soit dans le fait de trouver de l'argent, ou gérer une production. C'est important, le collectif, c'est important, c'est indispensable ! C'est une source d'éveil, de culture au sens large. Cela permet de découvrir les films des autres, de voir comment ils ont résolu, soit d'un point de vue artistique, soit d'un point de vue économique les problèmes qu'ils ont pu rencontrer.

KL : Une ouverture à tout points de vue. Et pour parler de quelque chose de positif que j'avais remarqué l'année dernière, c'est le fait qu'il n'y ait pas de compétition, pas de prix...

CL : Il y en a eu. Il y a eu des **Produire au Sud** où il y avait des prix décernés au meilleur projet ou « pitch ».

KL : C'était quand ça, tu sais ?

CL : Il y en avait à Buenos Aires notamment, il y en avait à Nantes. Je pense que le prix à l'époque était doté par ARTE, cela devait être 5000 € je pense, ce qui était notable. Encore plus à l'époque. Mais c'est vrai ; ni Élise ni moi, on n'était très favorables à ça, donc dès qu'on a pu arrêter, dès que ça a été possible d'arrêter ce prix, je crois que c'est parce qu'ARTE est partie. C'est quand Guillaume [Marion] était Délégué Général, on a sauté sur l'occasion pour arrêter. Parce que ça générerait à notre sens quelque chose qui n'était pas du tout dans l'état d'esprit de l'atelier.

KL : Du point de vue pédagogique, c'est néfaste.

CL : Ce n'est pas le propos, ce n'est pas le propos. La compétition elle va arriver dès le lendemain matin. Tu vas solliciter de l'argent. Ils seront 50, il n'y en a que 10 qui l'auront. De toutes façons, tu vas être tout le temps en compétition. Après il va y avoir faire les sélections de festivals, après il va y avoir trouver un vendeur, puis, des acheteurs et des distributeurs, ensuite le distributeur va chercher le public... Contre d'autres films, donc la compétition, elle est là tout le temps !

KL : C'est un marché.

CL : Oui, elle est là tout le temps, parce que c'est comme ça. Et cet atelier n'est pas fait pour ça. Il y a un truc qui est effectivement un peu cocon, mais c'est le but parce que ça libère la parole. Complètement. Si on commence à mettre une compétition, chacun va commencer à se demander si ce qu'il a dit va ou ne va pas, comment il va être jugé. Si on enlève ça, on enlève déjà une pression et ça permet plus de liberté quand même.

KL : Sachant que la présentation du « pitch », c'est quelque chose qui leur met déjà une pression folle ! Rien que ça.

CL : Si on rajoute une compétition par-dessus... En plus ce n'est pas évident de juger ça. Je ne me sentirais pas à même de le faire donc on n'aimait pas du tout faire ça.

KL : Je n'ai vraiment pas mon avis à donner, mais je trouve que ça produit un très beau résultat qu'il n'y ait pas de prix. La parole est libérée et c'est très bien !

CL : La parole est libérée et c'est aussi le but. Il ne faudrait pas que ça devienne un atelier de psychothérapie non plus.

KL : L'échange entre eux et avec vous est intéressant.

CL : C'est à dire qu'ils ont aussi leur autonomie. Si les gens se rencontrent, ils se rencontrent et ne dépendent absolument pas de nous. C'est complètement indépendant de ce que nous donnons. Ce sont eux qui veulent sortir ensemble ou pas, dîner tous ensemble, nous on n'intervient pas là-dedans.

KL : Le groupe se fait ou pas.

CL : Parfois il se fait avec les experts, parfois en dehors, il n'y a aucune règle. Et tant mieux parce que ce serait bizarre que ça se passe toujours pareil.

KL : Ça rend chaque session unique.

CL : C'est totalement différent. Ce sont des gens, à Nantes encore plus, qui arrivent d'endroits qu'ils ne connaissent pas, de pays que certains ne savent pas placer sur une carte. Chacun doit ra-

conter d'où il vient, quelle langue il parle, sa culture. Ça se télescope. C'est une découverte de l'autre assez puissante.

KL : Ce que j'observe c'est que c'est formidable pour ces gens de se retrouver avec d'autres qui font le même métier qu'eux à l'autre bout de la planète, de se rendre compte qu'ils ont parfois des thématiques proches !

CL : Il y a des thématiques qu'on retrouve partout, sur lesquelles on peut échanger. Dont on peut parler même si on n'est pas forcément d'accord. Par exemple, on peut se retrouver avec deux pays qui ont fait la guerre. Pour plein de raisons. C'est arrivé plein de fois, qu'on se soit retrouvé avec des pays qui ont été ennemis. À plus ou moins longue échéance, ça peut être extrêmement proche, historiquement. Donc, c'est comment on fait ensemble dans ces cas-là. Je ne vais pas dire que tout le monde va s'aimer à la fin, je n'en sais rien, et sans doute pas. C'est assez précieux, je pense. Pour les experts comme moi, c'est aussi un moment d'échange avec les gens qui sont aussi experts. Parce que nous aussi, on passe des moments particuliers ensemble, qui sont différents de ceux qu'on passe ailleurs, dans des festivals où on se rencontre, pour travailler, coproduire, on est dans quelque chose de très différent. Nous aussi, y compris professionnellement.

KL : C'est une valeur ajoutée pour tout le monde.

CL : Je crois oui. C'est vrai que c'est aussi lié aux personnalités de chacun et que chaque expert qui participe à **Produire au Sud**, même s'ils changent un peu au fil du temps, moi je dois être la plus ancienne, maintenant avec Raimond [Goebel]. Et Gualberto [Ferrari].

KL : Vous êtes une équipe très soudée, ça se sent. Maintenant je voudrais savoir comment tu vois la suite. Ce que tu dis c'est que l'atelier a évolué avec la professionnalisation des pays, que certains sont plus autonomes et ont développé leur industrie. Comment vois-tu l'avenir des **Produire au Sud** à Nantes, mais surtout à l'étranger ?

CL : C'est difficile pour moi de répondre, car ça dépend des demandes en fait. Au niveau des ateliers à l'étranger, cela dépend des pays qui sont intéressés, pour organiser ça, s'ils sont intéressés, c'est qu'ils ont leurs propres raisons qu'on ne connaît pas forcément d'avance, ça peut être des raisons différentes. Si on prend l'atelier qu'on a déjà fait deux fois en Israël, il n'y avait que des projets israéliens. Là, à la suite d'une discussion avec Sari [Turgeman], elle s'est dit que ce serait peut-être bien si cet atelier a lieu à nouveau, l'année prochaine (parce qu'il n'y a pas de pérennité, il faut le savoir). A priori, il y en a, mais il faut obtenir les financements, c'est comme de faire un film, c'est pareil. Il faut quand même trouver l'argent. Enfin, Sari pense qu'il serait intéressant de faire venir d'autres personnes en dehors d'Israël. Parce que la rencontre avec l'autre, qui ne parle pas la même langue, ce n'est pas pareil. Israël, on en a fait deux, avec seulement des Israéliens, qui peuvent être Palestiniens, Marocains, juifs ou non-juifs, mais ils vivent tous en Israël. Donc c'est particulier. Quand on avait Salvador de Bahia, il n'y avait que des Brésiliens. Mais le Brésil c'est immense, entre le Nord et le Sud, c'est très très différent. En fait, selon les ateliers régionaux, c'est différent. A Taïwan, il n'y a que des Taïwanais. A Taipei, que des Taïwanais. Cela peut-être des réalisateurs d'ailleurs qui travaillent à Taïwan. Et à Bangkok, c'est l'Asie du Sud-Est, c'est complètement mélangé. Donc c'est très difficile, je n'en sais rien. Je sais qu'il est question du Japon, mais je ne veux pas trop m'avancer là-dessus, parce que je ne sais pas trop où ça en est. Le Japon, il n'y aura que des Japonais. C'est certain. Cela dépend de la demande, s'il y a une demande, elle est à un besoin particulier et nous on va s'adapter à ça, et ça ne va pas être la même chose qu'on va faire à Nantes.

KL : C'est du sur-mesure à chaque fois finalement.

CL : Oui, à chaque fois. On a des choses qu'on connaît, mais on va aussi s'adapter aux gens en direct, parce qu'en fonction de leurs compétences et de leur expérience, il ne va pas se passer la même chose. Et ça on ne peut pas le savoir à l'avance. Sur les dossiers on voit des choses, mais sur place, il se passe d'autres choses. Il y a des découvertes, donc on s'adapte en fonction des personnes.

KL : Et de l'encadrement de l'atelier sur place.

CL : On s'adapte aussi au climat, à la nourriture, au décalage horaire, il y a plein d'autres trucs derrière qui viennent. Nantes est quand même l'atelier le plus complet, je dirais le plus abouti.

KL : Tu es partante pour plein de **Produire au Sud** ? Je te sens toujours aussi motivée.

CL : Pour moi, c'est hyper enrichissant, quand même. Parce que c'est une façon de rester connectée avec ce qui se passe dans le monde, les désirs de films des uns et des autres que je ne peux pas deviner. C'est une connexion, c'est très enrichissant, personnellement donc ça joue aussi professionnellement. Je trouve que c'est un lieu assez précieux. Dans nos sociétés. Un lieu où les gens peuvent parler, échanger leurs expériences, se poser des questions. Ce n'est pas si courant, surtout dans un monde où la compétition est si importante et où quand un producteur sait comment monter un dossier pour telle structure, il ne va surtout pas le dire à l'autre. Il a un potentiel « ennemi » en face de lui.

KL : Quelqu'un qui va présenter un dossier en même temps que lui.

CL : Exactement. Donc, du coup, on reste dans cet atelier avec l'idée, « que le meilleur gagne ». Et je pars du principe que plus on sait de choses et plus la connaissance est partagée, plus chacun a ses chances. Plus on tient la connaissance entre les mains de quelques uns, moins le monde fonctionne.

KL : Et on passe à côté de beaux projets.

CL : On passe à côté de beaucoup de choses. Donc, je suis pour le partage de la connaissance et de l'expérience parce que je pense que c'est un élément fondamental entre les êtres humains, dans les sociétés, la compréhension des uns et des autres. Donc effectivement, c'est beaucoup plus politique. Il y a une vision plus politique qui est indissociable de ce que je fais dans mon métier. J'y trouve mon compte à **Produire au Sud**.



Raimond Goebel et Claire Lajoumard pendant la session de retours sur dossiers, Produire au Sud Nantes 2015, photographie de l'auteur

Entretien avec Guillaume Mainguet, 12/04/2016

KL : Guillaume, bonjour !

GM: Bonjour.

KL : Je vais essayer de te raconter ce que j'ai compris de la situation du **F3C** qui a forcément impacté **Produire au Sud**, entre 2007 et 2010. Tu me diras si j'ai compris et puis tu corriges. Donc ce que j'ai compris c'est que Guillaume Marion s'entendait très mal avec les frères Jalladeau, que ça a dégénéré en guerre générationnelle, qu'il a organisé son départ vers Cannes tout en gardant une compétence sur **Produire au Sud** mais qu'à cause du conflit avec l'association et les frères Jalladeau, il a fini par être licencié pour insubordination en 2008. Et ça a coûté de l'argent au festival, 22 000 €. Ensuite, quand il est parti, on a embauché Philippe Reilhac, qui a été vu comme un sauveur, qui a été bien présenté dans la presse mais qui s'est révélé un piètre gestionnaire, pour le personnel notamment, et son poste coûtait très cher. On est arrivé à un moment de sur-crise, les frères Jalladeau se sont désengagés, parce qu'ils étaient en conflit avec le festival. Ils voulaient rester en position, ils ont essayé de marchander la marque du **F3C** contre le fait de rester dans la structure et leur salaire pendant 10 ans. On a acheté le nom de la marque à un des frères pour 35 000 € et 9000 € d'avocat. Là-dessus est arrivé un énorme problème budgétaire. L'argent du FAC-MAS, le Fonds d'Appui aux courts métrages d'Afrique Subsaharienne aurait dû être sur une ligne budgétaire à part. Sauf que, pour une facilité de comptabilité, ça a été mis dans la trésorerie générale et ça a faussé le budget. Cela donnait l'impression que le festival était à l'aise alors que non. Arrive l'Assemblée Générale de 2008, 85 000€ de déficit, et panique ; nécessité d'un redressement avec une société qui fait un audit, qui met en place un règlement intérieur, de la rigueur dans la

trésorerie, de la rigueur budgétaire. Philippe Reilhac part ensuite parce que ça ne se passe pas bien, et que son poste coûte trop cher. Et on refait revenir Sandrine Butteau de New-York qui reste trois ans, ce qui permet à la structure de retomber sur ses pieds, avant que l'administratrice actuelle ne soit embauchée.

GM: Dans les grandes lignes oui tout à fait, c'est le mouvement général. D'abord la manière dont les événements se succèdent, après j'apporterai une correction. La question du déficit n'est pas uniquement liée à l'histoire du FACMAS. Le problème du FACMAS se pose pour deux raisons différentes. D'abord, s'il faut nommer des personnes, c'est plutôt Guillaume Marion qui, au moment de développer, de faire reconnaître la structure, a décidé de noyer la subvention, qui n'en était pas une, c'était une dotation à la structure, dans la trésorerie générale. Il a commencé à dépenser plus qu'il ne le fallait sur des aspects qui ont surdimensionné le festival. Chose qui n'a absolument pas été corrigée dans la foulée par Philippe Reilhac, qui, pour d'autres raisons, une fois qu'on a retiré l'empreinte du FACMAS de la trésorerie générale, a ajouté au pot une autre forme d'excès, pas du tout sur des histoires de contenu, mais de forme. C'est-à-dire qu'il voulait, outre le prix exorbitant de son salaire, donner au festival des formes qu'il n'avait jamais eues, c'est-à-dire stariser le **F3C** et amener les tapis rouges, choses qu'il avait mises en place ou du moins connues dans les autres festivals où il avait pu travailler. Donc, le FACMAS est un des facteurs qui ont mis le festival dans cette situation périlleuse. Le déficit est allé jusqu'à 260 000 €, donc pas uniquement 85 000 € et quand Philippe s'en va, c'est à fond de cale et avec un gros coup de pied au derrière, c'est-à-dire que la structure a compris le mal qu'il a fait sur le terrain financier, mais aussi sur le terrain des ressources humaines. Au moment de son entrée, on est encore cinq ou six et au moment où il s'en va, je suis le seul.

KL : Tout le monde est parti. Il a lancé des procédures de licenciement abusives, il a fait des choses par carrées. Et si j'ai bien compris, il y a eu aussi une baisse des recettes publicitaires avec les changements liés à l'Internet, moins de spectateurs sur l'édition 2007...

GM : Et le fait de payer la petite "escroquerie" de Philippe Jalladeau, sur le terrain de sa marque. À partir du moment où il a su qu'il allait partir, que ça se décidait, il y avait quelque chose dans l'ambiance qui disait de toute façon « exit ». Les frères voulaient partir avec fracas, sans rien transmettre du tout, sans laisser leur carnet d'adresses et si possible en tirant tout ce qu'ils pouvaient tirer. D'une structure qu'ils ont mise sur pied et dont ils ont fait les grands jours, ils sont passés à l'inverse totale, c'est l'amour/haine, ou « après nous le déluge, si la structure meurt, nous on a fait notre travail. Les gens qui nous ont suivis l'ont fait pour de bonnes raisons. » Tout ça a été violent.

KL : J'ai lu l'interview d'André-Pierre Daguin qui a été évincé dans des conditions troubles, et il disait ça, que si les frères Jalladeau mettaient en application la philosophie du festival, ils ne parti- raient pas en essayant de le faire mourir.

GM: Ces années-là ont correspondu à un retrait de certains partenaires. Autour, le monde continuait à vivre et c'est précisément les grands moments où les structures ont pu décrocher des subventions complémentaires, notamment au niveau européen et aussi auprès du CNC et que ce virage-là, le festival ne l'a pas pris.

KL : Trop occupée à gérer des crises.

GM: Et que globalement pendant la période 2008-2012, le festival a concentré ses efforts sur la survie. C'est la lutte permanente, d'une année sur l'autre, on ne sait pas à quelle sauce on sera mangés. On ne sait pas si le minimum de soutien financier de nos financeurs reviendra l'année pro-

chaîne. On est tenu à des résultats donc on travaille la tête dans le guidon, à serrer les vis. Donc, il n'est pas question dans cette période-là de déploiement du projet, ni de réflexion autour du projet, on est vraiment dans une situation larvée, de crise, d'où l'intervention d'un prestataire extérieur, je ne sais plus de quel poil exactement, pour essayer de mettre à plat les difficultés humaines ; qui est marqué aussi par une explosion du conseil d'administration qui a besoin d'être assaini. Et c'est évident qu'à partir du moment où on n'est plus que Jérôme (Baron) et moi, c'est plus simple de parler. Mais on est déjà en 2013, au moment où Sandrine est partie.

KL : Tu as vécu toute cette période. Peux-tu me parler de ton parcours professionnel et de ton évolution dans la structure ?



Guillaume Mainguet, Produire au Sud Nantes 2015, photographie de l'auteur

GM : Je suis très peu diplômé, j'ai un diplôme technique de Rennes, en animation socioculturelle, un DUT, que j'ai mis à profit très vite dans les réseaux de la diffusion cinématographique, parce que le premier stage que j'ai fait, c'était déjà dans une salle de cinéma. Je ne pensais pas m'arrêter si rapidement dans mes études, je pensais poursuivre sur le terrain de l'animation, je ne sais pas si ça aurait été de l'animation très longtemps, mais parce que j'avais déjà une fibre culturelle, ou pour le cinéma, mais ce n'étais pas complètement avoué. Je pensais aller chercher un peu largement, je m'étais intéressé aux sciences de l'éducation, donc des choses qui étaient un peu plus vastes. Je trouve ce poste qui m'enchantait immédiatement. Un poste de programmation et d'animation d'une salle art et essai, ici à Bouguenais. Ça ne se passe pas hyper bien parce que j'arrive

avec plein d'idées sur le champ de la programmation, donc des contenus, succédant à une personne qui elle travaillait plutôt de A à Z sur la comptabilité et qui avait une partie de son poste sur la programmation. J'arrive sur un poste entièrement dédié à la programmation. J'arrive avec une envie très grande, et très vite, avec de bons contacts, j'obtiens tel réalisateur, tel film difficile à avoir, chose qui rentre en conflit avec le Conseil d'Administration et le Bureau, qui avaient l'habitude de programmer leurs séances en lisant Télérama, qui ont l'habitude de ci et ça. Je les traîne au Prud'hommes, je cloue l'association aux Prud'hommes, malheureusement, je quitte ce poste. Peut-être que sinon, je serais encore en exploitation, parce que j'aimais vraiment ce travail. Sur ce passage éclair à Bouguenais, je rencontre Catherine Bailhache, directrice de l'ACOR, association des Cinémas de Ouest pour la Recherche, une émanation du GNCR à Paris, Groupement National des Cinémas de Recherche, et qui travaille sur quatre régions de l'Ouest, Bretagne, Normandie, Pays de Loire, Poitou-Charente et Centre. Un quart du territoire. En cinq ans, mal payé, travail précaire, je découvre le nirvana, je touche au Graal, c'est-à-dire que je suis en contact avec un réseau hallucinant d'exploitants, qui sont adhérents à cette structure et qui mettent en commun leurs forces, leurs choix de programmation, leurs revendications de programmation de films de patrimoine, documentaire, animation et art et essai uniquement. L'association pour laquelle je travaille a pour mission de déclencher la création de copies de films chez le distributeur, parce qu'avec tous ces exploitants, on a suffisamment de poids et de force pour assurer une succession de jusqu'à parfois 20 semaines. Donc des salles qui ne travaillent pas avec des films "exclusivité" et qui peuvent se permettre de programmer des films bien après leur sortie. J'apprends énormément sur la distribution, sur l'exploitation autre que celle que j'avais faite à Bouguenais, d'une autre nature, un peu plus large; j'en profite pour beaucoup voyager, organiser des pré-visionnements auprès des exploitants, un peu dans toute la France, je découvre les gens qui font le même travail que moi dans les autres régions, rattachés au GNCR, je découvre le réseau du cinéma art et essai, je commence à aller à Cannes, à faire quelques festivals, à mener des réunions. Réalisateurs, comédiens, exploitants, distributeurs, sur une portion de cinq ans, je pense que je connaissais tout le monde, tous les distributeurs et toutes les salles art et essai de France. Je pense que ce n'est pas une blague de dire ça. A part les plus petites salles comme ici en Loire-Atlantique où il y en a près de 50, pas dans les villages, mais dans les villes moyennes. J'acquiers une vraie spécialité, mais pour des raisons qui sont à la fois financières et humaines, je décide de quitter l'ACOR en 2005, et là, je commence à écrire. Pas à réaliser tout de suite parce que je ne rencontre pas un producteur immédiatement, mais je le fais en attendant de savoir à quelle sauce je vais être mangé, je passe un peu moins de deux ans au chômage et en 2007, je suis recruté par Guillaume Marion, après être intervenu pendant ces deux ans sur de la coordination de projet en organisant notamment les Rencontres Nationales « Les Enfants de Cinéma » à Nantes et Amiens, deux années de suite. Je travaille en tant qu'intervenant cinéma extérieur auprès du jeune public, donc Guillaume m'embauche en juin 2007 au **F3C**, pour six mois. C'étaient les possibilités sur un emploi-tremplin. L'évolution au sein de la structure : on me présente les actions de sensibilisation auprès du jeune public que j'ai à mener, développer les projets de sensibilisation en direction de nouveaux partenaires, souvent rattachés à la mairie de Nantes (centres sociaux, médiathèques, centres de loisirs). Je passe une année, parce que je suis renouvelé au bout de six mois, à faire le tour de ce que je peux faire. Je ne cache pas assez vite mon envie d'en faire un peu plus, parce que je suis dans une plus grande équipe et qu'à Bouguenais j'étais seul. Très vite, je retombe sur des choses que je connais, et puis

on me propose réellement pour le travail que j'ai à faire pour une édition, de ne pas voir tant de film que ça, car pour le programme jeune public, que j'avais en charge, qui s'appelait continent J, il y avait 7/10 films de sélectionnés donc j'en voyais un peu plus mais j'avais l'habitude d'en voir beaucoup plus, je circulais moins, et je me suis dit que c'était bien, mais pas suffisant. Ensuite, j'assiste à tout ce que tu as raconté comme succession d'événements jusqu'à voir partir mes collègues les uns après les autres. Arriver puis partir. Une première administratrice, remplacée, par quelqu'un qui repart ensuite, Nadège (Bossard), à la communication qui s'en va, ça a été une succession de ratés. Moi, je suis resté juste parce que j'ai décidé de ne pas partir, enfin de ne pas le manifester, parce que par ailleurs, l'état de la structure, du projet, des conversations étaient telles... Mais je n'occupais pas un poste clé, donc pendant des années je n'ai pas eu de contact avec le Conseil d'Administration. J'étais un meuble. De 2007 à 2010.

KL : Humainement, ça devait être dur ?

GM : J'avoue que j'en avais pris mon parti et que j'avais plein de projets personnels autour du cinéma, j'étais chroniqueur pour le Kinorama, c'était ma manière de voir pas mal de films. Je n'étais pas très optimiste, en même temps, je voyais qu'il y avait suffisamment de personnes qui tenaient au projet pour ne pas le laisser partir d'un coup d'un seul. Notamment la mairie à ce moment-là, et puis que pouvais-je dire, je ne maîtrisais pas les tenants et aboutissants financiers, je n'avais jamais fait partie du projet lui-même. Très difficile d'intervenir pour dire quoi que ce soit. L'arrivée de Philippe Reilhac, je ne l'ai pas immédiatement vécue comme négative, parce qu'il a jeté son dévolu sur moi en imaginant plein de choses. Sauf qu'à un moment donné Philippe faisait les choses de telle sorte que les gens les uns après les autres allaient lui dire ce qu'ils pensaient et partaient. Deux ans plus tard, il restait Carole Jouany et moi. On s'est retrouvés face à lui car il était en conflit ouvert avec Jérôme [Baron] et qu'il n'arrivait plus à mettre de son côté le Bureau ou le CA de l'association. Eux, comprenant qu'il avait eu des manquements à plein d'endroits. Il était ouvert à tous les conflits possibles, de tous les côtés. Donc c'était lui ou nous. Sauf qu'avant qu'il ne se livre et n'explose, il s'est quand même attaqué à Carole, le fameux licenciement abusif. Carole, presque touchée, dépressive, a décidé de partir sans aller aux Prud'hommes. Donc elle prend de l'argent, et elle s'en va. Là, il me propose de codiriger la structure. Je lui ai dit non, et assez, là, assez de cirque, de mal, on a bien compris, c'est toi ou moi. Je ne travaillerais jamais avec toi, je trouve que tout ce que tu as fait, c'est tout ce qu'il ne faut pas faire, tu ne sais pas diriger, tu n'as pas de compétences en ressources humaines, en management, ce n'est pas pour toi. Il avait tout le monde contre lui et un matin il arrive et nous dit, je m'en vais. Lui aussi partant avec un gros chèque. Donc cela faisait tellement longtemps qu'il y avait des conflits que j'étais un peu anesthésié, un de plus, un de moins. On frôle encore la liquidation totale. Le chômage se rapproche encore une fois de moi. Et puis, début 2010, le projet est à fond de cale, l'édition 2009 a été une catastrophe, calamiteuse, les frères ont eu une honte publique, ils sont partis en jetant des tomates sur leur propre festival, Philippe Reilhac est aussi parti de façon honteuse, sous les huées du public, tellement il se comportait comme un speaker de télé et pas un directeur de festival pendant la cérémonie de clôture, c'était l'année où dans un dernier élan, il avait décidé d'annuler **Produire au Sud** 2009 pour gagner de l'argent, plutôt que de ne pas avoir de clinquant. Avec Jérôme, au mois de mars, devant un Conseil d'Administration complètement incompetent, à compter les points, les sous qui restent mais sans aucune idée pour remonter un projet, redresser la barre, avec Jérôme, on se dit qu'on va chercher Sandrine [Butteau].

KL : C'est vous qui avez eu cette idée-là ?

GM : Oui, parce qu'il fallait qu'il y ait quelqu'un aux manettes. En moins de six mois, on monte l'édition 2010 et d'une manière naturelle, en tout cas pas contraint et forcé mais dans une drôle d'atmosphère, je prends les rênes de **Produire au Sud**. J'y vais. Sachant que je comprends très vite en ouvrant les dossiers que ça va être compliqué parce qu'Élodie n'a pas laissé que du beau linge derrière elle du point de vue des intervenants, qu'elle s'est laissée manger par Philippe Reilhac qui n'a tellement jamais rien compris à **Produire au Sud** qu'il a fait tourner les talons à certains intervenants. Il a été humilié, il a renvoyé l'humiliation à certains intervenants à l'étranger, au Brésil notamment, faisant passer de très sales quarts d'heure à certains intervenants, se faisant insulter de retour à Nantes. Je comprends ça. Je comprends qu'il n'y a pas tous les éléments. Rien n'est écrit, il n'y pas beaucoup de comptes-rendus, c'est assez parcellaire. Compliqué et je n'ai pas de notions. Cela m'intéresse, c'est une raison supplémentaire de me relancer dans la structure si je veux rester. C'est un challenge, je pars de rien.

KL : Il y a eu deux **Produire au Sud** à l'étranger en 2009. Recife et Nairobi.

GM : Oui. En fait, la préparation de l'atelier s'est faite jusqu'à l'annonce de la sélection.

KL : Il a fallu dire aux gens qu'ils ne viendraient pas.

GM: Je vois encore Élodie qui traverse le bureau en disant, mais ça ne va pas, t'es qu'un gros***. C'était le début de la fin. C'est allé très loin. On y va ! Je prends mon téléphone et d'une façon complètement empirique, personnelle. C'était le début de ma "touch". J'appelle, je me présente, je travaille aux **F3C**, j'ai comme hypothèse de relancer l'atelier **Produire au Sud**, et ça multiplié par autant d'ateliers en reprenant les cendres de l'atelier de l'année dernière, en relançant l'appel à projets, dans un premier temps et puis quand les gens comprennent, je reçois énormément. Il y avait une véritable attente, donc je mesure à quel point l'atelier est non seulement très repéré, ça c'était le cas avant, mais que heureusement, ça ne s'arrête pas. Donc, évidemment difficile pour moi d'affirmer quoi que ce soit. Mais, je fais une parenthèse : je comprends très vite que l'atelier dirigé par une seule personne, mené par une seule personne va me ressembler. Les interlocuteurs me parlent d'Élodie, de Guillaume ou d'Élise de telle manière et disent qu'avec moi ce sera différent donc ils en profitent pour faire passer des messages que moi je saisis au bond. Pendant au moins les deux premières éditions, je propose, ils disposent. Les participants comme les intervenants me renvoient des choses sur la logistique, parce que j'apprends. Claire Lajouard et Philippe Avril qui se posent dès le début comme les intervenants piliers, qui m'aident à pallier à tout ce que moi j'ignore de l'industrie, dans l'idée de l'harmonisation du planning, de la logique pédagogique, et de toute l'harmonisation des contenus de l'atelier. Ils sont très précieux à ce moment-là. Mais sur ces deux années, je me sens à l'aise vite, je prends mes marques avec les gens assez rapidement. Il y a une sorte de retour qui fait que je prends confiance parce que l'atelier a lieu, parce qu'il se passe des choses entre les intervenants et les participants. Un peu comme ce à quoi tu as assisté, tu as des révélations de certains participants dans le cadre de l'atelier. C'est quand même chouette. Entre les ateliers (Claire et Philippe interviennent surtout sur l'atelier de Nantes), la question se pose : quid du reste. L'édition 2010 se passe, on était à la Médiathèque. C'est quasiment du copié-collé, parce qu'il ne s'agit pas de prendre trop de risques de se lancer trop de défis à la fois, il s'agit de contourner les problèmes financiers. Il s'agit de faire avaler les couleuvres de "personne ne va être payé", qu'il va y avoir très peu de repas comme ci, de chambres d'hôtel comme ça, enfin c'est vraiment très basique.

KL : Vous repartez à un budget très bas ; à 20 000 ou 25 000 € ?

GM : Oui, on repart à la moitié. Donc, cette année-là, je joue avec entre 25 000 et 30 000 €. À peu près rien. Ce qui était très motivant et drôle, c'est que dans les trois mois d'après-festival, avec Jérôme et Sandrine, il se passe un truc. D'abord, on construit ensemble la manière dont on s'entoure de l'équipe complémentaire et on est hyper proches dans tous les échanges, et on discute sur " si j'avance ça, il reste combien, est-ce que c'est raisonnable financièrement, est-ce que c'est possible..." On avance ensemble. Finalement, ça fonctionne enfin humainement, en équipe. La situation catastrophique permet en bout de course de neutraliser l'antagonisme salariés/bénévoles. Le Conseil d'Administration et le Bureau sont derrière nous et on est obligés de se mettre main dans la main face aux enjeux si on veut sauver la situation. Il n'y a plus de terrain pour s'affronter.

KL : Peut-être que la personnalité de Jérôme et de Sandrine Butteau permettent cela aussi ?

GM : Évidemment, c'est une question humaine qui fait que ça fonctionne entre nous, on s'entend bien. On s'entoure des personnes qui vont bien à ce moment-là, c'est un ensemble de choses.

KL : Le cercle vicieux devient vertueux.

GM : Pas immédiatement, c'est long. Du point de vue de mes nouvelles fonctions, ça se passe dans ce sens-là. Je commence à bouger à l'extérieur. Je repère très vite qu'il y a plein de questions en suspens malgré la relance de l'atelier à Nantes. Quid de ce qui va se passer avec les frères, l'actualité reste chaude pendant les deux années qui suivent. Avec Jérôme, le fait de circuler à droite à gauche, d'être dans les festivals, ça va être vraiment nécessaire. Pour réhabiliter l'image du festival, pour être dans le sérail et dire ce qui s'est passé et qui se passe. Autant que pour me présenter. Je commence un peu. Les différents déplacements aboutissent en janvier 2012, un an et demie après mes prises de fonction, au premier atelier à l'étranger. Au Brésil à Belo Horizonte. Cela marque une nouvelle dynamique, un nouvel apprentissage. En parallèle, au fur et à mesure des ateliers, j'ai une maîtrise plus grande des contenus : le fait de rédiger des documents de travail, le fait de discuter avec les intervenants, de les faire tourner les uns les autres fait que je suis obligé de ne pas rester dans les mêmes facilités, et on peut dire qu'au niveau du contenu, je sais véritablement de quoi je parle au bout de deux ans. Avant l'édition de Nantes 2012, où là je commence à regarder Claire et Philippe d'une manière différente, j'ai moins besoin de les solliciter. Je commence à véritablement ramener, et aujourd'hui, je suis dans la même dynamique, de nouveaux partenaires, de nouveaux ateliers, à gérer des budgets, à commenter des contenus. Et à discuter de politique de structure, de philosophie de projet, au grès de l'évolution du marché, de l'industrie, donc des outils de travail, des outils tout court qu'on doit proposer aux participants.

KL : Et ces outils-là tu les crées, les réactualises tous les ans ou tous les deux ans ?

GM : Il y en a des nouveaux qui s'imposent. J'ai naturellement le besoin de proposer des choses un peu nouvelles. Alors, elles vont d'aller dans le sens de donner une lecture beaucoup plus fluide des ateliers en eux-mêmes. Des fiches qui permettent aux intervenants comme aux participants de rentrer mieux dans chacun des projets, et puis j'essaie d'anticiper sur les besoins de chacun. Il y a une actualisation de certains types de documents qui restent toujours les mêmes. Le gros chantier, c'est un document qui regorge de tous les fonds, les plates-formes, les résidences, les marchés de coproduction, quasiment exhaustif, du monde entier. Cela représente un document d'une centaine de pages, qu'on a réorganisé l'année dernière, ce qui était un gros chantier. Le parcours au sein de la structure est celui-là, avec de plus en plus d'autonomie. Aujourd'hui, je n'ai plus besoin de personne. Les contenus sont là, la tenue pédagogique, la gestion administrative.

KL : Maintenant, c'est plus une question de stratégie de développement.

GM : La dernière chose qui arrive maintenant et je ne suis pas peu fier d'avoir réussi à ça, et ça arrive à un moment donné où tu vas pouvoir t'en servir, c'est qu'une fois toutes ces étapes passées que je viens de décrire, c'est à dire sortir de l'eau progressivement, et maîtriser tel ou tel aspect de mon travail, j'ai pu enfin, sur une partie d'année qui s'est écoulée, faire un retour en arrière sur toute l'histoire **Produire au Sud** à travers l'ensemble des sélections. J'ai affiné le travail de "qui était là, quels étaient les binômes, les projets, les titres des films qui étaient là". Alors maintenant, j'ai une liste exhaustive de tout ce qui est dans ces locaux, du nom des participants, producteurs, réalisateurs, titre de projet, qui ont été sélectionnés à Nantes ou à l'étranger depuis 2000. L'identité de tous les projets qui ont été finalisés. Depuis peu, sur les années depuis lesquelles je travaille pour **Produire au Sud**, l'état d'avancée des projets, développement, production, post-production. Finalisés. J'ai une actualisation précise qui est un véritable outil de travail, et qui permet de mesurer les progrès, de mettre en œuvre la dynamique du festival, de remettre à flot l'atelier sur une certaine efficacité, sa portée et pour mieux comprendre (plus parce que je suis là depuis 2009). Il y a suffisamment d'années passées pour voir régulièrement chaque année, des projets finalisés de ceux que j'ai sélectionnés moi-même et entre cette année et l'année prochaine, on ne va pas avoir un raz-de-marée, mais une bonne vague de projets de **Produire au Sud**. Là, cette année, il va y en avoir 5/7 et au moins une dizaine l'année prochaine.

KL : C'est un élément de satisfaction énorme ! Cela doit aussi être un plaisir de voir ce que donnent les projets qu'on a vus passer en atelier, en vrai. Quand tu parlais de cet outil très précis, cela veut dire que tu relances régulièrement les duos pour savoir à quelle étape du film ils en sont ?

GM : Oui.

KL : Cela veut dire que tous les trois mois, tous les six mois ? Comment cela se passe-t-il techniquement ?

GM : Tous les six mois. En fait, je pense que c'est plus clair, cohérent et précis pour eux, si c'est mis en rapport avec une manière dont l'atelier peut vraiment faire prévaloir que le film est terminé. Donc, dans le mail que je leur envoie, je leur dis, "d'après les sources que j'ai, vous êtes bien avancés, ce serait avec plaisir que le film pourrait être montré à Nantes, que vous pourriez être invités à témoigner dans le cadre de l'atelier, sur votre passage et on va dire que depuis 2009, sur ce que j'ai vu, sur les gens que j'ai accompagnés dans le cadre des ateliers, ils reviennent tous en courant. Je ne vois pas pour quelles raisons ils ne le feraient pas, mais, ce qu'ils y ont puisé, c'est vraiment une énergie, une compréhension, un déclic, une connexion, parfois des choses différents mais de l'ordre du déclic, de l'étincelle. Cela fait la différence, avec le fait qu'ils vont au bout de leurs projets.

KL: C'est lié à la personnalité de l'atelier, à ce qui s'y passe entre les gens, qui ne se passe pas forcément ailleurs.

GM : Tout ça se fait par mail, très simplement, et moi j'établis un calendrier où j'ai une idée de quel film va être terminé à tel moment. Là, ça vient d'un peu partout, ateliers de Taïwan, Bangkok, du Venezuela. Je viens de recevoir un projet d'Afrique du Sud qui était à Durban.

KL : Je voulais parler des **Produire au Sud** à l'étranger. Penses-tu que c'est encore un besoin d'être présent dans tous ces endroits ? Quelle est ta "stratégie"? Je sais que tu cherches à établir des partenariats stables. Cela ne veut pas dire rentrer dans la routine mais avoir une vraie culture

du pays, des personnes, un vrai partenariat. Comment as-tu construit ta palette d'endroits ? Comment vois-tu le partenariat à Sderot ?

GM : La manière dont les **Produire au Sud** se sont implantés racontent pour moi la disparité des besoins, je n'ai pas l'impression d'avoir piloté tant de choses que ça des partenariats qui existent aujourd'hui. Ou la dynamique de l'industrie, de certains territoires, l'on fait d'eux-mêmes, tout simplement parce que les partenariats d'aujourd'hui proviennent de demandes du terrain.

KL: Tu n'es pas allé les chercher.

GM : Non. Ce n'est pas : « j'ai quelque chose à vendre ». Le plus intéressant, c'est quand la rencontre se fait à l'endroit d'une véritable demande. C'est vrai pour Taipei, pour Sderot, Durban (c'est à part, c'est un partenariat un peu plus large et plus politique qu'autre chose), c'est le cas du prochain à Agadir, c'est le cas de Caracas. A chaque fois, s'exprime un curseur un peu différent au niveau de la demande, c'est très spécifique. Soit, il y a une absence totale de connexion avec l'Europe, soit, comme à Taipei, c'est pour contourner le monstre chinois. Du point de vue de Sderot, c'est pour casser l'élite israélienne de réalisateurs qui occupent tout l'espace et bouchent la vue à tous les plus jeunes réalisateurs et producteurs qui, de toute façon, n'ont pas accès à une véritable formation. Beaucoup de choses sont faites en Israël dans le cadre d'une politique tournée vers l'étranger pour des réalisateurs internationaux mais pas tant que ça pour des réalisateurs israéliens. Il y a cette logique-là et parce qu'on est accueilli dans une école de cinéma documentaire. En fait, il faut se déplacer dans les lieux pour écouter les gens, parce que ça fait partie du jeu, parce que les gens ne viennent pas forcément à Nantes, en France ou en Europe donc c'est important de toute façon, de se déplacer pour écouter ce qu'ils ont à dire, de rester disponible, et voir comment je peux leur venir en aide, si c'est le cas. Aujourd'hui, on constate qu'on n'a pas de partenariat pérenne avec l'Amérique Latine et qu'au Brésil ça s'arrête un peu et qu'éventuellement le seul contact, c'est avec la Bolivie qui est le seul pays complètement enclavé et isolé du point de vue de son industrie cinématographique, ce n'est pas étonnant. C'est logique. On pourrait dire la même chose de l'Asie, mais elle est multiple et plus grande que l'Amérique Latine. Difficile de travailler sur les mêmes méthodes, la taille des industries, en terme de personnes, extrêmement diverses, puis surtout une diversité politique, dans la manière dont la culture existe dans ces pays d'Asie du Sud-Est notamment. Il y a une absence de fonds nationaux, ce qui fait qu'à partir du moment où il y a de véritables difficultés à tourner des longs métrages ou les produire au niveau national ou régional, à partir du moment où, depuis l'Europe, on propose des solutions qui permettent de trouver des combinaisons, des coproductions, en suivant les règles, et qui rendent possibles le fait de réaliser un certain cinéma, **Produire au Sud** a toute sa place et tout son sens. Donc, je ne dirais pas que j'ai un rôle d'instigateur. Il faut se déplacer pour rester à l'écoute.

KL : Tu vas écouter la demande "sociale". A l'étape où ils en sont du développement de leur cinématographie, qu'est-ce que **Produire au Sud** peut leur proposer pour leur permettre d'aller plus loin ?

GM: C'est plutôt, comment tu prends le pouls de ce qui se passe autour de toi et comment en pleine conscience de ce que tu peux faire et apporter, comment j'estime que l'atelier **Produire au Sud** est la manière de répondre au mieux à leur demande ?

KL : On revient à l'idée que **Produire au Sud** est un programme sur-mesure, ce n'est pas un programme plaqué, où on fait la même chose où que soit l'atelier. C'est à chaque fois adapté aux demandes locales.

GM: Il s'ajuste de fait, pour des raisons politiques et financières, en terme de temps, de durée, de nombre d'intervenants, de projets sélectionnés. Est-ce qu'on ouvre à la région ou est-ce qu'on garde une sélection nationale, et d'une manière générale c'est la façon dont, très vite, la philosophie que j'ai mise en œuvre et à laquelle je tiens, c'est-à-dire, il n'y a pas de format, de recette. Il y a une philosophie, une manière d'approcher les participants, le cinéma en général et les projets qu'on sélectionne en particulier, de la manière la plus juste possible en fonction des moyens qui nous sont accordés. C'est pourquoi c'est à géométrie variable, et qu'il n'y pas un seul atelier que ressemble à un autre parce que les partenaires avec qui je travaille demandent une approche en production plus grande ou en scénario, du « pitch » à droite, pas de « pitch » à gauche.

KL: Ce sont des modules en fait.

GM : Exactement.

KL : Ce que je te disais tout à l'heure sur Lima et Hugo Castro Fau, qui était présélectionnés en atelier étranger avant de venir à Nantes. Y a-t-il toujours ce phénomène de présélection ?

GM: Non. J'ai été relativement coupé de ça. Je ne sais pas comment ce type d'automatisme a été mis en place par le passé. A un moment, il y avait un projet de **Produire au Sud** qui allait à Cannes au Pavillon des cinémas du Monde. En fait il s'est avéré que vu le très petit nombre de places à **Produire au Sud** que ce soit à Nantes ou à l'étranger, les automatismes, c'étaient autant de places qu'il n'y avait pas au moment de l'appel à candidatures. Ce n'est pas quelque chose que j'ai gardé. Par contre, on le met en place depuis quelques années avec Durban mais ce qui n'empêche pas les choses, car provenant d'Afrique, on a du mal à trouver des projets intéressants. Quelque part, Durban est un filtre positif qui nous amènent des projets qui sont déjà dans une certaine énergie, portés par leurs écuries. Et on va le faire cette année avec Israël, en offrant une place supplémentaire, c'est-à-dire qu'on va, dans l'idée d'élargir (ce n'est pas une généralité, c'est au cas par cas, avec Sderot, qui réclame plus de largesse dans notre partenariat) on va proposer aux participants des deux premières éditions d'actualiser leurs candidatures, de nous dire où ils en sont et à partir de là, en sélectionner un seul pour venir à Nantes. En guise de suivi, sur le même scénario, qui viendra à Nantes aux côtés des autres participants.

KL: Cela veut dire sept.

GM: Sept.

KL : J'ai réécouté les entretiens d'Élise et Guillaume Marion. Elle évoquait la période où le problème de gouvernance a fait que les demandes de subventions européennes n'ont pas pu être faites et que comme tu es pour le modèle sur-mesure, c'est complètement assumé, regrettes-tu de ne pas avoir plus de financements pour faire plus de sur-mesure ?

GM : Le manque de financement. Considérant le fait d'être sous-financé, cela empêche pour moi de faire un travail plus aéré, de faire un travail de déploiement de l'atelier, de repérage de films plus rapide, et peut-être sur plus de territoires, et peut-être d'augmenter, enfin d'élargir une expertise sur davantage de territoires. C'est si on était deux ou trois. Il y a un travail très important à faire sur la manière de valoriser l'histoire de **Produire au Sud**, les anciens projets, il y aurait une mini DVDthèque de tous les projets passés à faire. Il y a plein de choses qui ne sont pas faites, en somme, pour ça. Oui, il y a un manque cruel d'argent, qui ne permet que de continuer à faire exister le projet par lui-même. Je suis essentiellement dans l'action, peu dans la réflexion. Les sources de ça, c'est le fait d'avoir raté le coche de fonds européens, peut-être, mais si on les avait eus en 2008-2009, il y a fort à parier qu'on ne les aurait plus aujourd'hui, parce que la nature du fonds qui

pouvait nous être alloué à un moment donné, a changé. Il s'appelle Creative Europe et plus Media Mundus. Les axes et les directions qui guident ces fonds-là ont changé, font un peu la danseuse et changent tous les trois ans. Aujourd'hui ce n'est plus du tout la formation continue professionnelle qui est soutenue, mais l'ouverture de marchés européens. La vente, à l'étranger, de films européens. Nous à cet endroit-là, à moins de tordre le cou au projet et de lui rajouter des bras, des tentacules et des tas de choses qui n'ont absolument rien à voir au projet. Je me suis réellement essayé deux années de suite à demander Media Mundus. J'ai passé plus de temps à essayer de trouver ce que je pouvais inventer comme choses artificielles plutôt qu'à remplir les cases, qui n'étaient pas si difficiles à remplir. Tenter de rentrer dans les cases d'un fonds plus européen, ce serait encore plus artificiel.

KL : Au niveau du financement, ce qui pèse sur la structure, c'est vraiment Nantes ; les **Produire au Sud** à l'étranger sont financés par les festivals.

GM : Il n'y a pas un centime qui est dédié à des ateliers à l'étranger.

KL: Pour l'instant, le **F3C** ne paie pas pour ce qui se fait à l'étranger, tous les frais sont pris en charge par le festival local.

GM : Et le réseau diplomatique français via les bourses des ambassades et des attachés audiovisuels.

KL : Ce qui n'est pas négligeable non plus.

GM: Cela veut dire dans mon travail, en plus des contenus, de la pédagogie, de la sélection des projets, la négociation des contenus, c'est la question budgétaire ; il faut que j'aille à la pêche aux sous, avec le partenaire en question. Cela veut dire monter des dossiers, monter des programmes, refaire des présentations, toujours avoir le nez dans le guidon. C'est ce qui fait qu'à l'année, j'ai très peu le temps de faire autre chose que de travailler sur un atelier en particulier.

KL: Et la recherche de partenaires, de financements. Ce qui veut dire, à travailler avec tous ces représentants de la diplomatie... Je voulais savoir si pour toi on est toujours dans le politique. Raimond Goebel disait "le cinéma se développe partout, donc on est plus sur du réseau". Le travail avec le réseau diplomatique français, ou peut-être le travail avec d'autres structures politiques dans les pays, ça reste quand même quelque chose de sensible ?

GM : Je pense que notre action est politique pour d'autres raisons que des liens avec "des" politiques. C'est une évidence, c'est même dans la définition des postes des attachés audiovisuels, c'est qu'il y a une sorte de récupération du fait que **Produire au Sud** est une espèce de point de mire à l'étranger, le parfait projet qui les intéresse parce que mettant en valeur une expertise française sur le territoire qui les intéresse. C'est du pain béni. En ce sens, pour une personne du corps diplomatique qui se trouve à Taïwan, ou en Afrique du Sud, forcément c'est politique. Il va mettre l'échange politique, culturel, de savoirs, de déplacements, plein de choses. C'est plutôt un discours qui émane du mille-feuille administratif. Mais il y a quand même une dimension politique. Pour moi, la vraie dimension politique se situe moins au niveau de savoir si on parle de politique que d'y déceler des choix politiques dans le vrai sens du terme, c'est-à-dire le résultat de choix extrêmement précis qui mettent en évidence l'échange culturel, l'échange financier et qui ont comme objectif le fait d'orienter les contenus d'une certaine manière. Je vais prendre des exemples concrets. Tu parlais du fait qu'on a un atelier en Israël, ça c'est politique. Beaucoup de plates-formes de formation diraient du point de vue de l'Europe, Israël n'a pas besoin d'atelier. Moi, je dis par rapport à l'expérience, aux gens qu'on a, je dis que ce n'est pas vrai. Je ne dis pas que l'industrie israélienne n'est

pas puissante, et qu'elle n'a pas de ramifications un peu partout qui font qu'elle existe et d'une manière assez large, non, on parle de formation. Donc, la formation, quand on est sur le terrain et qu'on voit comment les jeunes gens, réalisateurs ou producteurs, souvent producteurs peuvent avoir des ressources immédiates pour apprendre un métier, il n'y en a pas.

KL : Cela me fait penser au fait qu'il y a des projets indiens, alors qu'on se dit que l'Inde a une industrie très développée, et que cela fait deux ans qu'on a des projets indiens.

GM : De la même manière que les années précédentes, sélectionner un projet du Tadjikistan, d'Haïti, sachant que les films n'existeront probablement pas, vu leur petite envergure. Mais le choix au moment de la sélection se porte aussi sur ces projets-là parce qu'on sait que le rôle que j'ai désigné à **Produire au Sud** est, à moment donné, d'envoyer un signal à un territoire, de faire en sorte qu'une étincelle soit lancée. Et je sais que les participants y sont très sensibles à cette histoire d'étincelle, et que peu importe la manière dont les outils, tout ce qui va être dispensé pendant une semaine d'atelier va être accueilli, par chacun des participants, ce qui est sûr c'est que ça va être diffusé et que ça va transmettre une information qui fera que peut-être d'autres, pas forcément, je n'ai pas d'obligation de résultats, je ne vais pas mesurer cette efficacité-là, c'est un fait que si, que d'autres la captent. De recevoir plus de candidatures de ce territoire l'année suivante permet de comprendre que si ce n'est pas le film du Tadjikistan qui va bénéficier de la semaine d'atelier à Nantes, c'est plutôt une guilde de jeunes professionnels qui va se monter à Duchambé. Moi, cela me suffit pour me dire : le travail est fait. L'intérêt qu'ils ont eu, l'étincelle qu'ils ont captée n'est pas tant pour leur projet, assimilée à un chemin personnel, c'est plutôt de dire la coproduction internationale c'est important, on a quelque chose à transmettre. On a compris ça, il faut qu'on en parle à nos collègues.

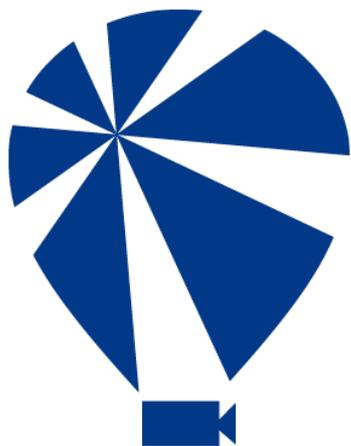
KL : Et ça a un retentissement important sur les territoires.

GM : C'est une dimension politique du point de vue de la façon dont le programme se dirige lui-même, dont il avance. Un autre choix politique plus global, qui situe l'atelier par rapport à d'autres plates-formes en Europe, c'est le fait de maintenir l'atelier à une sélection restreinte de projets. La question ne s'est pas posée dans mes premières années, comme on l'a évoqué, puisqu'il y avait un problème d'argent, mais maintenant on se pourrait se poser la question autrement, or on ne dépasse pas six à Nantes, on dépasse rarement six, ou va parfois à sept à l'étranger. Encore une fois, la vertu de la relation individuelle que tu établis, c'est l'identité de l'atelier, c'est le fait de considérer comme unique chacun des projets, et que les participants se sentent complètement concernés par ce qui se passe tout le temps. En une semaine de travail, en quatre-cinq jours à l'étranger, tu n'as pas le temps, en tant qu'intervenant, de te planquer ; tu es obligé d'être débusqué. Cela aussi, la tenue dans ces critères et cette philosophie, à peu de choses près, quand je dis philosophie, je pourrais dire politique. Je ne sais pas comment utiliser les deux termes. Politiquement, l'atelier suit une ligne, une capacité, une forme générale, qui a plein de formes à l'intérieur, mais qui dans ses grandes lignes SERT les projets. Et parce que politiquement, je résumerais la philosophie de l'atelier à ça. Contrairement à d'autres plates-formes qui, pour des raisons d'existence, de partenariat, parce que ce n'est pas mal, il y a des nouveautés, des nouveaux partenaires, il faut toujours s'adapter... Parfois, ce ne sont pas les projets qui comptent. Parfois, les projets sont utilisés, comme des vitrines, un faire-valoir du travail de la structure.

KL : J'ai lu le travail d'une universitaire, Mette Hjorte, qui travaille sur ce qu'est la formation initiale, et à quelle point elle peut influencer l'éthique des cinéastes. Je pense que **Produire au Sud**

inculque une manière de voir le cinéma, même si on n'impose rien. Il y a quand même une manière d'accueillir les gens qui va faire que, il y a une valeur de vie, une chose qui ressort des rapports des gens, au fait qu'ils s'intéressent aux projets des autres. J'ai l'impression qu'ils ne sont pas là que pour eux. Cela tient à quelque chose qui se passe entre les douze qui sont là.

GM : Malgré une difficulté que j'ai ressentie assez vite. Cela fait partie de ce que moi j'ai appris, c'est-à-dire comment se débarrasser au plus vite de cet encombrant héritage post-colonial. Quand



PRODUIRE AU SUD
FESTIVAL DES 3 CONTINENTS
nantes

tu prononces le mot de "formation" et que tu t'adresses au Maghreb, aux pays d'Afrique Noire, pendant très longtemps, je me disais, je me prépare à recevoir un revers slamé, en me disant qu'ils penseraient que je voulais "leur apprendre la vie". Je ne sais pas si c'est parce que j'y étais sensible, mais le fait de désamorcer ça, y compris dans la présentation des choses, a aidé. Cela veut dire que les gens qui sont là, Raimond Goebel, Claire Lajourmard, Thomas Pibarot, Stefano Tealdi, quand ils font ce qu'ils font ils sont comme les participants. Ils sont producteurs, experts, ils font le même métier qu'eux, donc c'est un échange qui n'est pas tant de maître à élève, c'est un échange d'expérience. Il y a donc suffisamment de temps, ça rejoint la micro-politique de l'atelier, la façon dont les contenus sont amenés, l'aspect pédagogique, je pense que chacun des participants à la place de s'exprimer sur son projets, sur son expérience, là d'où il vient. A la fin de la semaine on a stimulé, le fait de parler de son

projet de plein de façons différentes, qui met en évidence qu'on a tous à apprendre les uns des autres. Après, la question de la coproduction internationale, elle se situe encore mais pour combien de temps, à un certain endroit du monde, assez informel, qui serait plutôt autour de l'Europe. C'est pour ça qu'il y a une expérience qui est plus grande parce que ça fait des années qu'elle dure, mais ce n'est pas dit qu'elle ne puisse pas changer.

KL : Peut-on parler maintenant d'un vrai label **Produire au Sud** ? Les cinéastes, quand ils sortent leur films, est-ce qu'il mettent qu'ils sont passés par **Produire au Sud** ?

GM : Après, il faut jouer le jeu de la communication, maintenant j'y pense de manière systématique, j'ai, je peux te le montrer, une série de logos à télécharger pour inscrire en fonction de leurs souhaits (en noir et blanc, en couleurs), le logo pour agrémenter leur générique de fin. Des fois, c'est sur le générique de début, quand tu as la liste de tous les endroits dont le projet a pu bénéficier, ça va être dans liens avec les professionnels. Tu trouves la phrase: "Le Producteur et le Réalisateur de ce film ont bénéficié de l'expertise de l'atelier de formation à la coproduction internationale **Produire au Sud** en 2.... **Produire au Sud** est le programme professionnel du **F3C** de Nantes".

KL : Du coup, ça apparaît sur les génériques.

GM : Oui, ils sont estampillés, ils peuvent l'être au suivi de plein d'autres films. La question du label, je suis un peu bête, parce que c'est là que je m'aperçois que je suis limité en terme de communication, du moins que je n'ai pas complètement la fibre communication, mais ce n'est pas forcément quelque chose qui m'importe beaucoup, mais je comprends tout à fait l'intérêt pour le faire et je crois qu'il faut le faire, réellement. Pour certains participants, ça a du sens de le mettre parce qu'ils s'en souviennent vraiment en des termes positifs. Le label, oui, pour toutes les raisons

que je citais avant, c'est-à-dire la question de la politique, de la philosophie, des contenus, de l'approche des films et des participants, là, il y a un label. En ça, s'il peut être apposé sur un générique, c'est très bien. Après, la question de l'expertise sur le projet ; il n'y a bien que le réalisateur et le producteur qui peuvent en rendre compte à l'oral, parce que je ne réponds pas de certains films qui ont été sélectionnés à l'atelier. Il y a plein de films magnifiques et importants, qui sont passés par l'atelier les premières années. Je t'avoue que dans tous ceux qui sont sortis, finalisés, depuis 2009, je n'ai pas été bouleversé par un seul. Donc, revendiquer un label, sur des films qui pour le coup, échappent totalement à l'après semaine d'atelier, et tout le cheminement de la production.

KL : Il faudrait presque voir le film avant pour estimer si on met le label...

GM : Non, mais je trouve que c'est vraiment le choix du producteur, mais que ce qu'il ne faut pas nier c'est que le projet a été sélectionné pour des raisons, qui n'ont peut-être pas à voir avec le résultat final ; ça on ne peut en être garant, pour des raisons objectives dont je peux me souvenir.

KL : Cela a joué dans le processus, il y eu un moment **Produire au Sud**. Le film est devenu ce qu'il est devenu. Par ailleurs, j'ai un déficit de connaissances sur les ateliers à Cannes.

GM : Rapidement, le pavillon des Cinémas du Monde est un projet qui émane du ministère des Affaires étrangères, pris en charge, coordonné par l'Institut Français, qui à renfort d'appels d'offre, organise l'aspect logistique et pédagogique, de tous le Pavillon lui-même, qui représente un gros **Produire au Sud**. La sélection des projets se fait relativement sur le même type de candidatures et de profils de films, en binômes, avec les mêmes types de territoires qui les intéresse, ce qui fait qu'il y a régulièrement les mêmes projets qui viennent en novembre à Nantes, puis passent à Cannes aux Cinémas du Monde. Il y a un rapprochement depuis quelques années avec eux, qui fait qu'il y a une certaine attention à notre sélection. Ce qui se passe pour moi, sur place là-bas, ce n'est pas forcément très intéressant, ce n'est pas un lieu de travail très aisé parce qu'il y a énormément de circulation, il y a tout un protocole partout et la montée des marches, ça devient quelque chose d'écoeürant, les repas dans tous les sens. Cela gâche, et cela prend le pas sur les obligations de contenu, les gens qui organisent favorisent en gros les rencontres professionnelles jusqu'à créer un mini-marché de coproduction en essayant de favoriser les rencontres des participants avec de potentiels coproducteurs européens, vendeurs, distributeurs, ou représentants de festivals, de fonds. J'y vais pour l'atelier chaque année, c'est comme ça qu'ont été sélectionnés les Géorgiens l'an dernier. A l'inverse, la même année, il y avait Tushar (Prakash) et Sanjay (Shah), qui étaient l'année d'avant à Nantes. Cela donne une idée de la circulation des projets. L'histoire avec le **F3C**, c'est que pendant trois ans, l'appel d'offre pour la logistique et la mise en place des contenus a été remporté par **Produire au Sud**. Il n'y avait rien de **Produire au Sud**, c'était la coordination de l'époque plutôt **F3C** (en 2007-2009). Cela nous assurait une présence à Cannes, avec des tas de gens, les attachés audiovisuels, avec l'Institut Français, il y avait moyen d'être au contact du réseau diplomatique. C'était pas mal. Depuis, c'est devenu une usine à gaz. C'est éreintant. C'est le marathon. Pour ceux qui viennent, ça doit être efficace, il faut continuer à le valoriser. Ils essaient de faire des opérations de communication avec un parrain tous les ans, Mamat Haroun Salé, cette année, ce sera Jezan Ké. Les autres années c'était Juliette Binoche... On n'a plus de lien : c'est un partenaire et un possible lieu d'aboutissement pour les projets. Il n'y a plus de lien de contenus. En revanche, moi j'invite à Taïwan, Nathalie Streiff de l'Institut Français, Gabrielle Beroff-Gallard qui coordonne le pavillon pour l'Institut Français, vient à Nantes.

KL: Il nous reste les perspectives. Le suivi de Taipei, que tu as réussi à mettre en place est intéressant, un nouveau protocole de suivi, pourrait-on dire. Et que penses-tu de cette idée qui était sortie de l'entretien avec Élise, de mettre ensemble un du Sud et un du Nord et de voir ce que ça donne ?

GM: Je n'en ai jamais entendu parler et ça ne me fait ni chaud ni froid, peut-être qu'un jour il y aura une évidence, pour l'instant, je ne vois pas. Les perspectives qu'il pourrait y avoir au plus proche avec ça c'est l'idée de résoudre l'équation de l'international et du local, comment on fait que l'industrie très locale, nantaise, ou de la région, s'intéresse à **Produire au Sud** du point de vue des projets qui proposent un terrain sur la coproduction internationale. En ça, peut-être ! Il y aurait peut-être moyen de faire travailler un réalisateur et un producteur de pays différents. Ce que j'ai identifié pour l'instant, mon hypothèse de travail, c'est plutôt que la possibilité d'intervention locale ou régionale pourrait être autour de la post-production, une fois que leurs choix entiers de tournage, écriture, équipe de leur pays, éventuellement le montage se fait là donc plutôt la post-production. Ce serait une perspective locale.

KL : Qui peut être liée à l'obligation de dépenser des sommes quand on obtient des financements ?

GM : Encore que même sans fonds, parce que pour l'instant il n'y a pas de fonds régional qui obligerait à ça. Les gens qui décrochent l'Île de France ou une aide pour la post-production, l'aide aux Cinémas du Monde, ils vont sûrement rester à Paris. Cela signifierait qu'il y a un fonds régional qui obligerait à venir travailler dans la région, ce qui serait intéressant. Une autre perspective locale serait de multiplier les rencontres professionnelles, ce qui déborde un petit peu du cadre. Demander aux intervenants de **Produire au Sud** d'intervenir de manière plus collégiale, sur des sujets plus généraux, mais qui s'adresseraient à de jeunes professionnels. On l'a fait avec Sari l'année dernière sur le scénario. Ça a très bien marché. L'idée de créer des liens entre le festival et l'atelier, pour décloisonner un peu. Je pense que cette année, on aura des films **Produire au Sud** qui seront montrés en sélection officielle, en compétition ou non, ce sera un salut supplémentaire pour créer un pont, car les films seront en salle. C'est très bien. Au niveau international, je reste sur cette ligne, je pense qu'on est au maximum du nombre d'ateliers que je développe. Ce n'est pas une question de quantité, c'est plus de trouver un moyen financier, en premier lieu, de proposer à N+ huit mois un suivi des projets. Comme on l'a fait avec Taïwan, faire venir les projets à Paris pour un complément de trois jours, il n'y a pas besoin de plus. Trois jours de reprise, par rapport où on les avait laissés à l'atelier, cela s'adapte forcément aux candidatures. Sur de la production en particulier et en scénario aussi. Gualberto était là pour le faire. On peut aller sur des choses concrètes qu'on n'avait pas eu le temps d'aborder : comment compléter des dossiers de candidatures, le rôle des festivals aujourd'hui d'un point de vue de la diffusion, comme alternative au fait que tous les films ne peuvent pas être vus, distribués, vendus. J'aimerais le systématiser, le CNC montre de l'enthousiasme pour ça, ainsi que pour l'organisation de rencontres professionnelles d'intérêt national à Nantes autour des enjeux de **Produire au Sud**. Ce ne sera sans doute pas pour cette année pour préparer des choses en amont. Mais c'est vrai que aussi pour des raisons qui sont un peu silencieuses, que je tais aussi et puisque précisément l'atelier tient à l'identité de celui qui l'anime. Je suis sur des projets perso, je me dirige vers mon long métrage, donc, contrairement aux cinq dernières années, je ne vais pas me mettre là à booster les choses de manière démentielle parce que j'ai mes projets. Cette année, comme je l'ai expérimenté sur les quatre premiers mois, le fait

d'avoir du recul, d'avoir travaillé sur les archives, actualisé là où en sont tous les projets, ça fait du bien de sentir dans ses mains, où on en est, le travail effectué. Le patrimoine, ça fait plaisir quoi⁵.

KL : Je crois que j'ai épuisé mes questions.

GM : Il y en aura d'autres je pense.

KL : Merci.

GM : Avec plaisir.

⁵ Présentation vidéo de **Produire au Sud** Taipei. <https://www.youtube.com/watch?v=6wcBp-qjONQ>. (consulté le 28/05/2016).

Bibliographie

Économie, droit et production en Europe

Ouvrages :

- BEAUVOIS Anne-Florence, *La production audiovisuelle et cinématographique et son financement (Perspectives stratégiques et financières)*, Paris, Eurostaf, 1994.
- BOSSIS Gaëlle, ROMI Raphaël, *Droit du cinéma*, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence/ Éditions Juridiques Associées, 2004.
- CRETON Laurent, *Économie du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2014 (première édition Nathan 1994).
- CRETON Laurent, DEHÉE Yannick, LAYERLE Sébastien et MOINE Caroline (dir.), *Les Producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
- JACKEL Anne, *European Film Industry*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- RIVI Luisa, *European Cinema after 1989*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- SZCZESPANIK Petr, VONDEREAU Patrick, *Behind the screen : Inside European Production Culture*, coll. Global Cinema, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- VÉZIROGLOU Dimitri (dir.), *Le cinéma : une affaire d'État 1945-1970*, Paris, Direction de l'information légale et administrative, 2014.

Articles et dossiers :

- CARRIÈRE Christophe, « Cinéma français, la situation est grave mais pas désespérée », *l'Express*, 09/01/2015, http://www.lexpress.fr/culture/cinema/les-tops-et-les-flops-du-cinema-francais-en-2013_1312433.html, (consulté le 15/01/2015).
- Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_publications, (consulté le 14/04/2015).
- CINEUROPA, Tableau des accords européens bilatéraux par pays, <http://www.cineuropa.org/Files/2010/06/16/1276690854185.pdf>, (consulté le 14/04/2015).
- CNC, Observatoire de la production cinéma, « La Production cinématographique en 2014 », 25/03/2015, <http://www.cnc.fr/web/fr/ressources/-/ressources/6708068>, (consulté le 04/04/2015).
- CNC, Observatoire de la production cinéma, « Les Coûts de production des films français en 2014 », 25/03/2015, http://www.cnc.fr/web/fr/detail_ressource/-/ressources/6708090, (consulté le 04/04/2015).
- Convention Européenne de Coproduction Cinématographique, <http://conventions.coe.int/Treaty/FR/Treaties/Html/147.htm>, (consulté le 14/04/2015).
- Eurimages, http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_fr.asp, (consulté le 12/04/2015).
- Europe Créative, et sa branche Média, <http://www.mediafrance.eu/>, et article sur l'accord de coproduction avec l'Italie, http://www.mediafrance.eu/IMG/pdf/ITW_Jacqueline_Ada_CNC.pdf, (consulté le 02/04/2015).

- MACPHERSON Robin, « Producing Creative Producers », Edinburgh Napier University, octobre 2009.
- TALAVERA MILLA Julio, « Dossier : Produire/Coproduire, La Coproduction en Europe: Traités multinationaux et binationaux sur le cinéma », CINEUROPA, <http://www.cineuropa.org/dd.aspx?t=dossier&l=fr&tid=1364&did=144475>, (consulté le 13/04/2015).
- uniFRANCE, « Nouveau Rapport sur la diffusion du cinéma européen » 29/11/2014, <http://www.unifrance.org/actualites/12830/nouveau-rapport-sur-la-diffusion-du-cinema-europeen>, (consulté le 01/04/2015).
- VOEGELE Dominique, « Le Cinéma Européen aujourd'hui: quelques points de repère », France 3, 29/11/2014, http://www.france3.fr/emissions/avenue-de-l-europe/droit-de-savoir/le-cinema-europeen-aujourd-hui-quelques-points-de-repere_283429, (consulté le 04/04/2015).

Production et coproduction au Sud

Ouvrages :

- GOLDSMITH Ben, O'REAGAN Tom, *The Film Studio: Film Production in the Global Economy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 15 août 2013.
- HJORT Mette (dir.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, coll. Global Cinema, Basingstoke, Palgrave Macmillan, août 2013.
- MILLER Toby, « Goodbye to Film School : Please Close the Door on Your Way Out, p.153-158, dans Mette Hjort (dir.), *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, coll. Global Cinema, Basingstoke, Palgrave Macmillan, août 2013.

Articles et dossiers :

- « Accords de coproduction - 24 octobre 2014 », CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr/bulletin-officiel-du-cnc>, (consulté le 02/04/2015).
- « Aide à la coproduction internationale », CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr/international>, (consulté le 07/04/2015).
- « Aide aux cinémas du monde », CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr/cinemas-du-monde>, (consulté le 23/04/2016).
- *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions* [Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles], <http://en.unesco.org/creativity/convention/2005-convention/2005-convention-text#Objectivesandguidingprinciples>, (consulté le 14/04/2016).

F3C et atelier Produire au Sud

Archives :

- 2000 :
 - Document d'archive A 8, Dominique P. Chastres, *Rapport du colloque public du 25/11/2000*, Paris, janvier 2000.
 - Document d'Archives A 14, Anonyme, *Projet de formation des jeunes producteurs des 3 continents*, 2000.
 - Document d'archives A 15, Anonyme, *Programme détaillé du Colloque Public du 25 novembre 2000*, 2000.
 - Document d'archives A 17, Anonyme, *La liste de tous les intervenants potentiels*, 2000.
 - Document d'archives A 69, Anonyme, *Projet de formation pour les jeunes producteurs des 3 continents*, 2000.
 - Document d'archives A 75, Anonyme, *les intervenants rémunérés*, 2000.
 - Document d'archives A 81, Anonyme, *Candidats séminaire Produire au Sud*, 2000.
- 2001 :
 - Document d'archives A6, Dominique P. Chastres, *Rapport de **Produire au Sud***, janvier 2001.
 - Document d'Archives A 12, Dominique P. Chastres, *Remarques sur le stage de formation des producteurs des 3 continents*, 2001.
 - Document d'archives B 10, Christian Boudier, « *Produire au Sud* », *bilan de l'édition 2001*.
- 2002 :
 - Document d'Archives H 49, Guillaume Marion, *Feuille de route*, 23/09/2002.
 - Document d'Archives E 59, *Compte-rendu de la réunion de présélection*, 25/09/2002.
 - Document d'Archives E 12, *Mise a disposition d'une salle au musée Dobrée*, 26/09/2002.
 - Document d'Archives F 73, Isabelle Fauvel, *Courriel adressé à Jean Neveu, Guillaume Marion et Philippe Jalladeau*, 04/10/2002.
 - Document d'Archives D 31, *Programme de l'édition 2002*.
 - Document d'Archives F 7, *Plaquette de présentation Produire au Sud*, 2002.
- 2003 :
 - Document d'Archives L 111, *Projet de Guillaume Marion pour **Produire au Sud***, mars 2003.
 - Document d'Archives L 120, *Courriel d'Isabelle Fauvel à Jean Neveu et Philippe Jalladeau*, 10/03/2003.
 - Document d'archives L 94, *Courriel de Thomas Sonsino à Guillaume Marion*, 23/10/2003.
 - Document d'Archives H 69, *Programme du séminaire 2003 à Nantes*, 2003.

- Document d'Archives L 117, *Bilan de l'édition Produire au Sud 2002*, 2003.
- Document d'Archives L 49, *Plaquette de présentation de **Produire au Sud** 2003*.
- Document d'Archives L 109, *Communication sur ACE, 2003*.
- 2004 :
- 2005 :
 - Document d'Archives F 4, *Affiche du Festival Internacional de Ciné de Morelia*, 2005.
 - Document d'Archives F 5, *Programme du Morelia Lab*, 2005.
- 2006 :
 - Document d'Archives P 17, *Budget prévisionnel/réalisé de Produire au Sud 2005*, 2006.
- 2007 :
 - Document d'Archives T 45, Sybille Kurz, « Pitch », 2007.
- 2008 :
 - Document d'Archives Z 1, *Plaquette de présentation de Produire au Sud*, 2008.
 - Documents d'Archives du **F3C** CRCA0608, 2008, *Compte-rendu du Conseil d'Administration*, 10/06/2008.
 - Documents d'Archives du **F3C** CRAG2008, *Compte-rendu de l'Assemblée Générale*, 17/06/2008.
 - Document d'archives **F3C**, CRCA092008, *Compte-rendu du Conseil d'Administration*, 15/09/2008.
 - Document d'Archives AI 1, *Organisation des copies de courts métrages du FACMAS pour la Cinémathèque Afrique, CulturesFrance*, manuscrit, 2008.
- 2009 :
 - Document d'archives **F3C**, CRAG2009, *Compte-rendu de l'Assemblée Générale*, 23/03/2009.
- 2010 :
 - Document d'archives **F3C**, CRCA042010, *Compte-rendu du Conseil d'Administration*, 08/04/2010.
 - Document d'Archives CRAG2010. Extrait du Rapport Moral de l'Assemblée Générale, 23/09/2010.
 - Document d'archives du F3C, CRCA0910, *Compte-rendu de la Mise à jour de la situation financière*, 23/09/2010.
 - Document d'Archives AG 22, *CV de Bruno Bettati*, 2010.
- 2011 :
- 2012 :
- 2013 :
- 2014 :
 - Document de novembre 2014. Guillaume Mainguet, Claire Lajoumard, Philippe Avril, *Sources of Funding 2014* [Sources de Fonds].

Travaux de recherche :

- LE DIMNA Léa, Mémoire de Master 1 en Communication et Médiation Culturelle, mention Expertise des Professions et des Institutions Culturelles, *Approche Monographique du Festival des 3 Continents*, sous la direction de Christophe Lamoureux, Université de Nantes, 2004-2005.

Articles :

- « 3 Continents : l'ancien président du festival règle ses comptes », *Presse-Océan*, 22/12/2008, http://www.nantes.maville.com/actu/actudet_-3-Continents-l-ancien-president-du-festival-regle-ses-comptes-loc-781747_actu.Htm, (consulté le 05/03/2015).
- « Archives Produire au Sud à Nantes », *Produire au Sud*, F3C, <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/archives-pas-a-nantes/>, (consulté le 15/05/2016).
- « Bangkok 2015 », **Produire au Sud**, F3C, <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/pas-a-letranger/bangkok/>, (consulté le 24/04/2016).
- « Conférence de Presse F3C#33 », *Le Cinématographe*, Nantes, Preview 09/11/2010, <https://www.flickr.com/photos/previewf3c/albums/72157627973300419>, (consulté le 05/05/2016).
- « **Produire au Sud** à l'étranger », **Produire au Sud**, F3C, <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/pas-a-letranger/>, (consulté le 24/04/2016).
- « Suivi à Paris de l'atelier Taipei 2015 », **Produire au Sud** à l'étranger, **Produire au Sud**, F3C <http://www.3continents.com/fr/produire-au-sud/pas-a-letranger/taipei-2016-suivi-a-paris/>, (consulté le 31/05/2016).
- AUMONT Yves, « Trois Continents : l'ailleurs le vrai ! » *Ouest-France*, mardi 7 novembre 2000.
- CHAGRINE Youcef, « Mongols fiers », *La Lettre à Lulu*, n°67, décembre 2009, http://www.lalettrealulu.com/Mongols-fiers_a1730.html, (consulté le 10/04/2016).
- ESCOLANO Véronique, « 3 Continents : Léa, la voix de Kurosawa », *Ouest-France*, 27/11/2012, <http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/3-continents-lea-la-voix-de-kurosawa-1165433>, (consulté le 20/04/2016).
- ESCOLANO Véronique, « Le festival des Trois continents recrute... », *Ouest-France* du 24/12/2007, http://www.nantes.maville.com/actu/actudet_-Le-festival-des-Trois-continents-recrute...-loc-486090_actu.Htm, (consulté le 29/12/2014).
- FERENEZI Aurélien, « Le festival des 3 continents vit avec son temps », *Télérama*, 30/11/2008, <http://www.telerama.fr/cinema/le-festival-des-3-continents-vit-avec-son-temps,36458.php#nav-left>, (consulté le 15/03/2015).
- JALLADEAU Alain et Philippe, « Histoire du Festival », *le Projet*, F3C, <http://www.3continents.com/fr/les-3-continents/le-projet/>, (consulté le 11/05/2016).

- JEETRAY Satya, « Festival des trois continue. Nous ne vieillirons pas ensemble », *La Lettre à Lulu*, décembre 2007, http://www.lalettrealulu.com/Festival-des-trois-continue-Nous-ne-veillirons-pas-ensemble_a1647.html, (consulté le 23/12/2014).
- LÉPINE Cédric, « Entretien avec Guillaume Mainguet, coordinateur de **Produire au Sud** au Festival des 3 Continents de Nantes », *Médiapart*, Édition Cinémas d'Amérique Latine... et plus encore, 14/12/2014, <http://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/141214/entretien-avec-guillaume-mainguet-coordinateur-de-produire-a>, (consulté le 21/12/2014).
- MANDELBAUM Jacques, « Crise de succession au Festival des trois continents », *Le Monde*, 11 décembre 2008, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/12/11/crise-de-succession-au-festival-des-3-continents_1129830_3476.html, (consulté le 28/03/2016).
- MARCORELLES Louis, « Découverte des cinéastes noirs américains », *Le Monde*, 15/12/1979, http://www.lemonde.fr/archives/article/1979/12/15/decouverte-des-cineastes-noirs-americains_2774972_1819218.html?xtmc=decouverte_des_cineastes_noirs_americains&xtcr=1#, (consulté le 02/04/2015).
- MARCORELLES Louis, « Films afro-américains et négro-africains, le rôle des femmes », *Le Monde*, 28/10/1980, http://www.lemonde.fr/archives/article/1980/10/28/films-afro-americains-et-negro-africains-le-role-des-femmes_3072690_1819218.html?xtmc=films_afro_americains_et_negro_africains_le_role_des_femmes&xtcr=1, (consulté le 20/03/2015).
- PASQUIER Marion, « **Produire au sud**, atelier de coproduction internationale », *CRITIKAT*, 7/12/2010, <http://www.critikat.com/panorama/hors-champ/produire-au-sud.html>, (consulté le 15/12/2014).
- Photographie anonyme d'Anna Karina et Philippe Jalladeau, « Archives du F3C 1979 », <http://www.3continents.com/fr/les-3-continents/archives/f3c-1979/>, (consulté le 11/05/2016).
- PROP Satyajit, « Seuls au monde. Les frères Pétard », *La lettre à Lulu*, décembre 2008, http://www.lalettrealulu.com/Seuls-au-monde-Les-freres-Petard_a1767.html, (consulté le 30/03/2016).
- SAHALI Abdessamed, MAGNEN Eric, « Alain & Philippe Jalladeau », *l'Œil électrique*, n° 25, septembre 2002 <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?numero=25&articleid=437>, (consulté le 21/03/2015).
- WAITROP Édouard, « Explorateurs à Nantes », *Libération*, 3/12/2003, http://next.liberation.fr/cinema/2003/12/03/explorateurs-a-nantes_453972, (consulté le 15/12/2015).

Cinématographies du Sud

Ouvrages :

- ARMES Roy, *African Filmmaking: North and South of the Sahara*, Edinburgh University Press, 15 août 2006.

- FRODON Jean-Michel (dir.), *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. Beaux Livres, 2004.

Articles :

- « Coproducción, *La Sangre y la Lluvia* », Programa Ibermedia, <http://www.programaibermedia.com/proyectos/la-sangre-y-la-lluvia/>, (consulté le 28/03/2016).
- « Cultura, o ateliê de co-produção produzir au sud abre inscrições », http://www.recife.pe.gov.br/2009/01/23/o_atelie_de_co-producao_produzir_au_sud_abre_inscricoes_165541.php, (consulté le 30/05/2016).
- « Les systèmes juridiques dans le monde », Carte de l'Université de Droit d'Ottawa (2014), <http://www.juriglobe.ca/fra/index.php>, (Consulté le 02/03/2016).
- BENDJEBBOUR Mohamed, « Le marché du film indien impénétrable pour le marché international », Institut National de l'Audiovisuel, INA Global, 30/03/2011, <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/le-marche-du-film-indien-impenetrable-pour-le-cinema-international>, (consulté le 4/05/2016).
- MARTÍNEZ María Paula, « En Colombie, le 7^{ème} art se cherche encore », *El Espectador Bogotá*, 12/12/2012, repris par *Courrier International*, <http://www.courrierinternational.com/article/2012/12/13/en-colombie-le-septieme-art-se-cherche-encore>, (consulté le 31/05/2016).
- MBARGA Joseph Pascal, « L'industrie cinématographique du Cameroun : évaluation et perspectives », Département de Langues Africaines et Linguistique, Université de Yaoundé I, 2013.
- PERSON Philippe, « Wang Bing ausculte les plaies de la Chine », *Le Monde Diplomatique*, mai 2015, p. 25, <http://www.monde-diplomatique.fr/2015/05/PERSON/52935>, (consulté le 10/04/2016).
- Rapport de l'UNESCO sur la diversité linguistique dans les films de fiction, 2012. <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/fs17-2012-linguistic-diversity-film-fr4.pdf>, (consulté le 05/05/2016).
- ROUSSEL Pia, « Le cinéma philippin en plein essor », Institut National de l'Audiovisuel, 6/10/2014, <http://www.inaglobal.fr/cinema/lu-sur-le-web/le-cinema-philippin-en-plein-essor>, (consulté le 4/05/2016).
- SCOTT Mathew, « Filipino Cinema is on the Rise », *Variety*, 5/10/2014, <http://variety.com/2014/film/asia/filipino-cinema-is-on-the-rise-1201317805/>, (consulté le 4/05/2016).
- VIDAL Jean-Michel, « Perspectives anthropologiques : images, tradition et cinéma en Afrique noire au sud du Sahara » *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, Volume 11, numéro 1, automne 2000, p. 97-112.

Ateliers, Festivals, Formation

Ouvrages :

- BENITO Luc, *Les Festivals en France, marchés, enjeux et alchimie*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- TAILLIBERT Christel, *Tribulations festivières, les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, Coll. Logiques sociales, Série : Études culturelles, Paris, L'Harmattan, 2009.

Articles :

- « 2016 Durban Filmmart Industry Programme », Durban Filmmart, <http://www.durbanfilmmart.co.za/The-Programme>, (consulté le 24/04/2016).
- « About », ACE, <http://ace-producers.com/about>, (consulté le 20/05/2016).
- « About EAVE », EAVE, <http://eave.org/about/>, (consulté le 25/12/2015).
- « Concursos pasados : Produire au Sud/BAL », <http://www.losguionistas.com.ar/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=63>, (consulté le 30/03/2016).
- « EAVE on demand », EAVE, <http://eave.org/programmes/eave-on-demand/>, (consulté le 21/05/2016).
- « Festival de cine de Lima », <http://www.festivaldelima.com/2015/>, (consulté le 30/04/2016).
- « Historia », Festival de cine de Bogotá, <http://www.bogocine.com/es/historia>, (consulté le 03/03/2016).
- « Historique, un leadership incontesté », Marché International du Film de Cannes, <http://www.marchedufilm.com/fr>, (consulté le 30/04/2016).
- « Introduction », Taipei Film Festival, <http://eng.taifeiff.org.tw/Content.aspx?FwebID=113eab9d-8fae-4e6e-9ed9-06b9dd2f0648>, (consulté le 28/04/2016).
- « L'Atelier de Cannes », <http://www.cinefondation.com/fr/atelierinformations>, (consulté le 01/01/2015).
- « Nous découvrir », CIFAP, <http://www.cifap.com/nous-decouvrir>, (consulté le 08/05/2016).
- « Présentation générale », FÉMIS, <http://www.femis.fr/presentation-generale>, (consulté le 08/02/2016).
- « Présentation générale », Fidadoc, <http://www.fidadoc.org/presentation-generale>, (consulté le 12/04/2016).
- « Programa público de Morelia LAB 2014 », 29/09/2014, <http://moreliafilmfest.com/programa-publico-de-morelia-lab-2014/>, (consulté le 10/04/2016).
- « Qu'est-ce que ACE ? Les étapes de la formation », ACE, <http://ace-producers.com/about/les-etapes-de-la-formation>, (consulté le 03/04/2016).
- « Quiénes somos ? », EICTV, <http://www.eictv.org/>, (consulté le 21/05/2016).

- « Sélection de festivals », CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr/selection-de-festivals>, (consulté le 28/05/2016).
- « Sélection officielle du 3ème Festival International de Cinéma de Morelia », <http://moreliafilmfest.com/ediciones-ficm/?anio=2005>, (consulté le 03/04/2016).
- « Talents », la Berlinale, <http://www.berlinale-talents.de/> (consulté le 01/01/2015).
- « The 1st Produire au Sud Bangkok 2005 », Bangkok Film Festival, <http://www.worldfilmbkk.com/produire2005.php>, (consultée le 03/04/2016).
- « The 2nd Produire au Sud Bangkok 2006 », Bangkok Film Festival, <http://www.worldfilmbkk.com/produire2006.php>, (consulté le 10/04/2016).
- APPELO Tim, « The 25 Best Film School Rankings », *Hollywood Reporter*, 27 juillet 2011, <http://www.hollywoodreporter.com/news/best-film-schools-2012-top-353722>, (consulté le 10/05/2016).
- CRESPEL Laurence, directrice, « SciencesCom, l'école de la communication et des médias », SciencesCom, <http://www.sciencescom.org/ecole-communication/histoire-principes/>, (consulté le 03/03/2016).
- FAIVRE D'ARCIER Bernard « De la fonction culturelle des festivals », dans édition *Festival, création, tourisme et image*, E.T.E., Paris, *Cahiers Espaces* n°31, mars 1993.
- RUFÉ Emmanuelle, « Les Chiffres en trompe-l'œil du cinéma brésilien », Institut National de l'Audiovisuel, INA Global, 21/04/2014, <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-chiffres-en-trompe-l-oeil-du-cinema-bresilien>, (consulté le 12/05/2016).
- SÁNCHEZ Clara, « Morelia LAB Begins », 23/09/2005, <http://moreliafilmfest.com/en/arranca-morelia-lab/>, (consulté le 03/04/2016).
- SÁNCHEZ Clara, « Morelia Lab takes on Hollywood, The workshop thoroughly analyzes America's control of the film industry » [Le Morelia Lab s'attaque à Hollywood, l'atelier analyse précisément le contrôle de l'Amérique de l'industrie cinématographique, 21/10/2005, <http://moreliafilmfest.com/en/morelia-lab-permitio-abordar-el-monopolio-cinematograficonorteamericano/>, (consulté le 03/04/2016).

Politiques culturelles et globalisation

Ouvrages et dossier de revue :

- LECLERC Gérard, *La Mondialisation culturelle : les civilisations à l'épreuve*, Paris, PUF, 2000.
- MONGIN Olivier, « Création et Culture à l'âge post-colonial. Éloge du décentrement », dossier de la revue *ESPRIT*, mars-avril 2002.
- WARESQUIEL Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des Politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS / Larousse, avril 2001.
- WARNIER Jean-Pierre, *La Mondialisation de la culture*, Coll. Repères, la Découverte, 1999.

Articles :

- « Accueil », CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr;jsessionid=8C153627C9C9F7B9BCBA9C93673D4D3C.liferay>, (consulté le 22/04/2016).
- « Carte des moyennes annuelles de production de longs métrages par pays », UNESCO, 2008.
- « Convention de Berne », Traités administrés par l'OMPI, Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, http://www.wipo.int/treaties/fr/text.jsp?file_id=283699, (consultée le 11/05/2016).
- « Diversity and the Film Industry, an analysis of the UIS 2014 Survey on Feature Films statistics », [Diversité et industrie cinématographique, une analyse du questionnaire 2014 de l'institut de statistiques de l'UNESCO (UIS) sur les statistiques concernant les films de fiction, UNESCO, 2014, <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/ip29-diversity-film-data-2016-en.pdf>, (consulté le 3/05/2016).
- « Eurimages, Fonds de soutien au cinéma européen », Conseil de l'Europe, http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp, (consulté le 08/02/2016).
- « *Faites notre connaissance* », Institut Français, <http://www.institutfrancais.com/fr/faites-notre-connaissance-0>, (consulté le 28/05/2016).
- « Fonds d'appui à la production de courts métrages en Afrique Subsaharienne », Africultures, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=3791>, (consulté le 10/04/2016).
- « L'institution », CFI, <http://www.cfi.fr/fr/content/linstitution>, (consulté le 03/04/2016).
- « La question de la nationalité des films : la définition française et la définition européenne », Rapport d'informations du Sénat, <http://www.senat.fr/rap/r02-276/r02-27628.html>, (consulté le 01/04/2015).
- « Les financements Europe Créative », Relais Culture Europe, <http://www.relais-culture-europe.eu/les-programmes-europeens/les-financements-europe-creative/>, (consulté le 10/02/2016).
- « Les principes de l'aide française, la transparence de l'aide », ministère de Affaires étrangères, <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/aide-au-developpement/les-principes-de-l-aide-francaise/article/transparence-de-l-aide>, (consulté le 28/03/2016).
- « *Plates-formes européennes* », Creative Europe, Soutenir les secteurs culturels et de création européens, Commission Européenne, 2016. http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/opportunities/culture-support/eu-platform_en.htm, (consulté le 24/04/2016).
- « Programme MEDIA Mundus de coopération audiovisuelle avec les professionnels des pays tiers 2011-2013 », EUR-Lex, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=URISERV%3Aam0003>, (consulté le 30/04/2016).

- « Protéger notre patrimoine et favoriser la créativité », UNESCO, <http://fr.unesco.org/themes/prot%C3%A9ger-notre-patrimoine-et-favoriser-la-cr%C3%A9ativit%C3%A9>, (consulté le 11/05/2016).
- « Répartition mondiale des pays ayant adhéré à la Convention de Berne pour la Protection des Œuvres Littéraires et Artistiques », OMPI, Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, <http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/>, (consulté le 15/05/2016).
- ANGELOPOULOS Christina, « *Commission Européenne, Programme Media Mundus* », Institut du droit de l'information (IViR), Université d'Amsterdam, IRIS Merlin, base de données d'informations juridiques relatives au secteur audiovisuel en Europe, 2009. <http://merlin.obs.coe.int/iris/2009/2/article7.fr.html>, (consulté le 28/04/2016).
- BENHAMOU Françoise, FARCHY Joëlle, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, La Découverte, coll. «Repères», 2014.
- Données statistiques sur les films américains, <http://www.the-numbers.com/movie/budgets/all>, (consultées le 03/04/2015).
- FLOCH Benoît, « De plus en plus de jeunes quittent la France », *Le Monde*, 10/03/2014, http://www.lemonde.fr/economie/article/2014/03/10/de-plus-en-plus-de-jeunes-quittent-la-france_4380276_3234.html, (consulté le 21/05/2016).
- GENSOLLEN Michel, « Défense de la diversité culturelle : variété ou dialogue ? », *Réseaux*, 2012/5 n° 175, p. 175-203.
- THOMSON David, « David Thomson on films : what does a producer do? », 23/06/2011, <http://www.newrepublic.com/article/film/90529/spider-man-movie-producer-laura-ziskin>, (consulté le 04/04/2015).
- THOMSON David, « The Missing Auteur », *Film Comment*, Juillet -Août, pp. 34-39,1982.
- WUTZ Josef et PÉREZ Valentin, *La diffusion du film européen dans l'union européenne et sur le marché mondial*, uniFrance Films, novembre 2014.

Eléments de biographie ou de parcours professionnels

Articles :

- « 1976 », Cinestación, <http://www.cinestacion.cl/film/1976>, (consulté le 26/05/2016).
- « About », Plank, <http://www.plank.co.za/>, (consulté le 26/05/2016).
- « About », Salaam Cinema, <http://www.salaam-cinema.com/>, (consulté le 26/05/2016).
- « About Us », Beirut DC, <http://www.beirutdc.org/index.php/aboutbeirutdc>, (consulté le 20/05/2016).
- « About us », <http://stillmoving.fr/about/>, (consulté le 29/05/2016).
- « About us », Pucara Films, <http://pucarafilms.com/>, (consulté le 26/05/2016).
- « Artcam International », uniFrance, <http://www.unifrance.org/annuaires/societe/82175/artcam-international>, (consulté le 31/05/2016).
- « Bio et CV », <http://www.gualbertoferrari.com/>, (consulté le 30/04/2016).
- « Communiqués de l'ACOR », ACOR, http://www.lacor.info/actualite/bienvenue/big_desktop.html, (consulté le 24/04/2016).

- « Compagny Profile », 20 steps films, <http://www.20steps.ge/?site-path=profile/>, (consulté le 26/05/2016).
- « Curriculum Vitae », Thomas Cesbron, <http://www.laplateforme.net/app/uploads/CV-Thomas-Cesbron-octobre-2015.pdf>, (consulté le 30/04/2016).
- « DFM 2015: Sari Turgeman talks script development », <https://www.youtube.com/watch?v=9cMBBHRT6yY>, (consultés le 21/05/2016).
- « Élise Jalladeau », Linked in, <https://fr.linkedin.com/in/elise-jalladeau-7a833117/>, (consulté le 08/02/2016).
- « Élise Jalladeau », Ties that Bind, [http://www.tiestthatbind.eu/portfolio/elise-jalledeau/](http://www.tiesthatbind.eu/portfolio/elise-jalledeau/) (consulté le 08/02/2016).
- « Film *La Sangre y la Lluvia*, équipe complète », http://www.imdb.com/title/tt1559348/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, (consulté le 10/04/2016).
- « Filmographie », Bruno Bettati, <http://www.imdb.com/name/nm0079276/>, (consulté le 10/04/2016).
- « Filmographie », Herve Fransico, http://www.imdb.com/name/nm1375303/?ref_=fn_al_nm_3, (consulté le 10/04/2016).
- « Filmographie », Li Yu, http://www.imdb.com/name/nm1165953/?ref_=fn_al_nm_4, (consulté le 10/04/2016).
- « Filmographie », Nai An, http://www.imdb.com/name/nm0619627/?ref_=fn_al_nm_1, (consulté le 10/04/2016) .
- « Filmographie », Pandora Film, <http://www.pandorafilm.com/>, (consulté le 29/05/2016).
- « Home », Screen Daily, <http://www.screendaily.com/>, (consulté le 31/05/2016).
- « Inicio », Alquimia Audiovisual, <http://alquimiaaudiovisual.weebly.com/>, (consulté le 26/05/2016).
- « Melanie Friesen », Vancouver International Film Festival, <http://dev.viff.org/guests/melanie-friesen>, (consulté le 03/04/2016).
- « Mrs Popplestone Promo », <https://vimeo.com/167248313>, (consulté le 26/05/2016).
- « People », About, Volya Films, <https://volayafilms.com/about/>, (consulté le 31/05/2016).
- « Personal bios », Seven thirty Films, <http://www.seventhirtyfilms.com/>, (consulté le 26/05/2016).
- « Philippe Avril, manager and producer », les films de l'étranger, <http://www.lfetrananger.fr/2014/12/philippe-avril-manager-producer.html>, (consulté le 03/06/2016).
- « Présentation », GNCR, <http://www.gncr.fr/presentation>, consulté le 24/04/2016).
- « Présentation de la société », Acrobates Films, <http://www.acrobatesfilms.fr/presentation/>, (consulté le 30/04/2016).
- « Présentation Équinoxe », Équinoxe, <http://equinoxetbc.com/fr/presentation-equinoxe/>, (consulté le 22/05/2016).
- « Profile - Overall introduction & professional profile », Miguel Machalski, <http://www.miguel-machalski.com/>, (consulté le 03/04/2016).

- « Sari Turgeman », Scriptlight, <http://www.scriptlight.com/>, (consultés le 21/05/2016).
- « Switch Films », DEDDAC FILMS, <http://switchfilms.withtank.com/contact/>, (consulté le 26/05/2016).
- « Sybille Kurz, pitching expert », <http://eave.org/network/sibylle/>, (consulté le 03/03/2016).
- « Writer's block - Sari Turgeman », <https://www.youtube.com/watch?v=2i6Aqd7OUew>, (consulté le 21/05/2016).
- BENTÉGEAT Hervé, « Production : gros plan sur deux succès », *L'Express*, Économie, Actualité économique, 16/07/1992, http://lexpansion.lexpress.fr/actualite-economique/production-gros-plan-sur-deux-succes_1378696.html, (consulté le 12/02/2016).
- CHASTRES Dominique Philippe, « *Conseiller de Coopération et d'Action culturelle, Bahreïn, MAEDI* », <http://www.viadeo.com/p/002qbbjwnbrpn90?viewType=main>, (consulté le 05/12/2015).
- Éditions Dixit, « La transmission du savoir dans l'audiovisuel », Dixit, <http://www.dixit.fr/home.php>, (consulté le 10/02/2016).
- ENGELEN Aurore, « Pascal Diot, nouveau Directeur Général du Pôle Image de Liège », Cineuropa, <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=281169>, (consulté le 03/04/2016).
- FAUVEL Isabelle, « Notre métier, accélérateur de particules », http://www.initiativefilm.com/?page_id=6, (consulté le 10/02/2016).
- PIEL Simon, « À l'Université de Nanterre, la série the Wire passée au crible », *Le Monde*, 05/06/2012, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/05/a-l-universite-de-nanterre-la-serie-the-wire-passee-au-crible_1712421_3246.html, (consulté le 03/06/2016).
- PROIMAKIS Joséphine, « Élise Jalladeau est nommée directrice du festival de Thessalonique », Cineuropa, 23/03/2016, <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=306551>, (consulté le 17/04/2016).

Nantes

Articles :

- « Histoire de la Compagnie », Royal de Luxe, <http://www.royal-de-luxe.com/fr/la-compagnie/>, (consulté le 10/04/2016).
- « Le Concept », la Folle Journée, <http://www.follejournee.fr/fr/page/le-concept>, (consulté le 10/04/2016).
- « Le directeur artistique », René Martin, la Folle Journée, <http://www.follejournee.fr/fr/page/le-directeur-artistique>, (consulté le 29/05/2016).
- « Présentation », le Lieu Unique, <http://www.lieuunique.com/>, (consulté le 20/04/2016).
- DUFOUR Audrey, « Jean Blaise, une carrière à travers les arts à Nantes », *La Croix*, 30/03/2015, <http://www.la-croix.com/Culture/Jean-Blaise-une-carriere-a-travers-les-arts-a-Nantes-2015-03-30-1296889>, (consulté le 29/05/2016).

- RENAUD Gilles, « Des allumés de la représentation », *Libération*, 25/09/2004, http://www.liberation.fr/villes/2004/09/25/des-allumes-de-la-representation_493779, (consulté le 22/05/2016).
- URBACH Julie, « Nantes, le mémorial de l'abolition de l'esclavage vandalisé », 20 minutes, 18/01/2015, <http://www.20minutes.fr/nantes/1519759-20150118-nantes-memorial-abolition-esclavage-vandalise>, (consulté le 25/04/2016).