



*Tracking Satyrs,*  
MML Collective (Michał Mądracki, Maciej Mądracki & Gilles Lepore),  
Eurimages Lab Project Award 2020

DGII/EUR/SGEval(2021)\_33

**Rapport**

# **Étude sur la faisabilité, la pertinence et le design d'un programme de soutien de 'Projets Lab' pour le fonds Eurimages**

---



*Diamantino*,  
Gabriel Abrantes & Daniel Schmidt (2018)

## Rapport

# Étude sur la faisabilité, la pertinence et le design d'un programme de soutien de 'Projets Lab' pour le fonds Eurimages



Les opinions exprimées dans cette publication sont personnelles aux auteurs et ne représentent pas nécessairement le point de vue d'Eurimages ou de ses membres, ni celui du Conseil de l'Europe.

Mars 2021

## Sommaire.

<b>Introduction</b>	<b>4.</b>
<b>Définir un cadre d'étude</b>	<b>6.</b>
<b>Les Prix Eurimages 'Lab Project' 2016-2020</b> Une analyse	<b>10.</b>
<b>Chapitre 1.</b> <b>Le cinéma non conventionnel</b> <b>dans l'histoire et aujourd'hui</b>	<b>18.</b>
<b>Quelques notions historiques</b> sur le cinéma non conventionnel	20
<b>Films à petit budget en Europe</b> – Rétrospective et tendances actuelles	24
<b>Pratiques du cinéma non conventionnel</b> – Films non-fictionnels, hybrides et d'artistes	32
<b>Internet et des nouvelles formes esthétiques</b> du cinéma contemporain	36
<b>Chapitre 2.</b> <b>Cartographie du cinéma</b> <b>non conventionnel en Europe</b>	<b>42.</b>
<b>Cinéastes et artistes visuels</b> – Jongler entre la création et les stratégies de financement	44
<b>Producteurs</b> – Dynamiser une communauté vivante et collaborative	50
<b>Incubateurs et exposants</b> – Défendre un cinéma radical	56
<b>Chapitre 3.</b> <b>Innover en matière</b> <b>de politique publique</b>	<b>67.</b>
<b>Non-conventionnalité</b> dans les mécanismes de soutien public	68
<b>Un nouveau programme</b> – Les prix Design, Audience et Carte Blanche Lab	78
<b>Lignes directrices</b>	88
<b>Conclusion</b>	<b>94.</b>
<b>Liste des personnes</b> interrogées	96
<b>Crédits photos</b>	98



*The Stand-In,*  
Rä di Martino (2017)

Par Matthieu Darras

# Introduction

---

## Introduction.

Les pratiques cinématographiques en Europe, que ce soit en matière de production ou de consommation, ont considérablement évolué au cours des vingt dernières années et continueront de muter encore plus dans les années à venir. L'ensemble des catégories (fiction / documentaire ; longs métrages / courts métrages / séries ; prise de vue réelle / animation ; festivals / cinémas / télévision ; grand public / art et essai) qui ont longtemps été utilisées par chaque partie prenante pour se créer une carte mentale du cinéma européen où ils se positionneraient, ont progressivement perdu beaucoup de leur pertinence à l'ère du numérique. Le problème est que ces cartes héritées du passé définissent encore largement les politiques audiovisuelles en Europe aujourd'hui - au niveau local, national et international.

Par essence, les pratiques cinématographiques non conventionnelles sont plus changeantes et agiles que les pratiques conventionnelles, ces dernières favorisant le statu quo. Pourtant, dans le contexte actuel, ces caractéristiques protéiformes, rendant en grande partie le cinéma non conventionnel difficile à définir et qui, auparavant, ont empêché celui-ci d'atteindre une visibilité, gagnent aujourd'hui de plus en plus de valeur. Cela le rend mieux équipé pour appréhender et répondre aux énormes changements de paradigme des pratiques du public actuellement en cours. Il ne fait aucun doute que le cinéma non conventionnel a désormais une opportunité historique d'avoir un impact plus important, à la fois rapidement et massivement sur l'écosystème audiovisuel global et son ensemble de normes, que jamais auparavant. Le cinéma dominant en effet doit être assez observateur pour utiliser toutes ces expérimentations à son avantage ; se redéfinir rapidement et rester attractif, sinon il risque bientôt de devenir moribond et hors de propos - un danger qui, malheureusement, devient rapidement une réalité.

L'étiquette traditionnellement associée au cinéma non conventionnel ne l'oblige plus nécessairement à rester coincé dans une niche et les cinéastes dits expérimentaux ne sont pas voués à habiter un « ghetto underground » pendant toute leur carrière. Au XXe siècle, les avant-gardes du cinéma avaient le plus souvent une influence sur les générations suivantes uniquement, et il fallait peut-être une ou plusieurs décennies pour que le cinéma grand public s'approprie les percées artistiques des films d'avant-garde du passé. Non seulement les frontières sont beaucoup plus poreuses aujourd'hui, mais de nombreux cinéastes naviguent et traversent agilement entre différents territoires à un rythme très rapide, atteignant des publics dont la nature et la portée varient considérablement en fonction du projet. De tels exemples de cinéastes dissidents accédant au cinéma commercial non seulement explosent, mais rendent ces distinctions obsolètes.

C'est le contexte du cinéma aujourd'hui tel que nous les percevons, et c'est ce qui rend particulièrement passionnante l'étude commanditée par Eurimages sur la faisabilité, la pertinence et la conception de son programme Prix 'Lab Projects'. C'était notre conviction, appuyée par notre expertise et notre intuition, et c'est notre certitude maintenant, appuyée par nos recherches, qu'Eurimages n'a peut-être pas vraiment saisi tout le potentiel de ce programme. Ce qui a commencé, et est toujours considéré, comme un programme promotionnel motivé par le désir de mettre en lumière les quelques projets de films qui échappent au filet de son principal programme de soutien, pourrait très bien devenir le dispositif permettant d'étendre l'innovation dans l'élaboration de politiques publique. En fin de compte, ce programme peut influencer de manière inattendue et prochainement sur l'ensemble du Fonds - et réinventer sa mission.



Maesta,  
Andy Guérif (2015)

## Définir un cadre d'étude.

La commande d'une étude sur la faisabilité, la pertinence et la conception d'un programme de soutien aux projets 'Lab' pour le fonds Eurimages est le résultat direct des travaux du groupe d'étude d'évaluation mis en place par le conseil de gestion du Fonds en décembre 2018. D'une manière générale, le groupe d'étude sur l'évaluation a souligné qu'Eurimages devra inévitablement définir des recommandations afin de s'adapter à un environnement en constante évolution.

C'est l'objet de cette étude de Tatino Films, commandée par Eurimages, qui a été réalisée sur une période de 100 jours de novembre 2020 à février 2021. Cet article se propose de détailler ce qu'a été notre processus afin de **créer un cadre flexible** qui fonctionne comme moyen de réaliser les principaux objectifs de l'étude, à savoir : **évaluer la pertinence d'un programme** visant à soutenir projets cinématographiques / audiovisuels innovants ou non conventionnels ; **faire des recommandations** sur le format d'un nouveau programme de soutien.

Notre processus a consisté aux étapes suivantes : constitution d'**une équipe**, définition d'**une méthodologie** et mise en œuvre d'**une stratégie de recherche**.

### L'équipe

Afin d'aborder un champ aussi large et changeant que le cinéma non conventionnel, l'idée était de constituer une équipe de personnes diverses et complémentaires les unes des autres, et reflétant in fine la **multiplicité des points de vue** sur le cinéma innovant / non conventionnel en Europe. Leur pratique dans leurs domaines respectifs, combinée à un réel intérêt pour la réflexion sur les politiques publiques et un savoir-faire en matière de recherche et d'études, a été déterminante.

Les membres de l'équipe ont travaillé dans différentes capacités dans le secteur du cinéma et de l'audiovisuel en Europe. Ensemble ils combinent un large éventail d'expertises et d'expériences, notamment en tant que : directeurs de laboratoires de cinéma / de plateformes de l'industrie / de formations ; directeur et/ou programmeurs de festivals ; cinéaste / artiste visuel ; producteurs ; journaliste ; chargée de production d'une chaîne de télévision ; employé d'une agence de cinéma. Ces différents niveaux d'engagement étaient la garantie d'une **approche non unilatérale**, pour éviter les conflits d'intérêts et favoriser des débats enrichissants & contradictoires au sein de l'équipe.

La structure de l'équipe de recherche était la suivante :

- Matthieu Darras (France / Slovaquie) et Rebecca De Pas (Italie / République tchèque / France) en tant que **co-directeurs d'études** ;
- Esra Demirkiran (Turquie), Anna Gudkova (Russie), Marina Gumzi (Slovénie / Allemagne), Elena Lopez Riera (Espagne / Suisse) et Natacha Seweryn (France) en tant que **chercheuses associées** ;
- Kristina Aschenbrennerová (Slovaquie) en tant que **coordinatrice de la recherche**.

Les **co-directeurs d'études sont tous deux expérimentés dans le domaine du cinéma non conventionnel et innovant**, principalement - mais pas exclusivement - en tant que directeurs de laboratoires et programmeurs. Ils ont, pendant de nombreuses années et à différents titres, été confrontés à certains des défis qui sont au cœur de cette étude. Par exemple, ils ont dû concevoir des structures et concevoir des processus de prise de décision, afin d'être pertinents et de maximiser l'impact de leurs actions avec des limitations spécifiques. Leurs contributions combinées à une longue liste d'initiatives cinématographiques de premier plan, actives dans le domaine, garantissent une connaissance approfondie des enjeux spécifiques de l'étude, ainsi qu'une indépendance vis-à-vis des acteurs de terrain.

Le rôle des chercheuses associées, chacune avec son profil unique, était d'élargir la portée du 'brainstorming', de générer de nouvelles idées, de remettre en question les certitudes, de toucher un large éventail de professionnels dans de nombreux pays membres, et généralement d'enrichir l'étude.

Par Matthieu Darras

# Définir un cadre d'étude

## La méthodologie

L'adoption d'une méthodologie d'étude efficace était cruciale, compte tenu des contraintes de temps strictes et de la nécessité de produire des résultats tangibles. Après la mise en place d'une équipe, l'étape suivante a été de définir un processus de travail fluide pour que l'équipe puisse collaborer ensemble, et en relation avec le Secrétariat d'Eurimages, avec une répartition claire des tâches, une communication simple, des objectifs et des délais bien définis.

Les « films innovants » étant un label en constante évolution, le caractère indépendant des modèles de production, ainsi que la spécificité liée aux différentes pratiques qui finissent par converger dans la réalisation de films, sont un domaine de recherche complexe. Un étiquetage souvent trop rapide crée un risque de simplification excessive qui conduit à des schémas de financement inefficaces. Il était donc très **important de remettre constamment en question notre domaine d'étude.**

En ce qui concerne les activités prévues, la méthode a consisté à combiner la recherche bibliographique à différentes formes de recherche de terrain : **entretiens individuels et tables rondes.**

L'étude s'est fortement appuyée sur une série d'entretiens dont les résultats ont définitivement ouvert la voie aux recommandations formulées. Ces entretiens ont pris la forme d'entretiens individuels d'une durée moyenne d'une heure. Évidemment, les entretiens appartenant à la méthode de la recherche qualitative, chaque enquêteur a apporté sa propre approche, son expérience et sa sensibilité. Afin d'avoir une vision panoramique des différents acteurs, les entretiens ont été mis en œuvre pour considérer différents domaines de travail. Nous avons veillé à ce qu'un large éventail de pratiques et de réalités soient représentés dans les entretiens, mais nous nous sommes abstenus d'établir au préalable de telles « catégorisations ».

Il était crucial d'avoir des entretiens approfondis avec les bénéficiaires potentiels du Prix Eurimages Lab eux-mêmes, y compris des personnalités

artistiques de premier plan, comme des réalisateurs, des artistes plasticiens et des producteurs, dont le travail est emblématique de repousser les limites de la représentation, et capable d'exprimer ce qu'ils perçoivent comme leurs besoins en termes de soutien. Les directeurs et conservateurs des musées et centres d'art, les programmeurs de festivals et les directeurs artistiques ont été décisifs pour cartographier le terrain grâce à leurs connaissances approfondies, tout comme les distributeurs, diffuseurs et représentants des plateformes SVOD. Les entretiens avec les responsables de Labs & formations, les forums et les résidences d'artistes ont été des plus précieux.

Au total, **71 entretiens** ont été menés avec des personnes appartenant aux 5 principaux groupes identifiés suivants : Cinéastes (13), Producteurs (14), Incubateurs (15), Exposants (14) et Bailleurs de fonds (15).

Deux tables rondes ont également été organisées, sur les festivals et sur XR (réalité augmentée), avec des directeurs de festivals de films et des producteurs / diffuseurs de contenus numériques, XR et immersifs. Enfin, des consultations informelles ont eu lieu sous la supervision du secrétariat d'Eurimages.

## La stratégie

Avoir une stratégie de recherche consiste à créer une trajectoire qui garantit que les principaux points identifiés comme objectifs de l'étude sont correctement traités.

Les tâches que nous nous sommes fixées consistaient à :

- **Évaluer le formats passé**
- **Cartographier le terrain**
- **Identifier les parties prenantes**
- **Élaborer une politique publique innovante**

**Évaluer le format passé** consiste à faire une analyse du programme de projets Eurimages Lab 2016-2020, et c'est l'objet de l'article suivant de Rebecca De Pas, après de nombreux échanges avec tous les différents partenaires impliqués dans le programme, mais aussi avec des bénéficiaires et participants.

**Cartographier le terrain** signifie souvent prendre du recul, car nous voulions fournir un contexte aux pratiques du cinéma non conventionnel et innovant en Europe. C'est de cela que parle le chapitre 1, avec des articles de Natacha Seweryn, Matthieu Darras et Rebecca De Pas qui abordent notamment l'histoire des avant-gardes et appréhendent le cinéma non conventionnel avec des perspectives tour à tour économiques, esthétiques et technologiques.

**L'identification des parties prenantes** consiste à aller à la rencontre d'un panel diversifié d'acteurs (cinéastes & producteurs et incubateurs / exploitants) actifs dans le domaine - et d'éventuels futurs bénéficiaires & partenaires. Ceux-ci devaient avoir une expertise des pratiques innovantes, et nous avons tâché d'être à l'écoute de leurs préoccupations et de leurs défis. Il s'agissait de mettre en évidence les bonnes pratiques et d'identifier les besoins des parties prenantes en termes d'accompagnement. Ce processus a été réalisé par Elena Lopez Riera, Anna Gudkova et Esra Desmirkiran au **chapitre 2.**

**Innovier dans les politiques publiques**, le titre du **chapitre 3**, est en quelque sorte l'ambition de cette étude qui considère les Prix 'Lab Project' comme une opportunité pour Eurimages d'innover et de réinventer sa mission. Afin de traduire cet objectif en action, il était nécessaire pour Marina Gumzi d'analyser plusieurs mécanismes de soutien en Europe - une condition préalable à des recommandations. Ce n'est qu'alors que Matthieu Darras & Rebecca De Pas ont pu concevoir un nouveau schéma, ainsi que ses lignes directrices, pour le nouveau cycle du programme à partir de 2022.

Les films non conventionnels doivent être reconnus sans réserve au niveau institutionnel et méritent d'être soutenus de manière significative. Nous sommes convaincus qu'il est possible de concevoir un programme d'accompagnement pertinent dans le cadre d'Eurimages, qui apportera résultats, impact et visibilité.

## L'équipe



**Matthieu Darras**

France, Slovaquie



**Marina Gumzi**

Slovénie, Allemagne



**Rebecca De Pas**

Italie, République Tchèque, France



**Elena López Riera**

Espagne, Suisse



**Esra Demirkiran**

Turquie



**Natacha Seweryn**

France



**Anna Gudkova**

Russie



**Kristina Aschenbrennerová**

Slovaquie



*The Hidden City,*  
Victor Moreno (2018)

## Les Prix Eurimages 'Lab Project' 2016-2020.

Par Rebecca De Pas

# Les Prix Eurimages 'Lab Project' 2016-2020

## Une analyse

Depuis cinq ans, l'Eurimages Lab Project Award a soutenu 20 projets de longs métrages pour un montant total d'un million d'euros. Le résultat général de nos recherches, combiné au nombre de films ayant achevé leur processus de production, souligne que, malgré les insuffisances identifiées, le Prix Eurimages 'Lab Project' a été une **expérience positive** pour l'industrie cinématographique européenne, avec une résonance qui va bien au-delà des prix individuels.

### Forces

La preuve de l'impact du programme est que parmi les projets primés, **tous les films** achevés ont été présentés en **première mondiale dans des festivals prestigieux** : les festivals de Venise ou Locarno entre autres (voir la liste de films achevés ci-après).

Katrín Ólafsdóttir, cinéaste islandais, artiste visuel et lauréate du Prix (*And The Wind Blew*, Festival du film de Haugesund), insiste sur le fait qu'il s'agit d'un **programme presque en avance sur son temps** : « Je pense que le Prix Eurimages 'Lab Project' était extrêmement important. C'était presque un programme pionnier et c'était peut-être trop pionnier. Peut-être que dans ce sens, c'était parfait parce qu'il servait des films qui racontent davantage des histoires pour les gens dans un futur proche que pour les gens d'aujourd'hui. »



### Entretiens - Bénéficiaires du Prix Eurimages 'Lab Project'



**Marco Alessi**

Producteur |  
Dugong Films |  
Italie



**Katrín Ólafsdóttir**

Réalisatrice  
& productrice |  
Islande

Sur le plan marketing, les événements partenaires peuvent s'appuyer sur le Prix Eurimages 'Lab Project'

## Une analyse

pour attirer plus de cinéastes et une industrie dédiée, en raison de l'important Prix proposé. Dans tous les événements partenaires, le montant offert dans le cadre du Prix Eurimages Lab Project Award était le prix en espèces le plus généreux et il est rapidement devenu une attraction importante pour les porteurs de projets.

Un autre aspect positif qui a été souligné est la possibilité pour les projets présentés dans le cadre du Prix Eurimages 'Lab Project' d'être **intégré au marché du cinéma art et essai**. C'est cet aspect qui est primordial pour mesurer l'importance de l'initiative, car il montre comment créer des ponts entre différents modèles de marché.

Marco Alessi, producteur italien et lauréat de trois films différents (*The Stand In*, Festival du Film de Karlovy Vary ; *Gold is all there is*, Festival du Film Les Arcs, *Atlantide*, Festival du Film de Karlovy Vary), explique : « Pour certains types de projets, réalisé entre expérimentation et artisanat, le label Eurimages Lab les positionne directement dans l'industrie cinématographique. Le Prix donne un espace où la recherche devient une réussite, et où de nouvelles langages peuvent se développer sous le regard attentif d'un marché à la recherche de son propre avenir. »

Enfin, il a été souligné que le « label » Eurimages est

important pour obtenir **un soutien pour la finalisation et la distribution du film**, sensibiliser les institutions nationales et contribuer ainsi à surmonter l'idée que ces projets ne sont pas « exploitables ».

Hugo Rosák, en charge de l'industrie pour le festival de Karlovy Vary, se souvient : « Nous présentions ces films rafraîchissants et originaux pour les gens de l'industrie cinématographique et nous avons découvert que beaucoup de ces films avaient obtenu le soutien après avoir été présentés à notre festival. Parce qu'ils étaient remarqués par exemple, par leurs instituts financiers nationaux, qui normalement ne leur donneraient rien, et ont changé d'avis après que le projet a obtenu ce genre de « label de qualité » de notre part. »

**L'impact en termes de visibilité** pour Eurimages a également été cohérent. Le programme représentait une première étape dans la communication de nouvelles possibilités que le fonds pourrait offrir aux cinéastes et producteurs qui, autrement, considéreraient Eurimages hors de portée pour eux en raison de ses critères d'éligibilité habituels. L'assouplissement de ces critères (c'est-à-dire ne pas exiger une sortie en salle ou autoriser les coproductions en dehors des traités internationaux) a été une décision bienvenue qui a ouvert la porte à un grand nombre de projets.

## Faiblesses

Les propos d'Ernst & Young sur le fonctionnement d'Eurimages dans leur évaluation externe sont une référence importante pour notre analyse du Prix Eurimages 'Lab Projects'. Alors que les conclusions d'EY soulignent **l'incohérence entre le choix des festivals partenaires et l'objectif du Prix** comme enjeu principal, nous avons détecté d'autres facteurs qui ont affaibli les résultats du programme.

L'un des principaux problèmes révélés par nos entretiens et nos recherches était une déconnexion générale ou un malentendu sur le type de films qui pourraient être soutenus. Ceci est peut-être directement lié aux difficultés de définir la nature du cinéma non conventionnel.

Néanmoins, ce n'est pas le seul facteur. Les festivals ont décrit leur processus de sélection des projets principalement en fonction de leur programmation plus établie. Toute réflexion spécifique et active sur ce que le Prix Eurimages 'Lab Project' devrait aborder en termes de forme, de contenu et de modèle de production, n'a pas été systématiquement pris en compte par les partenaires, ou n'a été que légèrement abordé. Cela pourrait expliquer la faible cohérence entre les événements, mais aussi dans l'offre au sein du même événement.

Un autre pont faible évoqué par les festivals partenaires était **la difficulté de repérer les projets**. Les quatre événements ont mentionné que la gamme de films qu'ils ont pu rassembler grâce à un appel à candidature et une recherche proactive était limitée. C'est un autre facteur qui a créé des difficultés dans l'établissement de la ligne éditoriale du prix.

Cela pourrait être dû à de multiples facteurs, par exemple le fait que chaque événement a une identité marquée : soit une focus régionale (Haugesund, Karlovy Vary et Thessalonique), soit une affiliation à des films classiques et art et essai (Les Arcs). Cela limitait en général **la capacité de chaque événement à aller au-delà de leur réseau habituel**.



### Entretien - Membre du jury du Prix Eurimages 'Lab Project'



**Marianne Slot**

Productrice I  
Slot Machine I  
France

Marianne Slot, productrice et membre du jury du Prix Eurimages Lab Project de Haugesund, déclare : « L'orientation géographique était intéressante, mais elle limitait la portée de la sélection. Il vaudrait mieux s'ouvrir à une présence plus internationale. Il n'y avait que cinq projets dans la sélection et le jury était composé de quatre personnes aux profils très différents. Les projets étaient très différents et pas toujours intéressants. »

Une analyse

Hugo Rosák ajoute : « Le fait que nous ayons dû lutter avec trop de projets non pertinents était lié à l'obstacle qu'il y avait trop de festivals pour le [faible nombre] de projets existants. » Pour Gyda Velvin Myklebust, directrice de l'Industrie du Festival du Film Norvégien de Haugesund : « Il était difficile de trouver ces projets pour notre programme Industrie. Nous avons vraiment lutté pour eux. Néanmoins, nous avons réussi à trouver de 8 à 10 projets chaque année. »

Le dernier aspect qui a empêché le programme d'embrasser pleinement les passerelles entre différentes disciplines était **l'absence de personnes** venant d'autres domaines créatifs dans les jurys. Si certains des festivals avait un jury qui comprenait au moins un réalisateur, aucun d'entre eux n'invitait une personnalité active en dehors de l'industrie du cinéma. Les représentants de Thessalonique et des Arcs ont partagé certaines difficultés rencontrées dans le fonctionnement du jury - souvent liées à la présence d'un représentant d'Eurimages ayant trop son mot à dire dans la décision finale.

**Cinéastes ayant des pratiques dans d'autres formes d'art**

**Katrín Ólafsdóttir**  
Danse contemporaine

**Yuri Ancarani**  
Artiste plasticien

**Rä di Martino**  
Artiste plasticien

**Ekaterina Selenkina**  
Plasticienne

**Chloé Galibert - Lainé**  
Plasticienne

**Itonje Sømmer Guttormsen**  
Plasticienne

En général, comme le montrent les entretiens, les récipiendaires étaient reconnaissants et heureux de recevoir le prix. Si une préoccupation était exprimée, c'était **le malentendu sur la nature du soutien qui entraînait une quantité de travail disproportionnée** par rapport à son avantage monétaire.

**Entretien - Bénéficiaire du Prix Eurimages 'Lab Project'**



**Siniša Juričić**  
Producteur |  
Nukleus Film |  
Croatie

Siniša Juričić, producteur croate et lauréat du Prix (Persévérance, Festival de Karlovy Vary), détaille : « Quelque chose que nous avons tous compris comme un prix s'est transformé en une subvention d'Eurimages. J'ai dû remplir autant de paperasse avec toutes les exigences du fonds habituel pour quatre fois moins d'argent que si j'avais postulé pour un programme de coproduction régulier d'Eurimages. »

Un autre point qui a été souligné par les participants **sont les difficultés rencontrées par les artistes, qui produisent eux-mêmes des films**. Chloé Galibert-Lainé, chercheuse française, artiste multimédia et lauréate (Bottled song, Festival du film de Karlovy Vary), partage ses difficultés: «Nous n'avons pas encore reçu l'argent de cette bourse. Il nous a fallu quelques mois pour comprendre que nous avions besoin d'une société de production pour la recevoir. Nous étions habitués à travailler seuls. À un moment donné, nous avons envisagé de créer notre propre société de production pour recevoir cette subvention, mais cela aurait nécessité des compétences particulières que nous n'avons pas. »

C'est un point particulièrement sensible lorsqu'on cherche à toucher des cinéastes ou des artistes issus de modèles de production plus hétérodoxes. **Les critères d'éligibilité** demandés par Eurimages pour le Prix 'Lab Project' excluent les cinéastes

travaillant seuls ou soutenus par une structure non reconnue comme une société de production. Cette contrainte a très probablement joué un rôle dans la capacité du dispositif à attirer des films qui ne sont pas réalisés selon des modes de production classiques.

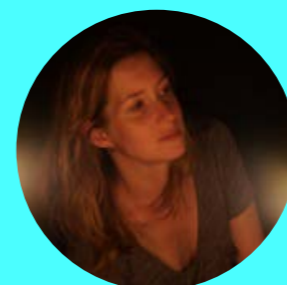
**Entretiens - Festivals partenaires**



**Frédéric Boyer**  
Directeur Artistique |  
Les Arcs Film  
Festival | France



**Gyda Velvin Myklebust**  
Directrice  
de programmation |  
New Nordic Films |  
Festival International  
du Film de Norvège  
à Haugesund | Norvège



**Anna Ciennik**  
Responsable du Village  
de l'Industrie |  
Les Arcs Film Festival |  
France



**Yianna Sarri**  
Directrice d'Agora,  
Consultante pour  
les programmes  
innovants | Festival  
International du Film  
de Thessalonique | Grèce



**Hugo Rosák**  
Directeur de l'Industrie |  
Festival International  
du Film de Karlovy Vary |  
République tchèque



**Jérémy Zelnik**  
Directeur des Evénements  
professionnels | Les Arcs  
Film Festival | France

**Entretiens - Secrétariat Eurimages**



**Sergio Garcia de Leaniz**  
Chargé de projet  
(fictions) | Eurimages |  
France



**Nathalie Monteillet**  
Relations publiques  
et promotion |  
Eurimages | France



## Conclusion

Cet article se propose de donner un bref aperçu du Prix Eurimages 'Lab Project' 2016 - 2020. Comme nous en avons discuté avec les personnes interrogées et réfléchi au sein de notre équipe de recherche, il est irréfutable que le Eurimages Lab Project Award a été accueilli comme **une initiative pionnière au niveau institutionnel**.

Si le programme présentait des insuffisances structurelles, notamment en échouant à créer une ligne éditoriale forte, **ce n'est pas uniquement dû au choix des festivals partenaires**, comme le souligne EY, mais aussi à **une idée floue des films** qui auront pu être ciblés par la récompense. D'autres facteurs qui ont été mentionnés à plusieurs reprises sont que, même adoucis, **les critères d'éligibilité** du Prix Eurimages 'Lab Project' constitueraient toujours un obstacle à la recherche et au soutien des films non conventionnels.

Néanmoins, le bilan des projets qui ont été achevés depuis qu'ils ont reçu le soutien d'Eurimages fournit des exemples solides de films capables de s'intégrer au marché. La présence de cinéastes de cinéma non conventionnels avec une pratique de travail au-delà des formes classiques de cinéma a été plutôt faible, un facteur qui souligne encore **le manque d'interaction entre le Eurimages Lab Project Award et les bénéficiaires potentiels « non conventionnels »**.

Le Prix Eurimages 'Lab Project' est un **important programme pilote capable de donner un signal fort à l'industrie**. Grâce à ses succès, le prix a créé une base solide pour le développement d'un programme amélioré de soutien aux films non conventionnels en Europe.

### Prix Eurimages 'Lab Project' 2016-2020

#### 12 **Nombre de films terminés** films sur 20

sont terminés et 11 sont déjà sortis. Ces données sont positives (compte tenu notamment des retards dus au Covid-19) et montrent la capacité d'accélération d'un Prix en espèces décerné en post-production.

#### 17 **Diversité des pays (coproduction incluse)** pays représentés

Ces données montrent une concentration des récompenses pour les pays qui gravitent autour des festivals accueillant le prix.

### Chiffres clés

#### 8 **Parité** femmes réalisatrices

(y compris une co-réalisation) : environ 38% du total, en ligne avec le statut actuel de la parité hommes-femmes dans l'ensemble des activités d'Eurimages (38%).

#### 1 film

Croatie, Danemark, Finlande, Allemagne, Grèce, Islande, Norvège, Pologne, Portugal, Russie, Slovénie, Suède.

#### 2 films

Serbie, Espagne, Suisse.

#### 6 films

France, Italie.

### Prix Eurimages 'Lab Project' 2016-2020

**A Blind Man Who Did Not Want to See Titanic** de Teemu Nikki (m), produit par Jani Pösö de la société It's Alive Films (FIN) - Haugesund

**Atlantide** de Yuri Ancarani (m), produit par Marco Alessi de la société Dugong Film (IT) en co-production avec la France - Karlovy Vary

**Bottled Songs** écrit, dirigé par Kevin B. Lee (m) et Chloé Galibert (f), produit par pong Film (DE) - Karlovy Vary

**Burning Man** de Itonje Sømmer Guttormsen (f), produit par Maria Ekerhovd de la société Mer Film (NO) - Haugesund FILM ACHEVÉ

**Figures in the Urban Landscape** d'Ekaterina Selenkina (f), produit par Vladimir Nadein (RU) Les Arcs

**Gold Is All There Is** de Andrea Caccia (m), produit par Dugong Films (IT), Picofilms (FR) et Rough Cat (CH) - Les Arcs FILM ACHEVÉ

**Him** de Guro Bruusgaard (m), produit par Alternativet Produksjon (NO); Haugesund

**Jimie** de Jesper Ganslandt (m), produit par Jesper Kurlandsky, Hedvig Lundgren et Juan Libossart de la société Fasad (SE) - Haugesund FILM ACHEVÉ

**Magdala** de Damien Manivel (m), produit par la société Mld Films (FR) - Les Arcs

**Mother Lode** de Matteo Tortone, produit par Alexis Taillant et Nadège Labé de la société Wendigo Films (FR), en coopération avec Benjamin Poumey de C-Side Productions (CH) et Margot Mecca de Malfé Films (IT) - Thessalonique FILM ACHEVÉ

**Normal** de Adele Tulli (f), produit par Valeria Adilardi, Laura Romano et Luca Ricciardi de la société FilmAffair (IT) - Karlovy Vary FILM ACHEVÉ

### Liste des Lauréats

**Perseverance** (SI, HR, IT, RS) de Miha Knific (m), produit par Siniša Juričić - Karlovy Vary FILM ACHEVÉ

**Speak So I Can See You** de Marija Stojnic (f), produit par Marija Stojnic and Milos Ivanovic de la société Bilboke (RS) - Thessalonique FILM ACHEVÉ

**The Hidden City** de Victor Moreno (m), produit par El Viaje Films (ES) et Pomme Hurlante (FR) - Les Arcs FILM ACHEVÉ

**The Stand-In** de Ră di Martino (f), produit par Dugong Srl (IT) en co-production avec la France et le Maroc - Karlovy Vary FILM ACHEVÉ

**The Wind Blew On** (IS) de Katrín Ólafsdóttir (f), produit par Incoherence Cinema Limited - Haugesund

**Thorn** (GR, DK) de Gabriel Tzafka (m), produit par Panayiotis Kakavias (Kakavias Film) et Michael Bille Frandsen & Theis Nørgaard (Nitrat Film) - Thessalonique FILM ACHEVÉ

**Tracking Satyrs** de Maciej & Michal Madraccy (m) and Gilles Lepore (m), produit par Beata Rzeźniczek de la société Madants (PL) - Thessalonique

**White on White** de Theo Court (m), produit par Jose Alayon de la société El Viaje Films (ES) - Les Arcs FILM ACHEVÉ

**Undergrown** de Marta Ribeiro (f), produit par Joana Peralta de la société Videolotion (PT) - Thessalonique FILM ACHEVÉ



**Chapitre 1.**

*Leviathan,*  
Verena Paravel & Lucien Castaing-Taylor (2012)

# **Le cinéma non conventionnel dans l'histoire et aujourd'hui**

---



*The Seashell and the Clergyman,*  
Germaine Dulac (1928)

Par Natacha Seweryn

# Quelques notions historiques sur le cinéma non conventionnel

---

## Chapitre 1.

**D**éfinir le cinéma non conventionnel aujourd'hui pourrait s'apparenter à une histoire des avant-gardes, dans la mesure où, tout comme elles, il remet en cause les normes et les conventions de l'art cinématographique. Cependant, le cinéma non conventionnel ne se limite pas aux avant-gardes : certaines des tendances questionnant les normes n'étant parfois pas clairement identifiées comme telles. S'il existe certains schémas récurrents, il n'y a pas d'unité dans ce qui est non conventionnel, mise à part dans la façon dont elles interrogent les normes esthétiques et politiques. Quand on parle de cinéma non conventionnel en le décrivant par une négation, cela implique de facto une « convention », qui peut impliquer de nombreux aspects, des conditions de diffusion à certains critères esthétiques. Au cours du siècle dernier, ces questions relatives aux conventions dans le cinéma ont été nombreuses et variées. Quelques grands mouvements ou personnalités permettent de dresser un fil conducteur possible de ce qui a suscité un renouvellement esthétique ou politique de cet art.

### Les premiers âges du cinéma jusqu'à la Seconde Guerre mondiale

---

On a déjà beaucoup écrit sur les débuts du cinéma, considéré comme un divertissement dans le contexte des attractions foraines, avant de se développer en tant qu'expression artistique à part entière. **L'expressionnisme allemand**, qui apparaît au cours des années 1920, est souvent considéré comme l'un de ces moments importants pour le cinéma. Ce mouvement développe un style cinématographique clairement identifiable par une distorsion exagérée de la réalité pour provoquer différentes émotions.

Il semble anticiper les angoisses de l'évolution de la société allemandes et les dérives à venir du nazisme, quoique les interprétations sur l'analyse de ces dynamiques diffèrent entre Siegfried Kracauer ou Lotte Eisner.

**Le ciné-œil de Dziga Vertov** s'inscrit dans une dynamique de renouvellement des formes par rapport à ce qui se pratique en Russie, à la fin des années 1920. Le manifeste "Nous : Variante du manifeste" décrit les grandes tendances du Kino-Pravda. Libéré des carcans des scénarios bourgeois, l'opérateur sort dans la rue pour filmer le monde tel qu'il est et filme dans la rue de façon directe, à la recherche du rythme urbain. Ces deux premiers mouvements cinématographiques montrent à quel point deux tendances très proches en terme de temps adoptent des dynamiques différentes : l'exploration des conventions ne saurait répondre à une seule direction.

Une troisième tendance qu'il semble pertinent de citer ici est la recherche d'un "cinéma pur" par Germaine Dulac. Connue comme cinéaste avant de théoriser sa conception du cinéma dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, elle développe dans ses films une approche que l'on pourrait qualifier d'impressionniste. Dans son essai, elle parle du concept de cinéma pur : "Entre le cinéma d'industrie et le cinéma d'avant-garde, il y a le cinéma sans qualificatif. C'est le seul qui vaille la peine parce qu'il représente la plénitude". Elle développe la pratique d'un cinéma de la perception, accessible à tous, basé sur des trames narratives. Elle brise certaines conventions de l'époque en étant l'une des rares réalisatrices à mettre en scène ce qu'on pourrait considérer comme une grammaire cinématographique mettant en scène un point de vue féminin.

## Le cinéma non conventionnel dans l'histoire et aujourd'hui

### Après la Seconde Guerre mondiale - Le néoréalisme italien et la nouvelle vague française

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Europe est en ruine, et s'interroge nécessairement sur les conditions de production des films et la façon dont le cinéma peut encore décrire une réalité qui ne peut plus être fantasmée. Deux mouvements semblent prégnants à cette époque. Le premier est le **néoréalisme italien**, avec Cesare Zavattini comme figure de proue. Il cultive le même idéal que le réalisateur Vittorio de Sica : un cinéma proche de la réalité, responsable, lucide et immergé dans le quotidien d'après-guerre. Leur première collaboration est le film *Teresa Venerdì*, avant le célèbre *Le Voleur de bicyclette*. En 1952, Zavattini donne une interview à un magazine de cinéma italien, publié en anglais sous le titre "Some Ideas on the Cinema". Les treize points soulignés par Zavattini sont largement considérés comme un manifeste au néoréalisme italien.

Au même moment en France, la formule « caméra-stylo », tirée d'un article intitulé "Naissance d'une nouvelle avant-garde" apparaît dans un article du journaliste Alexandre Astruc. « L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo ». Cette notion restera dans l'histoire comme la méthode de travail des cinéastes de la Nouvelle Vague, qui développent une approche inédite de la mise en scène, en écrivant souvent les scénarios pendant le tournage, et en utilisant des décors naturels et des équipes réduites. A bout de souffle de Godard en est un des films représentatifs.

### Le développement des coopératives de cinéastes et le rôle du conservateur (à partir des années 1960)

**Amos Vogel**, à la fois cinéaste et curateur, est connu pour son catalogue de films ayant brisé les frontières esthétiques, sexuelles et idéologiques. Cette anthologie s'intitule *Le cinéma comme art subversif*. Selon lui, la subversion permettrait à la société de sortir d'une impasse. Il est également réputé pour avoir créé un ciné-club d'avant-garde, le Cinema 16, grâce auquel il a fait connaître aux États-Unis les films de nombreux cinéastes.

Dans la lignée du ciné-club créé par Amos Vogel, des réseaux de distribution alternatifs se développent à partir des années 60 pour faire découvrir au public les nouvelles formes de cinéma difficiles à trouver. Jonas Mekas et ses amis ont fondé *The Film-Makers' Cooperative* en 1962 à New York. Les cinéastes gèrent eux-mêmes la location et la distribution de leurs films, un pourcentage allant aux artistes et le reste permettant à la structure d'exister. En France, des coopératives basées sur le même modèle ont été créées comme le Collectif Jeune Cinéma en 1971 ou l'association *Light Cone* en 1982. On peut aussi citer la guérilla television, modèle particulier de mise en circulation de vidéo, ou *Ubuweb*, créé par Kenneth Goldsmith, qui est l'un des plus récents précurseurs de la distribution alternative en ligne.



*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Jonas Mekas (1972)

### Le « male gaze » et l'inconscient patriarcal des points de vue cinématographiques

**Laura Mulvey**, chercheuse et cinéaste, définit ce qu'elle nomme le « male gaze ». Elle interroge les productions audiovisuelles du point de vue du genre, dans l'essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Selon elle, les scénarios et les mises en scène sont principalement construits sur l'inconscient patriarcal. Elle encourage le dépassement de la fascination fétichiste du corps féminin par l'invention d'une nouvelle grammaire cinématographique. Elle est elle-même une cinéaste d'avant-garde et dans *Riddles of the Sphinx*, elle met en scène un quotidien féminin.

Autre théoricienne du cinéma, **Vivian Sobchack** insiste sur l'importance de notre corps dans le cinéma. Dans *Carnal Thoughts : embodiment and moving image culture* (2004), Vivian Sobchack examine le rôle clé que joue notre corps pour donner un sens à la culture actuelle saturée d'images. En mettant l'accent sur nos engagements corporels plutôt qu'intellectuels avec le cinéma et d'autres médias, *Carnal Thoughts* montre comment notre expérience émerge toujours à travers nos sens et une histoire des perceptions liée à un corps. Elle n'est pas clairement liée à une filmographie particulière mais, d'une certaine manière, elle anticipe la façon dont le corps deviendra de plus en plus central dans les dispositifs modernes liés à l'image.

### Les enjeux du cinéma contemporain

Avec l'arrivée des chaînes de télévision dans le système de financement des films, un autre changement de paradigme important secoue le cinéma contemporain avec l'arrivée d'internet. Une chercheuse anglaise, **Erika Balsom** (voir l'interview), en identifie les enjeux fondamentaux en les mettant en contexte dans l'histoire du cinéma, dans son livre, *After uniqueness : Une histoire de l'art cinématographique et vidéo en circulation* (2018). Elle analyse la façon dont la circulation des copies de films a irrigué les enjeux principaux des avant-gardes en lien avec l'industrie cinématographique. Cet enjeu de la circulation des films est décuplé de façon exponentielle avec l'arrivée d'Internet. Balsom y met en avant le manque d'étude concernant les publics (ce qui a été souligné dans les deux tables rondes que nous avons organisées avec des directeurs

de festivals et des experts en XR). En effet, avec l'arrivée des plateformes de streaming, ces questions deviennent cruciales pour l'industrie art et essai, puisque les algorithmes permettant de comprendre automatiquement ce que le public recherche. Elle cite Peter Decherney, "Les nouveaux médias exigent une nouvelle éthique", et incite notre industrie à élaborer de nouvelles politiques en conséquence.



#### Erika Balsom

Chercheuse & Professeure I  
King's College London I  
Royaume-Uni

En conclusion de notre entretien, Erika Balsom déclare : "La promesse de la copie est la promesse de la démocratisation et de l'accès pour tous, la potentialité de l'audience de masse, avec l'idée qu'elle puisse voyager plus facilement. La menace de la copie, c'est l'exploitation économique de cette même circulation. Les artistes sont des travailleurs, et ils doivent être payés. La mythologie des artistes qui créent sans structuration est une construction. Les artistes travaillent et il faut que cela soit reconnu. Pour préciser mon raisonnement, il est important de comprendre que les avant-gardes n'ont pas été faites par quelques génies, mais qu'il s'agissait d'un système plus vaste construit et pensé pour repousser certaines limites. Nous devons considérer notre histoire du cinéma d'un point de vue plus global. »

D'une façon très différente, l'universitaire anglaise **Karen Boyle** développe dans ses analyses la façon dont le cinéma a été perturbé par la viralité du hashtag #metoo sur les réseaux sociaux, en lien avec une histoire du féminisme antérieure. La manière dont l'industrie est impacté par les façons inédites dont internet modifie nos rapports interpersonnels est un des enjeux contemporains les plus prégnants.

Ces notions historiques sur le cinéma non conventionnel mettent en lumière la façon récurrente dont certaines minorités s'imposent dans une industrie à laquelle ils n'appartiennent pas. Ces hybridations semblent être un des critères du renouvellement de certaines normes. Les avancées les plus importantes se situent presque exclusivement à la frontière des innovations entre le politique et l'esthétique, internet y étant actuellement une des arènes principales.



*C'est arrivé près de chez vous,*  
Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux & André Bonzel (1992)

Par **Matthieu Darras**

# Films à petits budgets en Europe

## Rétrospective et tendances actuelles

---

### Chapitre 1.

“**D**epuis une dizaine d'années, de nombreux films ont été tournés et produits en dehors du cadre traditionnel du cinéma (guérilla, etc.). Ces films bénéficient rarement d'un financement national et ne peuvent pas demander de financement à Eurimages car ils ne seraient pas éligibles. » Pour contextualiser le périmètre d'intérêt de son programme de soutien aux projets de laboratoire en 2015, le fonds Eurimages mentionne explicitement la montée en puissance d'un cadre de production spécifique, se ramenant à la réalisation de films à petit budget, comme l'un des deux principaux éléments déterminants.

Avec cet article, nous entendons raconter l'émergence du cinéma à petit budget en Europe. Fournir une perspective historique s'avère précieux pour mieux comprendre le paysage audiovisuel d'aujourd'hui, condition préalable nécessaire pour concevoir des propositions pertinentes pour la nouvelle génération du Eurimages Lab Project Award. Nous souhaitons notamment souligner un paradoxe : comment la réalisation de films à petit budget, autrefois une pratique au service de contenus et de formes à prédominance subversive, a été largement adoptée et intégrée par l'écosystème audiovisuel européen, et en particulier les agences publiques du cinéma. Ce processus a contribué à modifier de manière frappante les aspects « guérilla » et non conventionnels de ces pratiques. Le cinéma à petit budget, une fois traduit en politiques publiques, a souvent été déformé pour répondre à d'autres besoins pressants de ces institutions, tels que la démocratisation du cinéma et le soutien nécessaire de nouveaux talents cinématographiques.

#### **Cinéma non-conventionnel = cinéma à petit budget ?**

---

Le cinéma non conventionnel est le plus souvent automatiquement associé à des budgets limités. Presque toutes les personnes interrogées dans le cadre de l'étude ont mis en relation les deux notions, qu'elles soient cinéastes, producteurs,

incubateurs, exploitants ou bailleurs de fonds. Le lien est si manifestement établi que la plupart des parties prenantes ne le remettent même pas en question. Le cinéma non conventionnel équivaut plus ou moins au cinéma non commercial et implique donc nécessairement des budgets limités.

Les professionnels du cinéma créent eux-mêmes spontanément des catégories en fonction du niveau budgétaire. « En Allemagne, les films dont le budget est inférieur à la moyenne sont considérés comme une œuvre d'art et d'essai ; les films qui ont un budget beaucoup plus bas sont considérés comme non conventionnels », détaille le producteur de films berlinois Michel Balagué. Si le plus souvent correcte en pratique, cette association d'idées est trompeuse, car elle façonne l'idée fautive selon laquelle le cinéma non conventionnel est nécessairement moins cher et ne nécessite pas le même niveau de ressources que le cinéma conventionnel - quelque chose qui a été complètement intégré par les fonds cinématographiques aujourd'hui. La réalisation de films à petit budget fait référence à une certaine norme, un « budget normal ». Par rapport à ces pratiques conventionnelles, les cinéastes à petit budget se positionnent en marge - par choix ou par nécessité - d'un système.

Il est important de noter que les pratiques cinématographiques à petit budget ne signifient pas que les cinéastes eux-mêmes sont issus de milieux sociaux modestes. Historiquement parlant, la plupart des films à petit budget étaient réalisés par des cinéastes aisés, et la démocratisation des pratiques cinématographiques était rare jusqu'aux années 2000. Les quelques exceptions à la règle du cinéma en tant que « forme d'art bourgeois », comme les expériences du cinéma collectif dans les années 1960 (pensez à Chris Marker et aux groupes Medvedkin par exemple), sont restées très localisées et de courte durée. Qui a accès aux moyens de cinéma ? Quelles personnes contrôlent les récits, qu'ils soient conventionnels ou non ? La réalisation de films à petit budget s'inscrit définitivement dans les débats récents sur la diversité et l'inclusion.

## Films à petits budgets en Europe

Rétrospective et tendances actuelles

### Les années 1990 - Des non-conformistes aux caméras DV

Même si le cinéma à petit budget en Europe rappelle des pratiques et des mouvements aussi anciens que le néoréalisme italien, les nouvelles vagues d'Europe centrale ou le nouveau cinéma allemand, nous avons décidé de regarder la période allant de la création d'Eurimages à aujourd'hui. En 1989, lorsque le fonds prend ses premières décisions en 1989, la réalisation de films à petit budget était plutôt rare en Europe. L'accès aux moyens de réalisation de films n'est définitivement pas à la portée de tout le monde, car il n'y a aucun moyen de rassembler une somme d'argent importante pour l'appareil photo et l'équipement audio, et pour la copie 35 mm. D'ici là, les exceptions les plus notables viennent des États-Unis, comme *Down by Law*, de Jim Jarmusch (Caméra d'Or à Cannes en 1984) ou *She's Gotta Have it*, de Spike Lee (1986), connus pour leurs budgets limités.

Des cinéastes comme Jarmusch ou Lee, jeunes hommes en colère nourris de références de la contre-culture, on n'en retrouve que quelques années plus tard en Europe, lorsque le 'mockumentaire' polémique belge *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde) est présenté à la Semaine de la Critique de Cannes en 1992 - censée coûter moins de 30 000 euros. Au cours des années 1990, les histoires de cinéphiles non-conformistes, qui se financent pour réaliser leurs rêves rebelles de cinéma, reviennent de temps en temps. La plupart viennent des États-Unis - utilisant Sundance comme rampe de lancement, les nouveaux arrivants essayant de transformer leurs difficultés financières en légendes. Ils portent également l'idée d'individus passionnés et engagés, qui n'ont pas besoin de studio et / ou de connexion familiale pour faire des films - prélude à la démocratisation des années 2000. En Europe, Gaspar Noé correspond à cet archétype. Son *Seul contre tous*, tourné sporadiquement pendant près de trois ans et présenté à la Semaine de la Critique de Cannes en 1998, est peut-être le dernier exemple mémorable de ces premiers films que les cinéastes ont dû financer de leur poche pendant des années. Avec ces longues périodes consacrées au financement de budgets même

minimes, les scénarios sont perfectionnés à l'extrême. La plupart de ces films partagent des sujets et des points de vue controversés, et un financement public est alors hors de question.

Les choses changent radicalement vers 1998/99 avec l'arrivée des caméras DV, utilisées pour la première fois dans les films asiatiques. En Europe, grâce - ou à cause - d'un écosystème plus établi de soutien public, l'innovation dans ce domaine arrive beaucoup plus tard. En fait, on pourrait dire que l'innovation et le saut vers le numérique ne sont pas venus d'abord des cinéastes, mais de quelques institutions. Véritable pionnier dans le domaine, le diffuseur ARTE, avec sa collection « Petites Caméras » - commissionne les premiers films tournés en numérique en 1998. Le commanditaire Pierre Chevalier a initié une série de ces collections entre 1994 et 2000. En 1997, ARTE a également créé La Lucarne, un espace pour les films non conventionnels - principalement des documentaires - qui existe encore aujourd'hui (nous avons interviewé l'actuelle responsable Rasha Salti dans le cadre de l'étude).

Si l'innovation et le cinéma à petit budget sont venus en Europe, c'était d'abord un point de vue idéologique - non pas par manque d'argent, mais par une tentative anti-bourgeoise et puritaine des cinéastes de se réinventer. Tel est le sens du mouvement Dogma en 1995 : un manifeste, créé au Danemark, mais largement repris à travers l'Europe, comme une tentative de « reprendre le pouvoir pour les réalisateurs en tant qu'artistes », par opposition au studio / producteur. Le premier film Dogma, *Festen*, de Thomas Vinterberg, est présenté en première à la compétition de Cannes en 1998. La même année, Lars von Trier est vraiment un pionnier avec *The Idiots*, l'un des premiers films en Europe à être entièrement tourné avec des appareils photo numériques. Cependant, aucun de ces deux films n'est un film à petit budget. Le véritable changement en matière de réalisation de films numériques et de cinéma à petit budget, et un bon exemple de pratiques non conventionnelles qui définissent rapidement de nouvelles conventions, est le film d'horreur américain *The Blair Witch Project* en 1999.

### Les années 2000 - Des films à petit budget défiant le système

Le début des années 2000 est marqué par un nombre croissant de films tournés pour très peu d'argent, aidés car les équipements sont devenus moins chers. Le financement est mis en place une fois le film tourné pour le film à distribuer. *Stuff and Dough* (Cristi Puiu, 2001), à l'origine de la « Nouvelle Vague roumaine » - le dernier mouvement cinématographique désigné comme tel en Europe avec la « Weird Greek Wave », est un tel film. Partout en Europe, des premiers films à petit budget apparaissent, tournés avec peu ou pas de budget. Rien qu'en Belgique, on pourrait citer les premiers films de Joachim Lafosse (*Folie Privée*, 2004) ou de Félix van Groeningen (*Steve + Sky*, 2004). L'Italie, par exemple, est témoin d'une énorme augmentation des films autoproduits réalisés sans soutien public dans les années 2000. A la fin, la plupart d'entre eux ne trouvent pas de sortie en salle. Une exception notable est *Il dono* de Michelangelo Frammartino en 2003.

À partir du milieu des années 2000, les moyens de production numériques ont facilité la pratique du tournage d'un film sans obtenir au préalable un budget ni forcément un scénario préalable. Une pratique jusque-là majoritairement réservée aux réalisateurs de documentaires. Il a généré de nouvelles pratiques cinématographiques, très souvent qualifiées d'hybrides ou de non-fiction. Depuis, la tendance à la démocratisation de la production cinématographique n'a pas cessé, comme le prouve le nombre croissant de films soumis aux festivals année après année. Cependant, à la fin des années 2000, la révolution numérique n'est que partielle, puisque la distribution se fait toujours avec des tirages de films.

En France, deux cas exemplaires montrent comment le système a démontré une forte résistance et réticence à ces pratiques cinématographiques à petit budget : *Donoma*, de Djinn Carrénard, un film réalisé pour 150 euros qui ouvre l'ACID de Cannes en 2010 et *Rengaine*, de Rachid Djaidani (Quinzaine des réalisateurs de Cannes 2012). Pour

que *Rengaine* ait la chance d'être distribué dans les cinémas, un producteur bien établi a dû investir pour que la production du film s'acquitte de ses obligations (évidemment non strictement respectées dans le processus de tournage du film) a posteriori. C'était la condition préalable pour obtenir un visa d'exploitation. Cette question s'est peu de temps après exacerbée chez les professionnels du cinéma, lorsque les accords de travail ont dû être renégociés à nouveau en 2012, provoquant des débats animés sur la question des dérogations pour les films à petit budget.



*Donoma*,  
Djinn Carrénard (2010)

Ce n'est certainement pas par hasard que ces deux "films de bricolage" sont respectivement réalisés par un cinéaste d'origine haïtienne et par un fils de deux migrants africains : deux cinéastes qui n'ont pas eu accès aux moyens de production traditionnels, malgré le modeste ensemble de politiques en faveur de la diversité récemment créé en France comme le Fonds Images de la diversité du CNC en 2007. C'est en fait une question non résolue soulevée dans notre étude - sans consensus et points de vue opposés, sur la question de savoir si la nouvelle génération du Programme « Eurimages Lab Award » doit inclure ou non des critères et des mesures explicites en faveur de la diversité et de l'inclusion.

**Films à petits budgets en Europe**  
Rétrospective et tendances actuelles

**Les années 2010 -  
La « normalisation »  
du cinéma à petit budget**

Les agences de cinéma avaient longtemps ignoré - ou du moins pas observé attentivement, les pratiques émergentes des années 2000, mais ont finalement réagi à ces réalités, au point de les embrasser en créant des programmes qui aboutissaient souvent à priver certaines pratiques de leurs natures originales.

**UK & Irlande**

Les agences de cinéma britanniques et irlandaises ont été les pionnières des programmes à micro-budget et à petit budget. La toute première initiative, « Film London's Microwave », a été lancée avant même d'entrer dans les années 2010, puisque le programme s'est déroulé de 2006 à 2012. Le programme « iFeatures », labellisé « laboratoire », pour développer 12 projets de longs métrages et financer trois films par édition, a été mené par Creative England de 2010 à 2020. Un résultat notable a été *Lady Macbeth* de William Oldroyd (Toronto FF 2016).

Prônés comme des outils pour encourager l'innovation, l'originalité, la non-conventionalité, ces dispositifs sont très utilisés ainsi que des outils pour gérer d'autres types de défis :

- la démocratisation du cinéma avec un nombre croissant de diplômés des écoles de cinéma - et l'effet d'entonnoir qui en résulte : un dispositif à petit budget devient ainsi un moyen de gérer et de contrôler l'accès à la professionnalisation, et de « tester » les talents ;
- la raréfaction des financements publics, particulièrement vrai dans le cas d'un pays comme le Royaume-Uni, où les politiques culturelles néolibérales ont notamment conduit les films à s'appuyer principalement sur des soutiens financés par la Loterie Nationale dès 1994.

Au Royaume-Uni, la priorité sur les mesures de soutien à l'inclusion et à la diversité a été au cœur des politiques publiques avant tout autre pays en Europe, à la fois en termes de réalisation de films régionaux (générer des histoires et promouvoir des talents en dehors de Londres) et en termes de représentation des minorités (ethnicité, sexe, LGBTIQ). À tel point qu'une série de programmes ciblent désormais différentes communautés - par exemple, le « Flare & Bafta Crew Mentoring Scheme ».

L'Irlande voisine a lancé un programme de longs métrages à petit budget ouvert uniquement aux femmes talents appelé « POV » en 2019. L'Irish Film Board (maintenant Screen Ireland) a en fait lancé le premier programme national à petit budget en 2007 appelé « Catalyst Project » sous l'impulsion de son directeur Simon Perry. Doté d'un programme de mentorat couplé à un financement de 250 000 euros, ce dispositif s'inspire du succès-surprise des films à petit budget produits au début des années 2000, notamment *Once* (John Carney, 2007). Le premier film qui est sorti du programme était *Eamon* (Margaret Corkery, 2009).



*Eamon*,  
Margaret Corkery (2009)

**Incubateurs de films à petit budget**

Pas étonnant que le premier incubateur / laboratoire spécifiquement dédié à la réalisation de films à petit budget en 2008, le « Low Budget Film Forum », soit originaire du Royaume-Uni. Animé par la London Film School, ce forum a été organisé en coopération avec des écoles de cinéma de France, d'Allemagne, de Hongrie et de Roumanie de 2008 à 2013, et accueilli par des festivals tels que Les Arcs FF (l'un des festivals organisateurs du Eurimages Lab Award). Créé la même année, le TorinoFilmLab lors de ses deux premières années d'existence a débattu de l'opportunité de se positionner exclusivement sur le créneau du cinéma à petit budget ou non. Décidant enfin, que pour être éligible à participer à son programme phare, les projets devaient avoir un plafond budgétaire de 2 millions d'euros. Instauré un an après, en 2009, la pratique du FIDLab Marseille (voir interview avec Fabienne Moris) a été de ne considérer que les films d'un budget inférieur à 1 million d'euros.

En ce qui concerne les festivals de cinéma, la Mostra de Venise a également décidé de se positionner sur ce créneau, comme stratégie pour rattraper son retard d'incubateur de talents et de projets cinématographiques vis-à-vis à la fois du Festival de Cannes qui a initié le Résidence de cinéma 'Cinefondation' en 2000, et de la Berlinale, qui a organisé son 'Talent Campus' depuis 2003. La 'Biennale College Cinema', lancée en 2012, s'inspire largement du modèle de iFeatures, incubant d'abord une douzaine de projets de films puis financement intégralement 3 d'entre eux avec une bourse de 150 000 euros pour que le film soit réalisé en moins d'un an.

La limitation n'est pas seulement financière, mais temporelle. Le programme a également développé une spin-off pour des projets VR dirigés par Michel Reilhac (voir interview).

Le premier film réalisé dans le cadre de ce schéma, *Thai Mary is Happy, Mary is Happy* (Nawapol Thamrongrattanarit, 2013) était un signe clair d'innovation artistique et de non-conventionalité, et aussi un jalon en ce qui concerne l'impact d'Internet sur la narration, compte tenu que le film est une adaptation d'un flux Twitter d'un an. La majorité des films réalisés ne sont ni non conventionnels ni innovants.

Avant même que ce Forum et Labs ne soient initiés par des écoles de cinéma, des musées ou des festivals établis, d'autres initiatives - plus marginales et auto-organisées - existaient en Europe : des écoles de cinéma, des laboratoires et des collectifs de cinéastes, incubant des courts et longs métrages à petit budget. Ils sont nombreux, mais on peut citer : en France, le « collectif Kourtrajmé » créé en 1994 ; au Danemark, l'École de cinéma alternative Super16 créée en 1999 ; en Allemagne, le « FilmArche » auto-organisé a été créé en 2001 ; et dans toute l'Europe, le « réseau NISI MASA » a été lancé en 2001 et s'étend avec ses organisations membres dans plus de vingt pays.

La formation européenne « Less is More » (LIM), initiée par le Groupe Ouest en 2017 (voir entretien avec Antoine Le Bos) s'inscrit dans l'esprit de ces différents incubateurs. Pour eux, un petit budget n'est pas un objectif en soi : « LIM utilise les limites créatives comme un outil. Son esprit et son ambition dépassent de loin la tâche facile de restreindre les budgets. Les limitations auto-imposées sont un catalyseur pour des expériences cinématographiques à couper le souffle. (...) LIM (a été) mis en place pour responsabiliser une génération de cinéastes, qui entendent ouvrir de nouvelles voies et trouver de nouveaux publics en s'attaquant à de nouveaux problèmes. Notre devise est celle d'Igor Stravinsky : « Plus l'art connaît de limites, plus il est libre ». On peut également citer le programme régional « Film + », lancé en 2016, un programme alternatif de soutien aux productions cinématographiques indépendantes à petit budget de Roumanie, Serbie, Bulgarie et Moldavie.

## Films à petits budgets en Europe

Rétrospective et tendances actuelles



**Baby Bump,**  
Kuba Czekaj (2015)

### Programmes à petit budget et micro-budget initiés par des fonds publics

Tout au long des années 2010, une myriade de programmes à petit budget ont été créés dans la plupart des pays européens à l'instar des exemples anglo-irlandais. Même en 2021, de nouveaux projets sont toujours en préparation, par exemple en Croatie et en Slovénie (voir entretien avec Nataša Bučar, directrice générale du Centre du cinéma slovène). Seuls les plus grands pays d'Europe (France, Allemagne, Italie, Espagne) ont jusqu'ici été réticents à cette tendance. La généralisation de ces programmes couvre cependant des réalités différentes.

En Suède, le programme « Moving Sweden » (voir l'entretien avec Helen Ahlsson - 'Commissioning Editor' à l'Institut suédois du film) a été lancé en 2013 pour repousser « les limites du cinéma et stimuler une narration innovante ». Initialement accueillant des formats de courts métrages, tels que *Kung Fury* de David Sandberg (Quinzaine des réalisateurs de Cannes 2015 ; 29 millions de vues sur YouTube), le programme accepte désormais uniquement les projets de longs métrages et est financé pour moitié par l'Institut et pour moitié par la chaîne de télévision publique.

Au Danemark, la DFI Low Budget Initiative (voir entretien avec Silje Riise Næss - 'Commissioning Editor' à l'Institut danois du film) a été lancée en 2015. La tradition de mandater des éditeurs au sein des agences de cinéma en Scandinavie et en Europe du Nord n'est pas étrangère au fait que ceux-ci ont été parmi les premiers instituts de cinéma, où de tels programmes ont été créés.

Avant ces projets, les fonds cinématographiques et les agences cinématographiques considéraient rarement leur mission de bailleurs de fonds comme étant des incubateurs de projets. Ils prennent désormais une part plus décisive et plus active dans le processus de création - ayant souvent leur mot à dire et se rapprochant parfois du modèle d'un laboratoire de cinéma. « Incubator » est même le nom choisi par l'Institut national du film de Hongrie pour le programme qu'il a lancé en 2015 (voir l'extrait d'interview avec Dániel Deák ci-joint). L'ambition est pour les cinéastes hongrois de faire leur premier film « aussi simplement que possible ». L'Institut fournit un soutien financier d'un montant maximum de 70 000 euros pour chaque long métrage

documentaire et de 200 000 euros pour chaque long métrage.

Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut enfin évoquer les dispositifs à petit budget de l'Institut polonais du cinéma, du Centre national du cinéma de Lettonie et du Centre du cinéma et de l'audiovisuel Wallonie-Bruxelles de la Communauté française de Belgique ('Aide Aux Productions Légères' depuis 2017).

Partout, c'est comme si ces modèles de production à petit budget, qui ont définitivement donné un élan à une nouvelle génération de cinéastes, étaient devenus la réponse miraculeuse à nombre des défis auxquels ces institutions sont actuellement confrontées. Cependant, si allouer moins d'argent à chaque projet permet mathématiquement de soutenir plus de projets, ce n'est ni une garantie de liberté de création, ni d'innovation. Même si le « Lab Award Project » ne couvre pas exactement la même gamme de réalités cinématographiques que ces programmes à petit budget, le fonds Eurimages peut certainement tirer des leçons de ce large éventail d'expériences, où les meilleures pratiques et les succès côtoient des échecs encore à admettre.



### Dániel Deák

Chargé du Programme Incubator | Institut du film national | Hongrie

**« Avez-vous remarqué, avec les cinéastes qui ont reçu le soutien de votre fonds, une tendance marquée à expérimenter les formats ou la narration ?**

C'est en fait très intéressant, et j'ai été assez surpris après les deux premières éditions : je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas

vraiment de soif d'expérimentation. Pour être honnête, j'étais un peu contrarié à ce sujet. Qui d'autre, sinon les nouveaux venus, défiera l'industrie ? Mais dans la plupart des cas, ces cinéastes semblent ne vouloir être que de « bonnes filles et de bons garçons » ; ils veulent faire des films bien faits. Certains, bien sûr, ont essayé de nouvelles choses, mais la tendance générale semble être, au lieu de perturber le système de quelque manière que ce soit, de faire des films « appropriés » et de s'intégrer avec eux dans l'industrie traditionnelle existante. »





Roi Soleil,  
Albert Serra (2018)

Par Rebecca De Pas

# Pratiques du cinéma non conventionnel : Films de non-fiction, hybrides et d'artistes

## Chapitre 1.

Cet article se veut un bref mémorandum pour la mise en œuvre d'un programme international de soutien aux films non conventionnels. Il est pertinent pour l'objectif de l'étude de donner une brève introduction à certaines des tendances les plus intéressantes qui façonnent le cinéma européen contemporain.

### Films de non-fiction et hybrides

Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, le cinéma non conventionnel se caractérise par un brouillage croissant des frontières entre la fiction classique et d'autres genres tels que le documentaire ou des œuvres plus audacieuses. La soi-disant « démocratisation » des coûts de production a créé un terrain florissant pour les films qui auraient été trop difficiles à financer avant l'ère numérique.

Des films comme *Ce Cher Mois D'août* (Miguel Gomes, 2008), *Le Quattro Volte* (Michelangelo Frammartino, 2010), *Nana* (Valerie Massadian, 2011), *Leviathan* (Verena Paravel & Lucien Castaing-Taylor, 2012), *Bella e Perduta* (Pietro Marcello, 2015), dans leur diversité vivante, ont pris d'assaut le cinéma, chacun montrant une nouvelle façon de raconter une histoire. Leur liberté d'écriture et leur capacité à rassembler des éléments créatifs des domaines de la fiction et du documentaire les rendaient uniques et des 'game-changers' pour les générations à venir.

Ces titres et bien d'autres qui ont suivi sont considérés comme des classiques contemporains et montrent une liberté et une inspiration qui peuvent aider à définir ce que l'on appelle souvent le cinéma contemporain non-fiction / hybride. Les qualités cinématographiques de ces films leur ont permis d'être sélectionnés dans les principales compétitions des festivals de classe A. Des réalisateurs comme Adina Pintilie, Pedro Costa, Mati Diop et Albert Serra

ont accumulé des récompenses prestigieuses et ouvert les programmes des festivals à des films plus audacieux.

L'utilisation d'acteurs non professionnels, la contamination entre la fiction et les éléments documentaires, une approche essayiste de la narration, et l'accent mis sur le cinéma comme outil pour créer des œuvres visuellement frappantes, sont quelques-uns des éléments qui peuvent caractériser ce genre. Ces pratiques créatives ont également eu un impact sur le modèle classique de scénario / développement / production / post-production, qui est devenu un concept plutôt anachronique. Le scénario n'est plus une première étape obligatoire dans le processus de production, et des éléments écrits moins structurés sont utilisés pour définir un projet qui a dans son propre ADN la possibilité et la capacité de muter pendant sa réalisation.

La réponse pragmatique à la prolifération de ces films peut être directement liée à l'amélioration significative des ressources numériques d'une part, et d'autre part à la croissance des événements cinématographiques et des festivals, qui ont pris le contrôle informel de l'espace laissé vide par la distribution classique pour diffuser de nouvelles idées et formes à une communauté de cinéastes fortement connectée. La non-fiction est encouragée et reconnue par les festivals et les fournisseurs en ligne (MUBI et Dafilms en sont de bons exemples), montrant le potentiel de ce genre et l'intérêt du grand public.

En revanche, les systèmes de financement internationaux et nationaux ont jusqu'à présent été réticents à adapter leurs schémas à des œuvres qui pratiquent une hybridation des genres, malgré leur succès critique. L'effet de ce retard signifie que les auteurs moins connus sont sous-représentés et que les fonds nationaux et internationaux peuvent également ne pas détecter des projets importants et réussis.

**Pratiques du cinéma non conventionnel :**  
Films de non-fiction, hybrides et d'artistes

**Films d'artistes**

Parallèlement à l'augmentation des films de non-fiction, le phénomène des artistes réalisant des films doit être compris afin de saisir pleinement la diversité des films non conventionnels en Europe. À la fin des années 2000, des films comme *Zidane, un portrait du XXIème siècle* (Philippe Parreno & Douglas Gordon, 2006), *Hunger* (Steve Mc Queen, 2008) ou *Women Without Men* (Shirin Neshat, 2009), ont tous été récompensés dans des espaces de cinéma classiques, révélant le travail d'artistes visuels de premier plan aux cinéphiles.

Ces films n'ont rien en commun à part le fait que leurs réalisateurs ont une carrière bien établie dans un domaine créatif distinct de l'industrie cinématographique. Comme dans toute autre discipline artistique, le succès des titres mentionnés ci-dessus ont également été nourris par une recherche tout aussi remarquable dans le domaine du cinéma par de nombreux artistes plasticiens. Certaines des personnes que nous avons interviewées ont été choisies dans ce domaine particulier : Carlos Casas, Fiona Tan, Eric Baudelaire ou Rosa Barba sont des exemples d'artistes importants qui ont été adoptés par le monde du cinéma et qui ont adopté le cinéma comme leur médium privilégié. Leurs films sont régulièrement exposés dans des galeries d'art contemporain tout en étant également projetés dans des festivals internationaux de films. Leur travail est exemplaire pour conjuguer une pratique artistique à une pratique cinématographique.

L'un des principaux problèmes auxquels l'industrie cinématographique est confrontée pour comprendre les films d'artistes est l'ambiguïté de leur statut. Leur caractère insaisissable, tout en étant apprécié par un public classique, peut avoir différentes couches d'interprétations et être facilement comparés à une « œuvre d'art », ce qui en fait le mouton noir idéal pour l'industrie du cinéma. Le besoin constant des institutions cinématographiques d'inventer des labels pour les œuvres audiovisuelles a jusqu'à présent créé des malentendus sur le mélange entre art visuel et cinéma. L'approche des artistes et des cinéastes à la

réalisation des films peut être radicalement différente. Bien que les films finis puissent être similaires dans les deux cas et que leur classification selon codes des genres est toujours possible, leur approche artistique du langage cinématographique reste unique.

Pour un artiste, l'image en mouvement est un médium parmi d'autres. Dans ce contexte, les conventions telles que la distinction entre fiction et documentaire ou entre long métrage ou format court perdent leur signification au profit de l'idée d'une œuvre d'art qui puisse être appréciée sur un écran. Ce dernier point est d'une importance capitale.



*History's Future,*  
Fiona Tan (2016)

Alors que l'art vidéo reste destiné à être installé dans un contexte d'exposition, un film d'artiste est un film à « consommer » via un seul écran (grand ou petit), pendant toute sa durée. Les films d'artistes sont des bons exemples pour illustrer l'idée de « cinéma non conventionnel », car ils sont souvent conçus en dehors du flux de production classique, impliquant des sources de financement différents de ceux du cinéma traditionnel.

Au cours de la dernière décennie, l'industrie cinématographique a tenté d'attirer et d'assimiler les énergies créatives des arts contemporains à travers différentes initiatives. Les films d'artistes ont fait l'objet de séminaires comme au sein de l'initiative Art:Film du festival du film Rotterdam, ou de programmes de formation tels que l'initiative anglo-italienne « Feature Expanded ». Ils ont eu un espace dédié sur des plateformes telles que CPH:Dox Forum. Des événements prestigieux comme le Forum de la Berlinale, le festival du film de Locarno, et le FID Marseille, ou des espaces moins connus mais tout aussi intéressants, comme le festival Courtisane ou Les Rencontres

Internationales Paris Madrid Berlin, ont tous rassemblé des films conçus entre art et cinéma. Le nombre toujours croissant de films exposés dans des événements de premier plan tels que la *dokumenta* ou la Biennale de Venise, et l'augmentation des espaces cinématographiques dans les musées et les fondations d'art témoignent également d'une prise en compte croissante du langage cinématographique par les acteurs du monde de l'art.

La rareté des fonds dédiés à ces pratiques a contraint les artistes désireux de diriger un travail avec un budget moyen ou élevé à s'adapter au système classique de financement des films, avec toutes les limites et conséquences que notre étude souligne. Cette transition forcée se traduit souvent par une incapacité des fonds à évaluer correctement ces projets, conduisant par conséquent à la perte de financement de ces talents.

La différence entre les langages des deux industries a conduit nos intervenants à définir le travail au sein du modèle de l'industrie cinématographique avec des expressions tels que « un jeu de cache-cache », « mensonge mutuellement accepté », « un besoin de plus d'espace pour respirer » ou « un manque de confiance du système de financement ». Les producteurs et les artistes travaillant à la fois dans les arts visuels et le cinéma ont, en adaptant leur modèle de travail à celui du cinéma, littéralement ouvert la voie à de nouvelles normes, à saisir des opportunités d'union de financements privés et publics dans différents domaines et à surmonter l'idée de « phases » pour la création d'un film. Malgré ces efforts, le manque de soutien institutionnel empêche encore les films d'artistes de développer un modèle de référence soutenable du point de vue de l'art et du cinéma. Des enjeux tels que la propriété de l'œuvre et sa diffusion restent des obstacles cruciaux pour la compréhension mutuelle de ces deux mondes.

S'il serait réducteur de catégoriser les possibilités esthétiques que les cinéastes et les artistes de non-fiction explorent dans les films, il est possible d'utiliser leur exemple pour souligner les insuffisances du système de financement européen lorsqu'il tente de soutenir le cinéma non conventionnel. La force d'innovation indéniable que représentent ces cinéastes et leur contribution fondamentale à l'écosystème cinématographique reste encore à être pleinement reconnue par les fonds cinématographiques tant au niveau national qu'international.

Le Prix Eurimages 'Lab Project' a offert la possibilité à ces films non conventionnels d'entrer dans un environnement de marché plus classique. Leur participation au programme était encore fragile et soulignait ses limites, tant en termes de communication que de repérage de projets. La capacité d'Eurimages à identifier et à comprendre ces phénomènes sera l'un des principaux facteurs du succès du futur programme.



*Swatted*,  
Ismaël Joffroy Chandoutis (2018)

Par Natacha Seweryn

# Internet et des nouvelles formes esthétiques du cinéma contemporain

---

## Chapitre 1.

### Internet et des nouvelles formes esthétiques du cinéma contemporain

Si certains artistes sculptent leurs œuvres dans des matières comme du marbre ou du bois, les cinéastes ont affaire à un matériau visuel plus ambigu qui a évolué en raison de l'évolution des techniques. Depuis la démocratisation de l'internet, le tissu numérique de nos vies quotidiennes devient de plus en plus dense : chacun peut enregistrer son quotidien. Au cours des récentes années, tout ce matériel qui semblait n'être que virtuel a pris une toute autre dimension. Désormais, notre identité se découvre à travers les traces abondantes que nous laissons dans le flux, sur Facebook, sur Instagram... Elles sont si nombreuses et familières pour nous qu'elles finissent par nous sembler de moins en moins virtuelles. C'est pourtant un phénomène nouveau dans l'histoire de l'humanité, notamment dans le cinéma, puisque les cinéastes utilisent de plus en plus ce nouveau matériau, qui décrit notre rapport au monde moderne de façon inédite. Si le terme "avant-garde" a disparu des manuels d'histoire de l'art il y a plus de dix ans, il semble opportun de le réactiver aujourd'hui, dans la mesure où ce mouvement est le signe d'une innovation philosophique, technologique et esthétique. On peut distinguer trois pratiques majeures.

#### Saved Footage, Machinimas, Desktop Film

---

##### • Saved footage

Le Canadien Dominic Gagnon figure parmi les pionniers de cette forme. Sa technique consiste à collecter des vidéos publiées sur YouTube, ou sur d'autres plateformes qui fournissent du contenu en

ligne. *Roman National*, de Grégoire Beil (Cinéma du Réel, 2018) est également un film important à citer ici. Il s'agit d'un montage de vidéos collectées sur la plateforme de streaming en direct PériScope. Au cours de sa narration, le film rassemble des images en filigrane des attentats de Nice, y compris les réactions et les discussions filmées directement au moment de la catastrophe. *A self-induced hallucination* par Dan Schoenbrun (Sundance - 2017) interroge le rôle que joue Internet dans notre vie quotidienne en enquêtant sur l'un des premiers mythes du web, le « slender-man », à travers un montage en série trouvé sur YouTube. *Il n'y aura plus de nuit*, d'Eleonore Weber (2020) ou *Coming out* de Denis Parrot (2018) sont également des films à mentionner dans cette liste, tous deux reconnus à un niveau international.

##### • Machinimas

La technique des machinimas reste relativement plus confidentielle que le saved footage. Ce sont des vidéos qui sont captés à l'intérieur de jeux vidéo, via le point de vue joueur. Leur distribution sur le marché du long métrage est impossible car elle nécessiterait l'achat des droits aux jeux vidéo en question, ce qui est financièrement impossible dans le cadre de l'économie et des budgets traditionnellement faibles de ce type de cinéma : les droits d'auteur sont trop élevés, par rapport à ce que demande l'éditeur *Grand Theft Auto*. Cette pratique se développe de manière pirate, avec de nombreux courts métrages qui sont projetés dans des centres artistiques ou des festivals lors de projections non commerciales, ce qui leur confère une sorte de protection. On peut citer *Swatted*, Ismaël Joffroy Chandoutis (2018) ou *Martin Pleure*, de Jonathan Vinel (2017).

Internet et des nouvelles formes esthétiques du cinéma contemporain

• Desktop Film

Dans cette catégorie, les artistes en question demandent à leurs spectateurs de se plonger dans leur écran d'ordinateur. Cela se traduit par la capture directe de leur activité sur l'écran. L'ordinateur est la caméra. *Transformers, The Premake*, de Kevin B. Lee (Berlinale, 2014), est l'un des pionniers de cette forme. Kevin B. Lee dissèque une nouvelle stratégie commerciale à l'œuvre dans l'industrie hollywoodienne qui orchestre la multiplication des vidéos virales, filmées par les fans du film *Transformers* sur le lieu de tournage. Dans *Forensickness*, Chloé Galibert-Lainé - cf interview - (FID Marseille, 2020) analyse le film *Watching the Detectives* de Chris Kennedy. Elle joue le rôle d'un chercheur qui plonge dans les archives massives produites par les internautes après les attentats de Boston en 2013. Ses pérégrinations en ligne offrent une exploration performative de l'histoire de la pensée critique et de la politique impitoyable de la production de la vérité.



**Chloé Galibert-Lainé**

Chercheuse & réalisatrice | France

À propos de *Bottled songs* (co-réalisé avec Kevin B. Lee), lauréat du Prix du Lab Award Eurimages (2019).

"Pouvez-vous expliquer votre processus créatif lié à la réalisation d'un desktop film?"

C'est un processus particulier : nous écrivons, tournons, montons en même temps - c'est un processus circulaire et une structure épistolaire. Nous avons commencé notre processus en réalisant des essais vidéo, disponibles en ligne. Nous en avons déjà réalisé quatre. Il est donc difficile de demander une aide à l'écriture, par exemple, car nous faisons des enregistrements et des montages qui est intégré au processus d'écriture".

**Participants de la table ronde sur les médias numériques, XR et immersifs**

**Chloé Jarry**  
Directrice générale & Productrice | Lucid Realities | France

**Siuli Ko**  
K.O. Productions & Programme culture digitale | Cinekid | Pays-Bas

**Camille Lopato**  
Fondatrice & Ventes | Diversion Cinema | France

Ce contenu visuel soulève de nouvelles questions sur la production, du fait qu'il semble impossible d'obtenir l'accord de toutes les personnes concernées par ce nouveau flux d'images. Toutefois, ce flux semble être un matériel essentiel de notre époque tant il décrit nos nouveaux modes de vie. Les utilisations de ces images diffèrent selon les cinéastes. Denis Parrot, par exemple, a obtenu les droits des personnes qui se filment dans son film. Ce n'est pas le cas pour *Il n'y aura pas de nuit* d'Eleonore Weber, qui revendique son droit à la citation, interprétée à travers le droit de critiquer l'armée française. Les machinimas posent d'autres questions puisque les éditeurs de jeux vidéo refusent la cession des droits de leurs images. C'est une question importante quand on s'intéresse au cinéma non conventionnel, puisqu'elle implique des questions juridiques : ces nouvelles formes de création remettent en quelque sorte en cause certaines normes en interrogeant l'hégémonie des GAFAs dans nos vies.

Les collaborations entre les technologies numériques et le cinéma

Parallèlement à ces évolutions esthétiques qui intègrent de nouveaux formats d'images, le cinéma est en constante négociation avec les évolutions technologiques qui mettent en question son mode de diffusion en salle, autant que ses procédés narratifs. Les technologies numériques offrent un large éventail de possibilités pour développer et exposer des contenus visuels. Faire des films uniquement pour une projection sur grand écran est constamment remis en question. Voici une typologie de la création visuelle en lien avec les technologies numériques. Il s'agit d'explorer la façon dont les artistes utilisent les nouveaux outils à leur disposition pour donner leur interprétation de la réalité.

• Web-documentaires et webséries

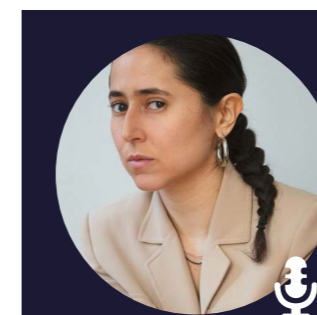
Lorsque le cinéma d'art et d'essai a commencé à envisager les possibilités de collaboration avec les technologies numériques, le web-documentaire a été l'une des premières "expériences" à se développer de façon importante. Conçus pour être regardé directement en ligne, ils ont été très populaires au début des années 2010, mais le public ne semble pas avoir répondu présent à cette interactivité. Ce type d'expérience n'a pas encore réussi à trouver un

public ou un moyen adéquat pour se développer. Les webséries, conçus pour être diffusés de façon linéaire en ligne, semblent être beaucoup plus plébiscitées à l'heure actuelle. L'un des pionniers dans ce domaine en Europe est la société publique belge de radiodiffusion RTBF, et les chaînes de télévision ont maintenant consacré des fonds pour les développer.

• Contenu en ligne, YouTube & réseaux sociaux

Un autre aspect un peu plus difficile à définir est l'ensemble des contenus visuels que les gens mettent directement en ligne. On peut citer la plateforme la plus connue qu'est YouTube, qui, au départ, était l'occasion pour quelques amateurs d'échanger des vidéos. En raison de la monétisation de ces médias sociaux, certaines personnes sont devenues professionnelles et ont inventé de nouvelles formes. Ces nouvelles expressions impliquent également un certain ton, qui combine un rythme soutenu avec la récurrence du second degré et de l'humour. Les réseaux sociaux comme Periscope, Twitch, Tiktok ou Instagram sont également de nouvelles plateformes qui permettent à des amateurs ou des artistes de diffuser des vidéos dans des circuits parallèles.

*2 Lizards*, réalisé par Meriem Bennani et Orian Barki, est l'un d'entre eux. Il a été mis directement sur Instagram avant d'être acheté par différents musées dans le monde (cf. interview).



**Meriem Bennani**

Artiste multimédia | Maroc, États-Unis

"Votre récente série vidéo *2 Lizards* a été qualifiée par le *New York Times* de "Coronavirus Art Stars", et a été acquise après avoir été mise directement sur Instagram. Pouvez-vous nous en dire plus ?

Elle a en effet été acquise par certaines institutions comme une œuvre d'art, un peu comme un artefact de la première vague. Il fonctionne de la même manière qu'une œuvre d'art - vous remplissez un formulaire et vous dites comment il doit être montré. Pour nous, il devait rester sur Instagram, l'idée est que les

gens puissent le partager. Nous leur avons dit qu'il pouvait se trouver dans leur collection, mais que nous le laisserons sur Internet. Cela implique des conditions d'exposition spéciales pour les musées. Lorsqu'il est montré dans des espaces physiques, nous voulions que ce soit une expérience particulière, différente de l'expérience possible en ligne.

Est-ce que cela a posé un problème à un musée d'acquérir une pièce disponible en ligne ?

C'était la condition *sine qua non*. Son existence est définie par le fait qu'elle a circulé librement. Il aurait été idiot de ne pas comprendre que c'était l'essence même du projet. (...) Je pense que c'est bien parce qu'ils vont faire attention à la pièce, et les acquisitions vont financer les musiciens".

Internet et des nouvelles formes esthétiques du cinéma contemporain

Les programmes d'aides publiques ont tout à gagner à comprendre et à s'adapter à ces nouveaux publics numériques. C'est ce que mentionne Sten-Kristian Saluveer lorsqu'il parle de "pertinence" (cf. interview). Elle doit être comprise à travers l'utilisation croissante des technologies numériques et des nouvelles pratiques visuelles qui en découlent, issues principalement des réseaux sociaux.



**Sten-Kristian Saluveer**

Responsable de la programmation I Cannes NEXT I Marché du Film I Estonie, France

"Ce qui devient fondamental, ce n'est plus tant la production que la pertinence. Supposons qu'Eurimages poursuive son programme idéologique, ce que je pense qu'il devrait faire, mais sous une forme plus contemporaine, alors il devient pertinent. Pourquoi les films européens se distinguent-ils ? Comment faire pour qu'un film européen soit pertinent pour le public ? Quel rôle la culture européenne doit-elle y jouer ? Je pense qu'Eurimages peut faire beaucoup de choses pour un public natif numérique. Si le public est exclu de la conversation, ça se résumerait à financer des objets qui n'ont nulle part où aller".

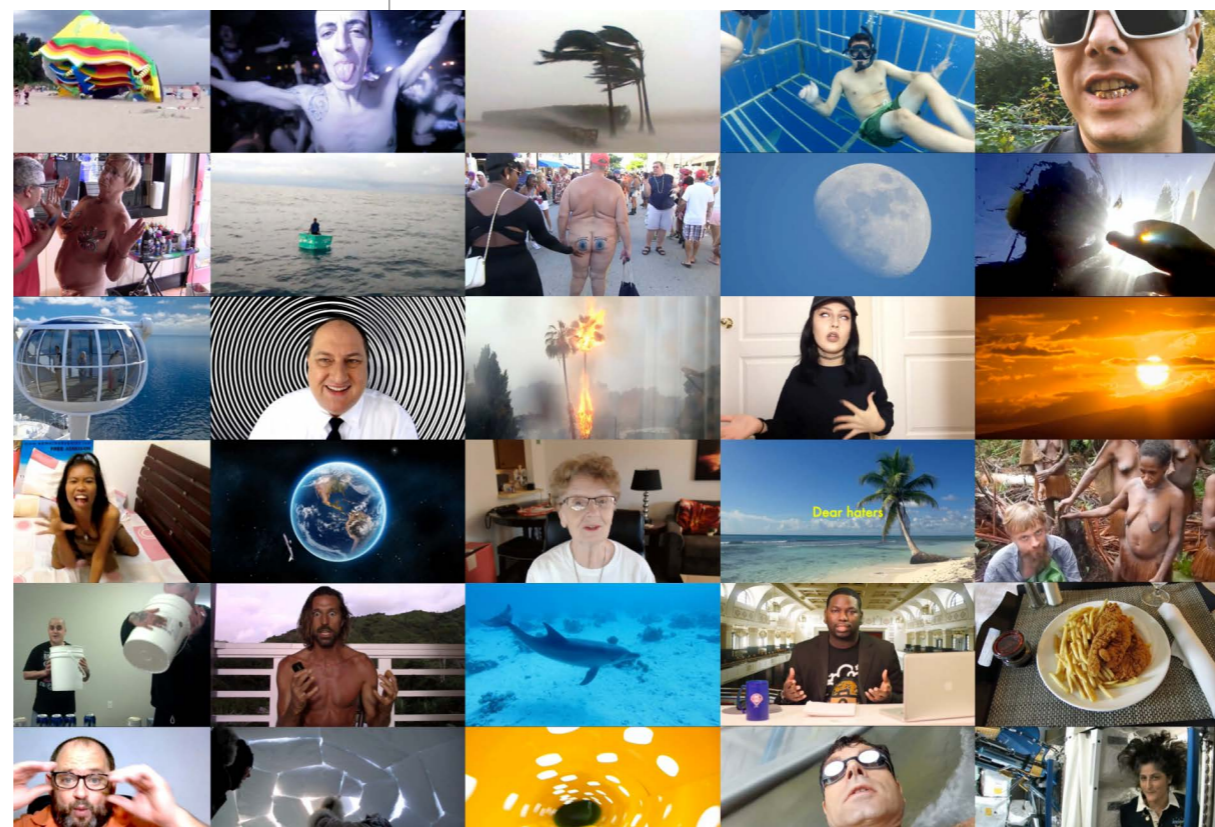
**En dehors de l'écran : une réalité étendue**

Il existe plusieurs façons d'explorer les nouvelles possibilités visuelles avec les outils technologiques. Ce que l'on appelle XR implique la VR (réalité virtuelle), la réalité mixte et la réalité augmentée.

- Dans **la réalité virtuelle linéaire**, les utilisateurs sont transportés dans un monde virtuel grâce à une paire de lunettes (Oculus Rift, Samsung Gear VR, ou le HTC Vive). Ils peuvent regarder le film à 360 degrés et ne peuvent pas interférer avec l'histoire. Dans **la réalité virtuelle non linéaire**, c'est la même chose, mais l'utilisateur peut interagir avec le cours de l'histoire. Le film est donc interactif et la narration pensée comme telle.

- Pour **la réalité mixte**, c'est la même chose que pour le paragraphe précédent, mais elle intègre du contenu numérique (objets ou éléments virtuels) dans le monde réel en permettant d'interagir avec l'environnement. L'un des exemples les plus connus est *La Clé*, de Céline Tricart, qui a été récompensé à la Biennale de Venise en 2019. La Clé est une expérience interactive mêlant théâtre immersif et réalité virtuelle.

- Concernant **la réalité augmentée**, elle consiste à superposer des contenus numériques au monde réel (objets ou éléments virtuels, informations, etc.). La plus connue a été réalisée par la compagnie Pokemon, où l'on recherche des Pokemon géolocalisés dans les rues du monde entier. Dans cette catégorie, on peut également citer les différents filtres esthétiques qui ont fait la réputation de Snapchat.



*Going South*, Dominic Gagnon (2018)

Ces différents formats impliquent de nouveaux schémas pour aider ces formes à s'épanouir. À la lumière de la table ronde sur la XR, il semble que l'industrie cinématographique pourrait tirer profit des questions actuelles de ce milieu pour réfléchir à un système de distribution qui soit plus "holistique".

Une autre dimension qui semblait évidente, et sur laquelle les participants à la table ronde sont tombés d'accord, est que ces nouvelles formes doivent être considérées comme une expression à part entière et qu'elles ne peuvent être intégrées à des guichets traditionnels de financement du cinéma. Ce raisonnement a convaincu notre groupe d'étude de laisser la XR en dehors du champ d'application des recommandations pour le nouveau schéma du Lab Project Award d'Eurimages.



**Michel Reilhac**

Co-programmateur I Venice VR I Festival International du Film de Venise I France, Italie

**Extrait de la table ronde sur les médias numériques, XR et immersifs.**

"Tout est lié entre la production et la distribution. J'aimerais que vous puissiez penser de façon plus holistique et qu'on arrête de compartimenter les différentes étapes de fabrication. Cela a peut-être fonctionné au cinéma, mais je pense vraiment que les médias numériques nous obligent à repenser tout un système qui ne fonctionne plus. Avec la crise que nous traversons, nous voyons une obsolescence du système qui est en train de mourir. Un des aspects que nous devons repenser est le cœur du système. Développement, recherche, écriture, pré-production, vente et distribution : tout cela est tellement imbriqué que nous devons nous remettre en question en pensant différemment. Par exemple, à Venise, nous invitons les distributeurs avant que le scénario ne soit totalement écrit, parce que le scénario sera influencé par la façon dont la stratégie de distribution sera conçue pour l'expérience de l'utilisateur. Toutes ces dimensions doivent être réunies de manière circulaire. En même temps, il doit être spécifique et différent de ce qui a été fait au cinéma".

## Chapitre 2.

# Cartographie du cinéma non conventionnel en Europe

---



2 Lizards,

Orian Barki, Meriem Bennani (2020)



La Reina  
Manuel Abramovich (2013)

Par Elena López Riera

# Cinéastes et artistes visuels

## Jongler entre la création et les stratégies de financement

Le corpus que nous avons choisi pour notre étude est composé d'entretiens avec des cinéastes et des artistes visuels de différents pays, et dont le travail se situe au cœur de ce que nous appelons le cinéma non conventionnel. Nous avons fait de notre mieux pour embrasser une diversité géographique et esthétique afin de mieux comprendre l'état actuel des pratiques cinématographiques novatrices en Europe. Ces cinéastes travaillent sur différents formats allant du documentaire (dans un sens élargi) à la fiction, de l'installation vidéo au cinéma plus scénarisé.

Leurs œuvres sont régulièrement accueillies dans des festivals internationaux et pour certains d'entre eux, dans le circuit de l'art contemporain, avec des expositions dans des lieux tels que la Tate Modern à Londres, le Centre Pompidou à Paris, ou le MoMA à New York, créant ainsi des ponts entre deux marchés différents. Leurs réalisations témoignent clairement de l'importance du cinéma non conventionnel dans le paysage européen. Le Léopard d'or de Locarno, la Caméra d'or de Cannes, l'Oscar de l'Académie ou le Prix Marcel Duchamp sont quelques-unes des reconnaissances officielles dont nos intervenants ont bénéficié.

Au cours de nos entretiens, nous avons abordé des questions spécifiques sur le financement des projets, les réseaux de distribution, les demandes auprès des organismes de financement, ainsi que les spécificités de leurs différents modèles de travail. L'objectif était de pouvoir articuler les aspects esthétiques de leurs œuvres avec les aspects pragmatiques et économiques. Nous avons analysé la manière dont les films conventionnels et non conventionnels coexistent à différentes étapes du flux de travail et nous avons également comparé les différences entre le cinéma et les autres disciplines artistiques en termes de stratégies de financement.

Le résultat de nos recherches peut être divisé en deux grandes catégories : les processus de création et les stratégies de financement.

### Les processus créatifs

Dans ce paragraphe sont exposées les considérations faites par nos intervenants sur leur processus de création. La définition de leur travail, la communication de celui-ci aux fonds nationaux et internationaux et la protection de leur liberté créative ont été les sujets les plus récurrents.

#### Documentaire/fiction ; Conventionnel/non conventionnel.

Il est commun à nos intervenants de penser que la distinction entre documentaire et fiction n'est plus utile. Une telle définition est un obstacle à la communication entre les fonds et les cinéastes. Il y a eu unanimité pour dire que les institutions devraient être plus ouvertes en termes de perméabilité des genres, des formats et des langues, souligne Boris Mitic : "Ce qui pourrait être défini comme un film ne devrait pas avoir de frontières intérieures".

Concernant le "label" du cinéma non conventionnel, les points de vue des personnes interrogées soulignent que le cinéma non conventionnel n'est pas un sous-genre du cinéma conventionnel. Son caractère unique devrait être protégé par les institutions. Albert Serra insiste sur la responsabilité des fonds publics envers ce type de cinéma, qui n'a pas la même valeur commerciale que le cinéma conventionnel : "Le plus important est que les commissions assument le fait qu'un projet peut commencer et se terminer au sein d'une institution publique, avec le soutien du public uniquement. Au contraire, pour moi, il faudrait faire une énorme différenciation et arrêter de financer le cinéma conventionnel".

**Cinéastes et artistes visuels**

Jongler entre la création  
et les stratégies de financement

**Déposer une demande : le dilemme du scénario**

Les scénarios ne sont pas toujours adaptés aux œuvres cinématographiques non conventionnelles. Très souvent, les réalisateurs travaillant dans ce domaine sont obligés de "falsifier" un scénario afin d'être éligibles au fonds public pour le cinéma. Les commissions d'évaluation devraient être plus ouvertes aux différentes formes de scénarios.

Sara Fattahi affirme que très souvent elle simule des scénarios afin de s'adapter aux règles et aux attentes des fonds publics. "Les modèles d'écriture pour les demandes de fonds sont trop fermés. J'écris ce que quelqu'un d'autre veut que j'écrive", dit-elle. Eric Baudelaire semble lui aussi avoir une pratique différente : "Avec une structure narrative vraiment écrite, vous tuez la surprise de découvrir ce qui pourrait arriver. Pour moi, ce genre d'écriture ou de décision sur la façon dont les films commencent et se terminent, doit être pris en charge par le tournage et le montage".

Manuel Abramovich insiste également sur la contradiction d'être obligé d'écrire un scénario pour la présentation de son travail : "Nous devons toujours écrire un traitement entier ou un scénario complet que je qualifie d'"hypothétique". Je veux toujours faire le contraire ; je veux continuer à suivre le mouvement et improviser mais ce n'est pas prévu par le fonds. D'une part, cela m'aide à comprendre ce que je voudrais faire, d'autre part, c'est vraiment dommage parce que nous savons que le film va changer, donc pratiquement nous sommes d'accord sur un mensonge, des deux côtés".

Cette question est bien résumée par Fiona Tan, quand elle déclare "Certains cinéastes n'écrivent pas à cause du film qu'ils veulent vraiment faire, mais ils écrivent pour plaire à l'organisme de financement".

D'autre part, pour Albert Serra, le scénario n'est pas le problème : "Le problème n'est pas dans l'écriture du scénario lui-même, mais dans le fait que les lecteurs de la commission ne sont parfois pas prêts à accepter de nouvelles langues". Corneliu Poromboiu va dans la même direction : "Un bon scénario facilite le processus pour le cinéaste lui-même.

Son film pourrait être différent de la structure classique en trois actes, mais il doit être très bien expliqué. Les films non conventionnels doivent avoir une structure - juste un autre type". László Nemes le résume : "L'accent mis sur le scénario m'inquiète un peu. Je crois en l'écriture de scénarios, je ne dis pas "pas de scénario !", mais je pense que nous devons faire attention à la sanctification de l'intrigue. Elle peut être trompeuse. La question principale devrait être de savoir comment ce projet veut réaliser sa vision et quelles sont les formes liées à cela".

**Reconsidérer le modèle développement / production / post-production**

Il est courant parmi nos intervenants de considérer l'écriture et le tournage, et même le montage, comme un processus continu tant en termes de recherche esthétique que de financement. Comme l'a souligné Manuel Abramovich : "Il n'y a pas de financement jusqu'à présent qui comprenne les films qui sont faits et conçus pendant leur réalisation". Beaucoup de cinéastes demandent un soutien plus important pendant le processus d'écriture. Sara Fattahi suggère de créer des bourses d'écriture allant directement au cinéaste et non au producteur ; Katrin Olafsdottir exprime également cette idée. Boris Mitic souligne la nécessité de soutenir les films pendant la phase de développement : "Je pense que les films devraient être davantage soutenus pendant la phase de développement. Je voudrais recommander à Eurimages de mettre en place un dispositif similaire au CNC français, appelé "développement renforcé". D'autres cinéastes, comme Eric Baudelaire, suggèrent que le processus de post-production est essentiel : "Par exemple, la possibilité pour un film d'être aidé avec un film non fini, parce que ce n'est pas pour le développement, ou l'écriture, ou la post-production. Je pense que le cinéma non conventionnel a besoin de subventions spécifiques pour la post-production". De nombreux cinéastes commencent à tourner à leurs propres frais et demandent ensuite une aide, comme Carlos Casas et Sara Fattahi.

**Stratégies de financement**

Une idée générale est que les films non conventionnels sont moins chers que les films conventionnels. Ce n'est pas toujours le cas. Boris Mitic explique : "Nous devons accepter qu'un documentaire puisse mériter le même budget qu'une fiction". Rosa Barba rappelle également que l'équipe est souvent la même pour un projet conventionnel ou non conventionnel, car le métier nécessaire est le même. Les salaires des monteurs, des concepteurs sonores et des autres techniciens doivent être pris en compte.

**Financements & commissions d'évaluation**

Les projets non conventionnels combinent souvent différentes sources de financement : fonds privés et publics (investisseurs privés, subventions publiques, prix de l'industrie des festivals, musées, galeries) et mettent également en œuvre des stratégies de coproduction internationale. Rosa Barba décrit très clairement cette expérience : "Mes œuvres sont souvent commandées par des musées. Je suis très libre sur la manière de gérer le budget. Parfois, cela ne suffit pas pour faire le film. Mais ensuite, je me connecte avec une autre institution, donc je leur demande de monter le budget".

Les jurys et les commissions d'évaluation et leur composition dans le cadre du système de financement public sont une préoccupation récurrente des cinéastes. La plupart des cinéastes affirment qu'ils rencontrent des difficultés lorsqu'ils soumettent leurs projets à des commissions de financement.

László Nemes le déplore : "Le fonctionnement actuel des fonds cinématographiques internationaux et leur façon d'évaluer un projet ne favorisent pas réellement des visions cinématographiques singulières, mais au contraire contribuent à une standardisation du cinéma". Sarah Fattahi déclare : "Avec mon nouveau projet, les producteurs m'ont dit de ne pas inclure une seule ligne où je dirais : "ce projet va être expérimental" parce qu'ils pensent que ce sera le chaos". Corneliu Poromboiu déclare : "La candidature doit combiner des mots et des images, et le jury doit être composé de personnes qui peuvent vraiment apprécier ce genre de cinéma et comprendre le potentiel du projet". Eric Baudelaire ajoute : "Je les encourage à trouver la meilleure (et la plus économique) façon d'organiser les panels d'experts qui attribuent les bourses, à rendre les critères d'évaluation plus ouverts et à mettre le maximum d'argent sur les soutiens eux-mêmes, et non dans les infrastructures".



Chaos,  
Sara Fattahi (2018)



## Cinéastes et artistes visuels

Jongler entre la création  
et les stratégies de financement

### Sources de financement en dehors du cinéma

Les musées sont des partenaires intéressants pour le cinéma non conventionnel : ils donnent généralement plus de liberté aux artistes, comme le remarque Boris Mitic : "L'intérêt des musées et des institutions artistiques pour le cinéma est très important, car ils ont une grande vision sur les nouveaux langages et ils ne sont pas interventionnistes". Fiona Tan souligne également une plus grande liberté par rapport aux fonds pour le cinéma. Cependant, les musées ou les investisseurs privés ne donnent pas de grosses sommes d'argent comme le font les fonds publics pour le cinéma.

Les expositions dans les galeries et les musées sont basées sur les œuvres précédentes des artistes : aucun scénario ou présentation antérieure très développée pour une pièce spécifique n'est généralement exigé. La relation conservateur/artiste est basée sur la confiance et c'est un aspect qui a souvent été souligné. Les collectionneurs privés (tels que les fondations ou les bienfaiteurs) ne sont qu'une possibilité lointaine, car sur le marché de l'art contemporain, il est encore très difficile de spéculer avec des films. Néanmoins, il arrive que des collectionneurs achètent des vidéos d'artistes.

### La question de la distribution

La distribution n'est pas un moment facile pour un film non conventionnel. C'est pourquoi le soutien à la distribution semble être essentiel. Albert Serra insiste sur cette idée de soutien à la distribution : "La distribution est la partie la plus difficile. Tout d'abord parce que les gens ne vont plus au cinéma et que les nouvelles générations ont déjà perdu cette expérience". Les nouvelles plateformes de VOD - comme MUBI - permettent à ce genre de films de toucher un public plus large ; la plupart des cinéastes sont d'accord avec la politique de la société en matière de droits d'exploitation, qui est plus juste que les grandes plateformes comme Netflix ou Amazon. La prolifération des services de streaming et d'autres formes de distribution au-delà des formes classiques est saluée comme un facteur positif, car ils peuvent constituer des ressources importantes pour diffuser et protéger la diversité du cinéma non conventionnel.

Les conclusions tirées des entretiens avec les artistes/réalisateurs portent principalement sur la manière dont les projets sont évalués par les organismes publics de financement.

Presque tous les intervenants s'accordent à dire

que la composition des membres des commissions qui évaluent les projets devrait être plus ouverte et diversifiée, qu'ils devraient être capables de décoder de nouveaux formats et de nouveaux langages. Les modes de pensée, de production et de distribution des films ont évolué ces dernières années, grâce à un meilleur accès à la technologie et à la consolidation des plateformes de VOD. Les fonds de financement devraient s'adapter à un nouveau contexte dans lequel la conception, le développement, la production et la consommation des films ont changé.

De nombreux cinéastes interrogés suggèrent d'envisager le flux de travail de manière diversifiée. Plusieurs d'entre eux écrivent, tournent et montent en parallèle, comme un processus vivant et en mutation. Un remaniement des matériaux demandés pour une demande standard de fonds pour le cinéma est également jugé nécessaire. Le scénario, en tant que moyen classique de décrire le processus d'un film, avant le tournage, ne convient pas à toutes les pratiques : les membres des commissions devraient également être plus flexibles en ce qui concerne les formulaires de candidature.

Certains cinéastes suggèrent également une plus grande inclusion et synergie avec d'autres parties prenantes, telles que les festivals, les conservateurs, les programmeurs et les musées, afin de réfléchir à de nouvelles stratégies pour la production et la distribution du cinéma non conventionnel. Le cinéma non conventionnel ne doit pas être considéré comme un sous-genre du cinéma conventionnel, mais il a besoin d'une protection spéciale en termes économiques et d'un soutien spécifique, car ses formes de production et de distribution sont distinctes. En général, de nombreux intervenants demandent une protection pour leur pratique professionnelle (souvent solitaire et vulnérable) ; certains d'entre eux demandent un soutien direct sans passer par un producteur.

Beaucoup d'entre eux ont insisté sur le fait que leurs modèles de travail sont flexibles, ouverts et ne coïncident pas toujours avec les voies du cinéma conventionnel. Ils souhaiteraient qu'un fonds comme Eurimages accepte différentes façons d'aborder un projet de film, et plus généralement, qu'il protège la liberté de création qui est à la base de leur pratique artistique. Comme le suggère Eric Baudelaire : "L'avenir du cinéma passera sûrement par eux", car ce sont eux qui peuvent apporter des idées novatrices adaptées au nouveau contexte dans lequel nous vivons.

## Entretiens

Manuel Abramovich

Cinéaste |  
Argentine

Rosa Barba

Artiste |  
Italie

Eric Baudelaire

Artiste & cinéaste |  
France, États-Unis

Carlos Casas

Cinéaste  
& artiste visuel |  
Espagne

Sara Fattahi

Cinéaste  
& scénariste | Syrie

Boris Mitic

Cinéaste |  
Serbie

László Nemes

Réalisateur  
& scénariste |  
Hongrie

Corneliu Porumboiu

Réalisateur  
& producteur |  
Roumanie

Albert Serra

Réalisateur  
& producteur |  
Espagne

Fiona Tan

Artiste & cinéaste |  
Pays-Bas



Gold Is All There Is,  
Andrea Caccia (Produced by Marco Alessi - Eurimages Lab Project Award 2017)

Par Anna Gudkova

# Producteurs Dynamiser une communauté vivante et collaborative

## Chapitre 2.

Les producteurs sont une des catégories professionnelles essentielles pour comprendre comment mettre en œuvre le Prix Eurimages 'Lab Project' à l'avenir. Leur contribution a été déterminante pour mesurer l'ampleur des différences entre les pratiques de production en Europe. Tous nos intervenants ont un palmarès impressionnant en festivals, et certains ont interagi dans des contextes artistiques de premier plan. Nous avons choisi de nous concentrer sur deux catégories de producteurs : ceux qui s'engagent pleinement dans des films non conventionnels et ceux qui ont une expérience des films art et essai, tout en étant actifs dans des domaines plus avant-gardistes.

### Initier une collaboration avec un cinéaste/artiste

Les producteurs consultés ont l'habitude de sélectionner des projets à un stade très précoce du développement, avec ou sans scénario. L'importance des travaux antérieurs d'un réalisateur et son approche ont souvent été cités parmi les principaux aspects qu'ils/elles prennent en compte. Les producteurs doivent comprendre la façon de travailler et la vision de 'leurs' réalisateurs/artistes. C'est pourquoi ils accordent une grande attention à leur travail passé lorsqu'ils se lancent dans un nouveau projet.

Cela ne signifie pas qu'un projet n'est pas soigneusement évalué, mais seulement que la filmographie d'un réalisateur est souvent la garantie d'une collaboration fructueuse. Ces dynamiques sont bien résumées par Marco Alessi, producteur de trois films qui ont reçu le Prix Eurimages 'Lab Project', lorsqu'il dit : "La collaboration avec un cinéaste est une question de confiance. Cela est beaucoup plus important que le seul scénario. Les mots ne fonctionnent pas pour certains projets". Le producteur français Olivier Marboeuf, producteur au sein de Spectre Production, est d'accord : "Je choisis toujours les projets en fonction des gens qu'il y a derrière. Si je ne peux pas croire en une personne, je n'accepte pas le projet. Vous pouvez échouer à faire le meilleur film, mais si vous continuez à aller de l'avant vous trouverez quelque chose de vraiment précieux".

En ce qui concerne les éléments à prendre en compte avant de commencer une collaboration, les producteurs en font souvent la demande :

- **Une description** écrite du projet qui peut inclure ou non un scénario. Par description, nous entendons l'argument principal ou l'histoire, les personnages impliqués, la motivation ;
- **Une description visuelle** et cinématographique : il peut s'agir d'un 'moodboard', d'un portfolio, de rushes, de références qui sont précieuses pour comprendre la direction du projet ;
- **Les travaux précédents** du réalisateur qui sont pertinents pour le projet à venir et représentatifs de sa façon de créer.

**Producteurs**

Dynamiser une communauté vivante et collaborative

### Promouvoir les "bourses" et les nouveaux talents

Lorsqu'on les interroge sur l'efficacité d'un prix décerné en fin de production ou en post-production, il y a un consensus général pour affirmer qu'un tel prix peut être utile. Non seulement pour couvrir les coûts de post-production, mais aussi pour rembourser les dettes accumulées pendant la production. Cela est également partagé par certains des réalisateurs qui ont souligné que la post-production est une phase très délicate qui ne peut pas être improvisée.

Cependant, une grande majorité d'intervenants a souligné que **le soutien à la post-production n'a pas vocation à stimuler de nouveaux projets**. Le producteur serbe Stefan Ivančić, qui est également cinéaste et programmateur pour le festival de Locarno, indique ainsi : "Il y a beaucoup de prix pour la post-production, mais les gens ont besoin d'argent à d'autres étapes – justement pour arriver à la post-production. Je ne pense vraiment pas qu'il soit logique de décerner des prix Eurimages à un stade aussi avancé. Cela serait mieux utilisé pour le développement ou la production là où l'argent est le plus nécessaire".

**Les cinéastes et les artistes manquent souvent de protection et de soutien au début du processus de création**. Le manque de soutien dans la phase initiale d'un projet peut fortement influencer son résultat. Afin d'atténuer les difficultés liées au développement d'un projet et donc à sa future production, un soutien financier à ce stade serait le bienvenu. Cela serait plus efficace pour les réalisateurs et les producteurs et faciliterait la vie du film.

Les producteurs ayant une expérience des circuits de l'art contemporain ont suggéré comme **meilleure pratique une "bourse" pour artistes, fournie lors de la phase de développement**. "S'il pouvait y avoir des sommes qui sont données en toute liberté, et qui ne sont pas basées sur un projet, de petites subventions peut-être, mais pour plus de personnes, elles seraient beaucoup plus efficaces pour développer à la fois le projet et aider l'artiste/le cinéaste individuellement", déclare Marie Logie, une productrice belge co-fondatrice du festival Courtisane basé à Gand.

Le producteur berlinois Michel Balagué va également dans ce sens : "**La stratégie de financement des films non conventionnels consiste souvent à les déguiser** et à les "estampiller" en tant que "films conventionnels", car il y a si peu de fonds pour les films expérimentaux. Le soutien financier des institutions artistiques est très précieux : il est limité, mais sans tentative de contrôle créatif". Le producteur portugais Rodrigo Areias mentionne également la valeur ajoutée d'une fondation, en citant la Fondation Calouste Gulbenkian : "Ce fonds ne peut pas nécessairement changer la réalité financière du projet, mais peut aider à identifier le projet comme un matériel de galerie". Areias est également plus positif quant à son expérience de présentation de projets non conventionnels à des fonds de cinéma : "On n'a pas besoin de faire semblant ou de mentir, pas du tout. Il faut trouver le moyen de communiquer l'intention derrière le projet dans le format prescrit. En fin de compte, il s'agit de montrer la capacité et la volonté de réaliser un projet, mais aussi le respect envers l'ensemble du système. Personne ne s'en prendra à vous si le film change en cours de production, même si c'est de façon radicale".

Ces mécanismes sont souvent cités, mais en même temps, **il faut aussi trouver un moyen d'aider les cinéastes débutants**, pour lesquels l'évaluation est plus compliquée. Il est difficile pour les jeunes réalisateurs de trouver un producteur, sans parler de soutien financier ou institutionnel. Il devrait y avoir une structure qui aide les jeunes artistes à être considérés et acceptés dans ce domaine compétitif, compte tenu également des différences substantielles que les fonds pour le cinéma présentent en Europe. Le producteur croate Siniša Juričić souligne : "Il devrait y avoir un soutien pour les jeunes cinéastes non conventionnels. En Europe de l'Est, personne n'accordera de financement à quelqu'un qui n'est pas encore identifié comme une marque. Je pense qu'il devrait y avoir un système de soutien pour de tels talents". Stefan Ivančić est tout à fait d'accord : "Il pourrait être intéressant, je pense, de se concentrer spécifiquement sur les nouveaux réalisateurs".

### Etre créatif en matière de distribution et de sensibilisation du public

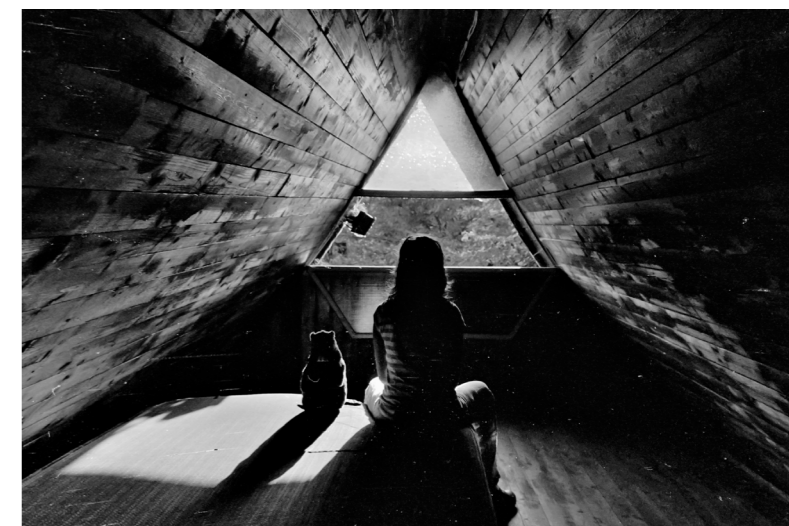
L'une des idées les plus importantes que partagent de nombreux producteurs est que la manière dont un film est distribué, définit **la manière dont il est réalisé**. Cette hypothèse exige également une réflexion active sur le moment où le Prix Eurimages 'Lab Project' devrait être attribué.

Un aspect essentiel du soutien au cinéma non conventionnel est de savoir comment **aider à atteindre le public**. De nombreux producteurs sont certains que le public est bien plus nombreux que ce qu'ils attendent. Rasha Salti, chargée de programmation pour la chaîne ARTE, est claire sur ce point : "Je pense que les responsables de la programmation des chaînes de télévision sont beaucoup plus conservateurs que le public. **Il faut soutenir la visibilité de ces films** ; non seulement encourager les distributeurs, mais aussi inciter les critiques de cinéma et les blogueurs à écrire sur eux et à intéresser les petits festivals et les musées. Pour l'instant, ils n'existent que dans ce microcosme, soit composé de personnes passionnées par ce genre de cinéma, soit de professionnels. La circulation devrait devenir beaucoup plus large".

Jusqu'à présent, le sort des films non conventionnels était principalement défini par deux catégories professionnelles : les distributeurs/agents de vente et les conservateurs/programmeurs de festivals. Une fois que le film était sélectionné dans un festival renommé, il pouvait être étiqueté comme film d'art et d'essai, ce qui suscitait un intérêt plus large de la part de l'industrie et du public. Cela soulève la **question du contexte** dans lequel un projet de cinéma non conventionnel devrait être présenté. Les distributeurs ont tendance à ignorer les films qui sont présentés dans des circuits non conventionnels, soit parce qu'ils ne les considèrent pas attractifs, soit parce qu'ils ne savent pas comment travailler avec eux. Afin d'éviter l'"effet ghetto", les événements où ces films sont

présentés doivent être soigneusement choisis en tenant compte de leurs avantages commerciaux et de la présence d'une industrie spécialisée.

Les producteurs ont également souligné l'importance de travailler avec les distributeurs et les agents de vente afin de promouvoir la sensibilisation à ce type de cinéma. Le système de distribution traditionnel est en constante mutation et plus encore à cause de la pandémie COVID-19. Les producteurs considèrent qu'il s'agit d'une occasion parfaite pour repenser l'organisation du marketing et de la promotion. **Les musées, les galeries d'art et autres espaces culturels publics** peuvent offrir des opportunités et des moyens d'attirer un public plus large et plus diversifié. La galeriste Chantal Crousel affirme à juste titre que : "Souvent, le public des expositions et les amateurs d'art sont au courant de ce qui se passe dans les salles de cinéma. Mais de l'autre côté, il n'est pas encore assez explicite pour les cinéphiles qu'il est possible de trouver du cinéma également dans les musées - que ce soit sous forme d'œuvres d'art ou de films présentés dans un espace artistique. Il faudrait sensibiliser davantage les cinéphiles à la présence de films dans les musées. Comme souvent, les films d'artistes sont capables d'étonner les cinéphiles et élargir leur idée du cinéma".



*Moonless summer,*  
Stefan Ivancic (2014)

**Producteurs**

Dynamiser une communauté vivante et collaborative

**Construire une communauté en faveur du cinéma non conventionnel**

Nos intervenants ont abordé l'importance de créer un environnement propice aux projets non conventionnels. Outre l'importance d'un soutien financier, il a été largement reconnu que cela ne suffit pas à lui seul.

Il a été exprimé qu'il y a un **besoin d'un système composé de formations, de plateformes et de résidences pour cinéastes et artistes**. Ces espaces faciliteraient considérablement les discussions et favoriseraient les échanges entre participants. L'idée est de créer des moments de rencontres pour réfléchir à des questions communes et travailler avec des experts sur la spécificité de chaque projet : des lieux qui peuvent être comparés à des **'Think Tanks'**. Le potentiel de mise en réseau de ces espaces permettra de **sensibiliser l'industrie au cinéma non conventionnel et de construire une communauté puissante**.

Il faut noter que de nombreux pays manquent de soutien ainsi que de programmes de formation pour les producteurs/réalisateurs non conventionnels. Marie Logie décrit les bonnes pratiques du Fonds Audiovisuel de Flandre, qui non seulement apporte un soutien financier, mais guide également les producteurs tout au long du processus. Olivier Marboeuf ressent le même besoin : "Je suggère d'organiser quelque chose qui ressemble plus à un atelier qu'à un pitch pour décider d'un prix. Si vous passez une journée avec des producteurs, des cinéastes et des experts à parler du projet, à leur permettre de vous comprendre, alors je suis sûr que même si les participants ne reçoivent pas le prix, ils seront heureux d'y avoir participé". Erwin M. Schmidt, directeur général de l'Association allemande des

producteurs de films, met en garde contre les limites des événements annuels, tels que ceux organisés par les festivals, pour une communauté durable : "La communauté des cinéastes ne fonctionne pas comme ça. Une communauté doit être organisée et gérée tout au long de l'année, et un festival ne peut pas faire cela".

**Conclusion**

Le Prix Eurimage 'Lab Project' est considéré par les producteurs comme extrêmement important pour le développement du cinéma non conventionnel en Europe. Le point qui reste central est le **positionnement du prix et sa capacité à donner du pouvoir à une communauté de cinéastes qui manque encore de reconnaissance** dans le circuit grand public. En termes de politique publique, les intervenants ont reconnu le potentiel du prix pour inspirer d'autres fonds et ainsi avoir un impact plus profond sur le développement de pratiques innovantes au niveau européen. En raison du prestige d'Eurimages, la valeur symbolique du Prix est considérée comme essentielle.

La manière dont les projets non conventionnels sont présentés influence fortement leur destin auprès du public visé. Ainsi, les producteurs doivent considérer leur communauté non pas comme un "ghetto" pour quelques privilégiés, mais plutôt comme un **réservoir d'œuvres de grande qualité** prêtes à être présentées sur le marché. Les propos de la productrice franco-danoise Marianne Slot résumant bien les enjeux reconnus par les producteurs lors de nos recherches : "Un espace dans Eurimages pour le cinéma non conventionnel, pour les nouveaux langages, est le plus important. Cela montre que le fonds Eurimages reste ouvert aux projets audacieux, son financement a une forte valeur symbolique".

**Entretiens**



**Rodrigo Arcias**

Producteur | Bando à Parte | Portugal



**Olivier Marboeuf**

Producteur | Spectre Production | France



**Michel Balagué**

Producteur | Volte Slagen | Allemagne



**Chiara Marañon**

Programmation & distribution | MUBI | Royaume-Uni



**Chantal Crousel**

Galeriste | Galerie Chantal Crousel | France



**Rasha Salti**

Chargée de programmation | La Lucarne, Arte France | France



**Stefan Ivančić**

Producteur | Non-Aligned Films | Serbie



**Erwin Schmidt**

Directeur général de l'Association allemande des producteurs de films | Allemagne



**Marie Logie**

Productrice | Auguste Orts | Belgique



White on White,  
Théo Court (2019)

Par Esra Demirkiran

# Incubateurs et exposants

## Défendre un cinéma radical

### Chapitre 2.

Pour se rendre compte du champ d'action du cinéma non conventionnel, il est crucial de donner la parole aux incubateurs et aux exposants. Ces plateformes sont les lieux où les films non conventionnels sont présentés, où les cinéastes et les artistes se réunissent avec d'autres personnes de l'industrie cinématographique pour échanger sur des projets innovants, courageux et à la recherche d'un nouveau langage cinématographique. Pour cette étude, nous avons rencontré les représentants d'une vingtaine d'incubateurs/exploitants actifs en Europe.

Cet article souhaite rassembler plusieurs études de cas qui défendent un cinéma radical. Dans la première partie, nous présenterons comment les festivals de cinéma d'aujourd'hui pensent à la question du public, et quelles sont les stratégies possibles pour s'engager avec leur public. Dans la deuxième partie, nous présenterons les meilleures pratiques des centres d'art et des musées en ce qui concerne le soutien au cinéma non conventionnel. Dans la troisième partie, nous discuterons des différents questionnements des laboratoires, des résidences et des écoles qui travaillent avec les cinéastes non-conventionnels.

### Festivals de cinéma

Nous avons échangé avec une douzaine de directeurs et/ou de programmeurs de festivals de cinéma : la B3 Biennale of the Moving Image, le Forum de la Berlinale, le festival du film de Genève, le festival du film documentaire de Ji.hlava, le festival du film de Locarno, le festival du film de Rotterdam, le festival du film de San Sebastian, le festival du film de Toronto - section Wavelengths - et le festival Visions du Réel. Il s'agissait soit d'entretiens individuels, soit d'une table ronde. Il était important d'inclure ces festivals dans cette étude car ils sont les pionniers de l'exposition du cinéma non conventionnel au public.

Les festivals étant les principales plateformes de rencontre entre les films et leur public, il est nécessaire de comprendre leur logique : quelles sont les tendances ? Comment établissent-ils une relation avec le public en termes de programmation et de promotion des films non conventionnels ? Comment soutiennent-ils le cinéma non conventionnel ? En parlant de la situation actuelle des festivals, Giona A. Nazzaro, directeur artistique du festival du film de Locarno, évoque **la responsabilité des festivals dans le soutien au cinéma non conventionnel** : "Les festivals et les décideurs ont la plus grande responsabilité dans le soutien aux cinéastes innovants. Nous devons nous demander : que faisons-nous ou qu'avons-nous fait pour protéger l'individualité, la liberté d'expression et la liberté de penser autrement" ?

**Incubateurs et exposants**  
Défendre un cinéma radical

Une discussion sur la responsabilité d'un festival est révélateur de la question du public, qui est toujours un sujet difficile. Mais il faut aussi mentionner que les interviews réalisées pour l'étude ont montré que la communication avec le public est plus discutée par l'industrie que par le passé, puisque l'expérience du spectateur change rapidement dans le monde d'aujourd'hui, en particulier avec les plateformes en ligne. Giona A. Nazzaro considère que **le public est un concept fabriqué** qui provient d'un certain projet idéologique et financier. "De la même manière qu'il a été fabriqué, il peut être dé-fabriqué. Outre le fait que l'audience est la somme des personnes que j'essaie d'atteindre, il s'agit plutôt d'un groupe imaginaire".

Andréa Picard, programmatrice au festival de Toronto, pense que **les programmeurs sous-estiment souvent leur public** : "A Toronto, il y a toujours eu un public pour les projets audacieux. Nous ne devrions pas créer un ghetto pour eux". Cela soulève des questions sur la manière dont les festivals de cinéma qui présentent des films non conventionnels s'adressent au public, en particulier lorsqu'il s'agit de tester les limites de leur public habituel et d'en toucher de nouveaux.

Les festivals discutent de la manière d'élargir le public et de rassembler leur programme avec une communauté plus large. Anaïs Emery, responsable du Festival du Film de Genève **préfère une combinaison de formats définis** avec des espaces expérimentaux non définis dans lesquels les spectateurs pourraient sortir de leurs habitudes et être surpris par l'expérience. Cristina Nord, directrice du Forum de la Berlinale, a fait part de son expérience d'une initiative menée en coopération avec plusieurs programmeurs, qui a permis au Forum de la Berlinale de toucher un public plus large.

**Entretiens**



**Anaïs Emery**

Directrice générale et artistique | Festival International du Film de Genève | Suisse



**Andréa Picard**

Chargée de programmation | Wavelengths | Festival International du Film de Toronto | Canada



**Cristina Nord**

Directrice | Berlinale Forum | Berlinale | Allemagne



**Giona A. Nazzaro**

Directeur Artistique | Festival du Film de Locarno | Suisse

L'intégration des nouvelles technologies dans les festivals fait également partie de la discussion dans les circuits des festivals. Le carrefour de la technologie et du cinéma crée de nouveaux récits, mais soulève également des questions quant à son accessibilité et sa distribution. Anaïs Emery souligne qu'il n'est pas facile pour chaque festival de présenter des films ayant des exigences techniques particulières. Anna Katharina Gerson, de la B3 Biennial of Moving Image, souligne également la difficulté d'inclure les jeux vidéo dans un festival, en raison de la nature de l'industrie du jeu vidéo qui est différente de celle du cinéma.

Il existe divers **exemples d'initiatives** visant à promouvoir les cinéastes et les artistes visuels non conventionnels. Si certains sont toujours en cours, d'autres ont dû prendre fin en raison de diverses complications. Wavelengths a lancé un projet qui était géré en coopération avec des galeries et qui comprenait dix expositions par an avec la participation d'œuvres d'artistes et de cinéastes contemporains. Bien que le projet ait existé en tant que satellite du programme, le festival a dû y mettre fin en raison des coûts de production. Emilie Bujès mentionne un partenariat du festival qu'elle dirige, Visions du Réel, avec **On & For**, un projet de coopération conçu pour faire avancer et renforcer le domaine des films d'artistes. B3 Biennial of Moving Image, en tant que festival cross-média, accueille également des films et des jeux vidéo, ou des projets de VR, etc. En outre, cette manifestation décerne chaque année un **prix BEN** dans 6 catégories (Artiste le plus important, Artiste le plus influent, Meilleur film, Meilleure œuvre, Meilleure œuvre à venir, Meilleure VR). L'un des projets pionniers est l'initiative **Art:Film** du festival du film de Rotterdam, qui visait à soutenir le cinéma non conventionnel, les films d'artistes ainsi que les images en mouvement innovantes et audacieuses (voir encadré). On peut également mentionner l'initiative du Festival international du film documentaire de Ji.hlava, **Producteurs émergents**, qui accompagne et promeut chaque année une cohorte de producteurs qui développent des projets de films hybrides.

**Entretiens**



**Émilie Bujès**

Directrice artistique | Visions du Réel | Suisse



**Katharina Gerson**

Responsable de programmation et de la coopération | B3 Biennale de l'image en mouvement | Allemagne



**Marek Hovorka**

Directeur | Festival Internationale du Film Documentaire Ji.hlava | République Tchèque

**Incubateurs et exposants**  
Défendre un cinéma radical

**Musées et Centres d'art**

Les musées et les centres d'art constituent une force importante dans la diffusion et la promotion des films radicaux puisqu'ils agissent soit comme exposants, soit comme conservateurs pour leur collection muséale. Il existe également des exemples uniques de musées qui financent des films réalisés par des artistes.

Les musées et centres d'art que nous avons interrogés dans le cadre de l'étude travaillent avec des cinéastes et des artistes visuels qui créent des images en mouvement non conventionnelles : Centre Pompidou à Paris, Haus der Kunst à Munich, Tabakalera à San Sebastian ou le EYE Filmmuseum à Amsterdam. En Europe de l'Est, le Musée d'art moderne de Varsovie et le Musée d'art contemporain du Garage à Moscou proposent également des pratiques pertinentes. Les musées et centres artistiques discutent de deux aspects principaux lorsqu'ils travaillent avec des cinéastes et artistes non conventionnels : tout d'abord la projection ou l'exposition de l'œuvre, puis le financement des films non conventionnels.

Comment les musées et les centres d'art font-ils la distinction entre la salle de projection et d'exposition ? Une œuvre d'art visuelle, qu'il s'agisse d'une vidéo simple ou multicanaux, est principalement projetée dans un espace d'art. Les attentes de l'artiste concernant la lumière, le son, et l'espace sont différentes de celles d'un film projeté dans une salle de cinéma.

Cependant, un artiste peut créer une œuvre en respectant les conditions d'un espace artistique particulier, ou préférer un petit écran, sans par exemple être gêné par la qualité du son. Pour un cinéaste qui projette un film dans une salle obscure, sur un écran relativement grand, une qualité spécifique de l'image et du son est une nécessité. De plus, **l'inclusion dans une exposition permet un dialogue avec d'autres œuvres dans l'espace artistique**, ce qui n'est pas le cas pour un film présenté dans une salle de cinéma.



**Charlène Dinhut**

Chargée de programmation |  
Centre Pompidou | France

Charlène Dinhut, programmatrice au Centre Pompidou à Paris, mentionne la différence en mettant l'accent sur le cadre sonore : "Pour les films, il est nécessaire de créer un espace isolé du son extérieur qui est difficile à créer en présence d'autres salles. Il me semble que beaucoup d'artistes pensent à leur pratique plus pour l'espace d'exposition ou l'internet que pour la salle".

Dans quelle mesure les musées d'art pourraient-ils financer le cinéma non conventionnel ? Il existe deux bons exemples de financement de films d'artistes : le EYE Filmmuseum à Amsterdam et le Musée d'art moderne de Varsovie. Tous deux prennent la forme d'un prix. Le EYE Filmmuseum décerne chaque année un prix de pour mettre en lumière les cinéastes et les artistes travaillant dans le domaine du cinéma.

Le **Prix du Musée d'art moderne de Varsovie**, en collaboration avec l'Institut polonais du film et l'école de cinéma de Wajda, aidait au début des années 2010 des artistes avec un soutien de 500 000 PLN, soit environ 110 000 euros. En 2018, ce même Musée a accordé une bourse et une résidence de cinéma au cinéaste syrien Reem Al-Ghazzi.

Le prix **Eye Art & Film Prize** est d'une valeur de 25 000 euros et le prix du film au musée de Varsovie était de. Alors que le EYE Filmmuseum récompense l'artiste, le Musée d'art moderne de Varsovie a coproduit les projets récompensés et les a inclus dans sa collection.

Ces prix sont financièrement peu élevés et rares si on les compare aux fonds destinés aux films. Sandra den Hamer, directrice du EYE Filmmuseum, et Andrea Lissoni, directeur artistique de la Haus der Kunst, soulignent que la plupart des artistes visuels travaillent seuls et peuvent faire beaucoup avec de telles sommes d'argent. Andrea Lissoni envisage également de créer un fonds pour produire des films d'artistes à la Haus der Kunst.

À l'heure actuelle, **le rôle de l'investissement privé dans le soutien du cinéma non conventionnel semble croître**. Andrea Lissoni a déclaré qu'en raison de leur grande pertinence, les acteurs privés devraient être impliqués dans des programmes de soutien. Un autre moyen, pour un musée ou une galerie, de soutenir les œuvres des artistes visuels est l'acquisition directe.

**Laboratoires, résidences et écoles**

Les laboratoires et les résidences sont en quelque sorte la locomotive de la création d'un cinéma non conventionnel, surtout en Europe. Ils sont les plateformes de présentation des projets aux institutions et de rencontres avec les professionnels de l'industrie. Les écoles et les ateliers sont également des lieux qui permettent aux participants de mieux comprendre le type de cinéma qu'ils aimeraient faire.

**Entretiens**



**Sandra den Hamer**

Directrice |  
EYE Filmmuseum |  
Pays-Bas



**Andrea Lissoni**

Directeur artistique |  
Haus der Kunst |  
Allemagne, Italie

**Incubateurs et exposants**  
Défendre un cinéma radical

Pour cette étude, parmi de nombreuses institutions, nous avons interviewé des représentants de **Less is More** du **Groupe Ouest** (France & partenaires européens), **The Animation Workshop** (Danemark),

**FIDLab** (France), **The Bergman Foundation & The Bergman Estate** (Suède), **Future Expanded** (Italie), **Le Fresnoy** (France) et **Casa de Velázquez** (Espagne/France).

 **Entretiens**



**Fabienne Aguado**  
Directrice de projets artistiques | Casa de Velázquez | Espagne, France



**Tim Leborgne**  
Directeur de Open Workshop, VIA University College, Denmark



**Leonardo Bigazzi**  
Programmeur | Lo Schermo Dell'arte | Italie



**Fabienne Moris**  
Coordinatrice de programmation | FIDMarseille | France



**Jan Holmberg**  
Directeur | Fondation Ingmar Bergman | Suède



**Natalia Trebik**  
Responsable de la diffusion des œuvres | Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains | France



**Antoine Le Bos**  
Co-directeur Le Groupe Ouest & Directeur artistique | Less Is More | France

Comment ces institutions soutiennent-elles les cinéastes non conventionnels ? Comment procèdent-ils à la sélection ? Que pensent-elles du "problème de scénario" que rencontrent les cinéastes non conventionnels ? Quelles sont leurs suggestions pour résoudre les problèmes des cinéastes lorsqu'ils se présentent devant différents jurys et comités de sélection ? À quel stade les cinéastes non conventionnels pourraient-ils être soutenus ? Les laboratoires, les résidences et les écoles sont parmi les premiers lieux où les cinéastes et les artistes visuels développent leurs projets et recueillent les réactions. Chaque année, ces institutions reçoivent de nombreuses candidatures et procèdent à leur sélection selon différents ensembles de critères, tout en examinant toujours la qualité du projet. Leur expérience en matière de sélection et de travail avec des cinéastes et des artistes d'horizons différents est cruciale.

En raison de la nature de leur projet spécifique, les cinéastes non conventionnels n'ont souvent pas de scénario à soumettre à une plateforme ou à un fonds. Néanmoins, ils en écrivent souvent un juste "pour accéder à des opportunités auxquelles ils n'auraient pas accès autrement", comme le remarque Leonardo Bigazzi de Future Expanded, ou bien leur projet risque d'être rejeté.

Un **réexamen des documents de soumission et des critères d'évaluation**, en particulier la compréhension du scénario, pourrait faciliter l'accès aux projets non conventionnels. Pour Antoine Le Bos, directeur artistique du programme 'Less is More', même s'il n'y a pas de scénario, il devrait toujours y avoir une feuille de route du projet. Il suggère également de soumettre une vidéo de 5 minutes au lieu de documents écrits : "Un scénario est plus proche d'un roman, un cinéaste expliquant le projet dans une vidéo est plus proche d'un film". Fabienne Moris,

responsable du FIDLab, pense que l'établissement de critères d'évaluation différents est nécessaire pour les films non conventionnels. Elle pense que si les plateformes et les marchés sont libres d'accueillir le type de cinéma qu'ils souhaitent, s'ils basent leur sélection uniquement sur le scénario, ils se coupent du cinéma non conventionnel.

Fabienne Aguado, responsable des études artistiques à la Casa de Velázquez, mentionne que leur résidence est l'un des rares endroits où les cinéastes et les artistes peuvent envoyer des projets sans scénario et quand même convaincre le jury.

Tim Leborgne, responsable du Programme de résidences de l'Animation Workshop, travaille uniquement avec des artistes de l'animation pour lesquels le processus de création ne commence pas avec un scénario, mais avec des images. Jan Holmberg, Président de la Fondation Bergman et membre du comité de sélection du Bergman Estate, confirme que les artistes visuels et les cinéastes qui séjournent à leur résidence sont sélectionnés sur la base de notes de concept.

La question du calendrier de l'aide a fait l'objet d'une discussion distincte. Si certains professionnels du secteur affirment qu'il est plus difficile d'expliquer les projets non conventionnels dans les premières phases et que le soutien devrait être alloué à un stade ultérieur (comme la postproduction), **la majorité considère que les premières phases sont les plus appropriées.**

Antoine Le Bos pense que pour ne pas jeter l'argent par les fenêtres, les cinéastes non conventionnels devraient être soutenus dans la phase de développement. Selon Leonardo Bigazzi, ces projets devraient être soutenus au début, quand ils ont besoin d'un financement de base sur lequel ils peuvent construire tout le reste. De plus, il déplore l'absence d'un "programme qui soutienne littéralement la vision de l'artiste, quel que soit le résultat du marché".



**Incubateurs et exposants**  
Défendre un cinéma radical

La suggestion de Leonardo Bigazzi nous amène à la question de la composition des comités de sélection. La pratique courante est que les membres des jurys ne viennent pas d'un milieu lié au cinéma non conventionnel. Fabienne Moris pense que dans les commissions, il devrait y avoir **des personnes issues de l'anthropologie, de la philosophie, de la sociologie** ainsi que des écrivains, des artistes et des producteurs. Fabienne Aguado affirme qu'il

n'est pas nécessaire de demander à un cinéaste non conventionnel d'envoyer son projet à une commission, où les membres ne pourraient pas le comprendre. Antoine Le Bos conclut en revanche que le problème n'est pas tant les catégories de personnes, que **leur capacité à ressentir et à anticiper ce que sera un film lorsqu'elles sont simplement confrontées à des simples potentialités.**

 **Entretien | Tabakalera**



**Maialen Beloki**

Directrice adjointe | Festival du Film de San Sébastien | Espagne

Basée à San Sebastian en Espagne, Tabakalera est un centre international de culture contemporaine. Il possède une structure intéressante et riche, où un festival, un centre d'exposition, une résidence et une école de cinéma sont réunis dans le même bâtiment. Les différentes institutions sont le Festival du film de San Sebastian, l'école de cinéma Elías Querejeta, l'Institut basque Etxepare, la Cinémathèque basque, la Fondation Kutxa, le LABe et Zineuskadi. Nous voulions comprendre comment fonctionne cet exemple unique et comment il défend le cinéma non conventionnel.

Maialen Beloki, directrice adjointe de San Sebastian FF et responsable du "Festival de toute l'année" à Tabakalera, nous parle des trois principaux objectifs de toutes les institutions :

- La **formation** et la transmission des connaissances cinématographiques.
- Le **développement** de nouveaux talents.
- La **recherche** sur le terrain.

"Chaque institution prend ses propres décisions, a son propre budget mais en même temps, elles travaillent ensemble sur différents projets. Par exemple, le programme de résidence est organisé par Tabakalera, le festival du film et l'école de cinéma.

Le "Festival à l'année" et le programme de résidence sont deux projets intéressants organisés par Tabakalera. Le "Festival à l'année" est un festival qui comprend des projections, des conférences de cinéastes, et des programmes de recherche, et qui se déroule tout au long de l'année. La résidence invite cinq projets pour chaque session. Il y a un projet basque, un projet espagnol, un projet international, un projet d'un ancien élève des Rencontres étudiantes NEST du festival et un projet d'un étudiant de l'école de cinéma.

En ce qui concerne le cinéma non conventionnel, Maialen Beloki dit : "Dans la résidence, différents types de cinéma sont encouragés. Dans le centre d'exposition, travaillent des artistes visuels et des cinéastes non conventionnels. Des expositions sur le cinéma élargi ou hybride sont organisées, ainsi qu'une école d'été pour les artistes visuels".

 **Entretiens | Le Festival international du film de Rotterdam - Art:Film & CineMart**



**Tobias Pausinger**

Responsable du développement & des acquisitions | The Match Factory | Allemagne



**Jacobine van der Vloed**

Directrice & directrice des études | ACE | Pays-Bas



**Marit van den Elshout**

Directrice de IFFR Pro | Festival International du Film de Rotterdam | Pays-Bas

Le Festival international du film de Rotterdam, en tant que grand festival accueillant de nombreuses voix cinématographiques différentes sous un même toit, a l'expérience de différentes actions de soutien au cinéma non conventionnel. L'une d'entre elles est l'initiative Art:Film et l'autre est l'IFFR Pro, la section de l'industrie, qui comprend CineMart et le Fonds Hubert Bals.

L'initiative Art:Film, lancée sous l'égide de CineMart, était à l'époque une initiative pionnière. Il a été créé en 2011 par Jacobine van der Vloed, actuellement responsable de ACE, et Tobias Pausinger, actuellement responsable des acquisitions à Match Factory, et a cessé d'exister en 2017.

Art:Film était une plateforme reliant les arts visuels et le cinéma. Chaque année, des films d'artistes étaient sélectionnés et des conférences et des tables rondes étaient organisées. Avant même la création de l'initiative, le festival avait pris note des candidatures d'artistes aux marchés de coproduction avec des projets de long métrage.

Tobias Pausinger et Jacobine van der Vloed se rappellent : "À l'époque, des artistes comme Steve McQueen ou Apichatpong Weerasethakul commençaient à avoir du succès dans les festivals de cinéma. Comme ils étaient réputés dans le monde de l'art, ils pouvaient potentiellement financer un film grâce à leur nom. L'idée était de réunir les gens du monde de l'art et de l'industrie cinématographique, et de comprendre le fonctionnement de chaque industrie pour trouver de nouveaux outils pour des modèles de développement, de financement, de production et de distribution". L'initiative a eu des collaborations avec des foires d'art, des marchés de coproduction, des festivals de cinéma, des collectionneurs et des galeristes.

Nombre des projets sélectionnés pour Art:Film ont été menés à bien. Malgré ce succès, le projet a pris fin au bout de six ans. Marit van den Elshout, responsable de l'IFFR Pro, dit : "Avec Art:Film, nous avons vu au cours de ces années qu'il y avait une grande différence dans la façon dont le monde de l'art finance et fonctionne. Et nous avons vu que cela était difficile à concilier avec le fonctionnement de l'industrie du cinéma. Le CineMart présente un espace où les films non conventionnels peuvent trouver une place pour eux-mêmes. Nous voulons nous ouvrir à différents types de formats, et aux réalisateurs et aux talents qui viendraient juste avec une très bonne idée. Nous voulons pouvoir leur offrir un soutien pour travailler sur cette idée".



Cemetery,  
Carlos Casas (2019)

Chapitre 3.

# Innover en matière de politique publique

---



Gritt,  
Itonje Söimer Guttormsen (2021 - Eurimages Lab Project Award 2018)

Par Marina Gumzi

# Non-conventionnalité dans les mécanismes de soutien public

Définir l'insaisissable,  
organiser  
le non systématique

L'idée derrière cette partie de l'étude sur les organismes de financement publics qui soutiennent les écosystèmes audiovisuels nationaux ou régionaux à travers l'Europe était de mettre en perspective les multiples approches systématiques, car elles protègent la partie la plus insaisissable du secteur, qui souvent correspond aussi à la plus fragile.

En cartographiant le paysage européen, nous voulions avoir une vue d'ensemble des pratiques institutionnelles et tirer le plus de conclusions possibles sur les points communs et les tendances. Nous voulions également compiler en un seul endroit les difficultés et les défis qui se répètent autour de ces mécanismes, et éventuellement les coupler avec des solutions existantes. L'une des tâches de la recherche était de trouver des mesures et des pratiques exemplaires, ainsi que de donner une idée de la manière dont les structures nationales et/ou régionales pourraient utiliser au mieux l'exemple du 'Eurimages Lab Project Award' de 2ème génération.

Après les premiers entretiens, il est devenu clair que les expériences seraient encore plus hétérogènes qu'on ne le supposait. En effet, il n'existe pas de cinéma unifié, mais plutôt de nombreuses pratiques cinématographiques différentes, c'est-à-dire de nombreuses façons de penser et de faire des films. Cela ne peut pas être mieux démontré qu'en comparant les systèmes de soutien individuels en segments qui traitent des pratiques cinématographiques non conventionnelles, audacieuses et innovantes.

D'une part, la complexité du sujet tient aux différences de capacités financières des fonds individuels et à leurs différents niveaux d'intégration. Cela reflète des tailles de marché, des histoires différentes et la stabilité générale des soutiens régionaux et/ou étatiques pour les arts et la culture. D'autre part, la nature ambiguë du sujet est également révélatrice de facteurs plus abstraits, dont le plus évident est la compréhension personnelle de la relation entre des concepts et des catégories opposées tels que nouveau vs traditionnel, convention vs expérience, etc. Les aspects sémantiques du sujet étudié ne sont pas à négliger !

Le résumé qui suit s'appuie sur les entretiens menés avec treize responsables des bailleurs de fonds de dix pays, menés au cours de six semaines au tournant de l'année 2020/2021. La sélection des personnes interrogées s'est faite sur la base des recommandations d'Eurimages, et sur l'évaluation complémentaire de la pertinence des décideurs et/ou des modèles particuliers. En choisissant les interviewés, nous étions conscients de la diversité géographique, de la taille des territoires, de leur histoire, de leur dépendance vis-à-vis de leurs structures politiques respectives, de leur capacité financière, ainsi que du sexe et de l'âge des représentants.

Les résultats des entretiens ne peuvent fournir que des conclusions relatives, et dans une certaine mesure spécifiques. De plus, alors que l'objectif de la majorité des entretiens était de comprendre le modèle national (comme dans le cas de l'Autriche, du Danemark, de la Hongrie, de la France, des Pays-Bas, du Portugal, de la Serbie, de la Slovénie et de la Suède), certains entretiens ont porté sur des situations régionales spécifiques (par exemple les régions du Frioul Venezia Giulia en Italie, Île-de-France en France, la région métropolitaine de Berlin/Brandebourg et l'unité régionale mixte Hambourg Schleswig-Holstein en Allemagne) et sont donc insuffisantes pour des spéculations sur les réalités nationales.

**Non-conventionnalité dans les mécanismes de soutien public** | Définir l'insaisissable, organiser le non systématique

### Structures, stratégies et critères

Afin de mieux comprendre l'hétérogénéité du paysage, nous pouvons regarder différents aspects des mécanismes de soutien et y reconnaître différents contextes (facteurs statiques) et différentes stratégies (facteurs dynamiques) :

**a)** Les mécanismes de soutien sont gérés par des **agences structurées différemment**, comme dans les cas suivants :

- Un **organisme de financement autonome** qui gère le mécanisme de soutien aux pratiques cinématographiques innovantes (Exemple : Département du cinéma du Ministère fédéral des arts, de la culture, de la fonction publique et des sports en Autriche) ;

- Un **département autonome** fonctionnant sous l'égide de l'Agence de cinéma (par exemple: le fonds de création numérique du CNC en France, le fonds des nouveaux médias du Medienboard Berlin-Brandenburg et le programme 'Incubator' du National Film Institute de Hongrie);

- Un **programme spécifique** au sein de l'agence, qui soit encourage des expressions expérimentales, soit soutient des talents émergents (par exemple : New Danish Screen au Danemark, Moving Sweden en Suède, New Screen et De verbeelding aux Pays-Bas, Incubator en Hongrie);

En Serbie, en Slovénie et au Portugal, il n'existe pas de fonds spécialisé ou de régimes autonomes pour répondre aux besoins spécifiques des films non conventionnels. Des projets « différents » y sont traités au cas par cas. Leur succès dépend en grande partie de la capacité des candidats à traduire le contenu dans les critères existants et selon les attentes générales du fonds.

Les différentes traditions et héritages cinématographiques nationaux jouent ici un rôle important car ils peuvent fonctionner comme une barrière invisible : des propositions différentes de la norme peuvent automatiquement être perçues comme « mauvaises », ou peuvent amener les

cinéastes à rechercher des ouvertures dans le système pour faire passer leur projet, par exemple, en le présentant sous forme de documentaires. Dans des cas spécifiques, cependant, la tradition nationale peut également soutenir l'individu et être *idiosyncratique*. Tel est peut-être le cas au Portugal.

**b)** Un soutien est alloué aux projets à travers **différents modèles de financement**. Quelques exemples :

- **Moving Sweden, Suède** : le programme soutient le développement et la production de premières et secondes œuvres. Ce programme est coordonné en collaboration avec la télévision nationale (SVT), qui met à disposition des projets sélectionnés une plateforme de distribution et la présente à son public. Des accords de distribution préliminaires ne sont donc pas demandés et la liberté d'expérimenter le format est encouragée au tout début du processus de création. Une attention particulière est accordée au développement, ce qui se reflète dans le montant de l'aide allouée aux projets sélectionnés - jusqu'à 100 000 euros. L'aide au développement permet aux cinéastes de préparer substantiellement leurs projets et de présenter leurs propositions avec du matériel écrit et visuel lors de leur demande de financement pour la production. Le mécanisme repose sur sept lignes directrices, dont l'incitation proactive à mélanger les genres contribue le plus efficacement à l'augmentation de la non-conventionnalité et de l'expérimentation.



**Helen Ahlsson**

Responsable de Moving Sweden | Institut du Film Suédois | Suède

- **Film fund Hamburg Schleswig-Holstein, Allemagne** : en divisant le fond en trois sous-fonds selon la fourchette budgétaire « High End », « Director's Cut » et « Short + Innovative », et en nommant différents jurys / comités de sélection



**Helge Albers**

Directeur général | Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein | Allemagne

pour chacun de ces fonds, le responsable du fonds Helge Albers a réformé la structure et l'a ouverte à une plus grande variété de projets. Il a aussi introduit des nouvelles mesures pour assurer une plus large diversité comme par exemple la liste de contrôle des stéréotypes - une mesure de contrôle instructive (mais non restrictive) qui vise à aider les cinéastes à éviter d'utiliser des stéréotypes, dans leur scénario ainsi que dans leur production. Le fonds se concentre sur les films ayant un potentiel de distribution en salles.

- **Programme « Incubateur », Institut national du film, Hongrie** : le fonds est ouvert aux réalisateurs, scénaristes et producteurs, qui n'ont pas encore distribué un film au cinéma. Le programme sélectionne les projets dans leur première phase et aide à leur développement. Les projets qui sont sélectionnés sont développés avec le soutien de *script doctors* sélectionnés qui sont associés au programme, avant que la décision finale concernant le soutien ne soit prise.

**c)** Le financement est alloué aux projets **à travers différents processus d'évaluation et par différents organes de décision** :

- Une décision est prise **par un seul décideur désigné** (par exemple, les commissaires au Danemark et en Suède) ;

- Une décision est prise **dans le cadre d'un processus décisionnel réglementé**, qui est exécuté par un groupe d'experts ;

- **Deux organismes de contrôle différents** évaluent les projets pendant le processus de développement avant qu'un **comité de sélection** ne prenne la décision concernant le soutien à la production (programme « Incubator », Institut national du film, Hongrie).

Le point le plus flagrant qui ressort de ces différents modèles de décision est la question de l'objectivité sur la qualité de films plus difficiles à mesurer et à catégoriser. Silje Riise Næss, commissaire du long métrage à l'Institut danois du cinéma, commente : « En soutenant des projets audacieux et innovants, pourquoi avons-nous besoin de consensus derrière le choix? Pourquoi ne pas établir un engagement à plus long terme du projet par le décideur ; pourquoi ne pas avoir quelqu'un qui puisse mieux s'engager dans son développement et qui puisse guider les créateurs tout au long du processus - sans avoir d'enjeux personnels dans le projet, mais en voulant simplement ce qu'il y a de mieux ? ».

**d)** Les **différences de modèles énumérées ci-dessus entraînent des différences significatives concernant les exigences des candidatures**.

Comparer les documents exigés par les fonds nationaux slovène, serbe, hongrois ou portugais avec, par exemple, la règle récemment adoptée par le fonds pour le cinéma de Hambourg Schleswig-Holstein, qui exige que toutes les candidatures n'envoient pas plus d'une page de texte A4 par document justificatif, montre l'immense différence entre les fonds à cet égard.

De plus, dans tous les cas mentionnés ci-dessus, une **candidature écrite** définit toujours le processus d'évaluation. Cela diffère largement d'un principe d'évaluation plus au cas par cas tel que propagé, par exemple, par 'Moving Sweden' où il arrive qu'un projet ait bénéficié d'un soutien sur la base d'un traitement et d'éléments visuels.

Faire une demande de soutien au Portugal et en Suède avec le même dossier de candidature est donc pratiquement impossible, ce qui indique comment la présentation des projets - non seulement en communiquant l'idée à différents lecteurs, mais aussi en adoptant le contenu pour répondre aux attentes du fonds - constitue toujours un facteur énorme, sinon un obstacle décisif pour rendre la collaboration internationale pour des projets idiosyncratiques plus faisable. Cet obstacle est sans doute plus prononcé dans les projets qui ne s'appuient pas sur des structures traditionnelles que dans le cinéma d'art et essai grand public.

**Non-conventionnalité dans les mécanismes de soutien public** | Définir l'insaisissable, organiser le non systématique

## Nouvelles technologies : Administrer l'inconnu

Au cours de la recherche, nous avons rencontré **trois mécanismes qui représentent des exemples remarquables d'une adoption systématique des opportunités créatives offertes aux cinéastes et autres créateurs de contenu audiovisuel par les nouveaux moyens technologiques.**

Ces mécanismes sont mis en œuvre dans des systèmes de soutien à trois niveaux différents et dans trois pays différents. Le premier exemple est le mécanisme de soutien aux nouveaux médias, qui fonctionne au sein du fonds régional du Medienboard Berlin-Brandenburg. Ensuite, le fonds français Création Numérique / Création Numérique opère en tant que fonds indépendant au sein du Centre National du Cinéma et de l'Image en Mouvement - CNC. Le troisième exemple est une micro-initiative, Pixel, Bytes + Films, qui a été lancée par le Département autrichien du cinéma du Ministère fédéral des Arts, de la Culture, de la Fonction publique et des Sports pour promouvoir des projets innovants axés sur le numérique.

Ces mécanismes représentent des pionniers dans la tentative d'accommoder la créativité qui combine les pratiques cinématographiques avec les nouvelles technologies ou les dépasse en proposant de nouvelles formes d'art – les jeux vidéo, la XR, et d'autres expériences audiovisuelles à travers des dispositifs technologiques innovants. Ce ne sont pas nécessairement des films – du moins les films tels que nous les comprenons au sens traditionnel – qui sont au centre de ces mécanismes, mais plutôt de **nouveaux types d'expériences audiovisuelles** qui convergent avec les pratiques cinématographiques classiques de part leur narration.

### 1) Financement des nouveaux médias, Medienboard Berlin-Brandenburg

La division New Media Fund de Medienboard Berlin-Brandenburg – l'un des nombreux fonds régionaux allemands dotés d'un volet spécial pour les nouveaux médias – fournit un mécanisme de financement calibré qui se concentre principalement sur l'effet local/régional. Le mécanisme existe depuis 2006, date à laquelle il a commencé à soutenir systématiquement les développeurs de jeux. Ouverts à l'innovation au sein des médias audiovisuels au sens large, plusieurs nouveaux formats de contenu ont finalement trouvé leur place. Aujourd'hui, le mécanisme consiste en un soutien au développement et à la production de différents projets audiovisuels innovants : jeux, contenus multiplateformes, expériences de réalité virtuelle et augmentée et différents formats de séries non télévisuelles.

Le fonds fonctionne avec cinq échéances par an. La décision concernant le soutien est prise par le biais de ce que l'on appelle un « Intendanz-Prinzip », après que chaque projet soumis ait été discuté par un panel d'experts. Les projets sont majoritairement financés des prêts et en 2020, le fonds a investi environ 3 millions d'euros dans le soutien de contenus innovants. Le mécanisme a également établi une collaboration continue avec les écoles de cinéma de la région de Berlin-Brandebourg à travers l'initiative 'Digital Program'. Esther Rothstegge, conseillère en financement, explique : « Nous proposons aux jeunes cinéastes d'essayer quelque chose de nouveau sans qu'ils aient besoin de jouer selon les règles strictes du marché. » Les jeunes cinéastes répondent régulièrement à l'appel et apportent différents types de contenu axé sur l'histoire pour susciter des interactions : du jeu aux films et des applications à 360 degrés.



**Esther Rothstegge**

Responsable du financement des nouveaux médias | Medienboard Berlin-Brandenburg | Allemagne

### 2) Création numérique (Création numérique), Centre national du cinéma et de l'image en mouvement - CNC, France

Le fonds fonctionne de manière autonome dans l'architecture complexe du CNC en tant que **troisième pilier après les fonds pour le cinéma et celui pour les séries et les formats de télévision**. Le fonds couvre différents domaines créatifs qui englobent tous, d'une manière particulière, les technologies numériques. Ces schémas sont traités séparément les uns des autres. Le modèle et ses spécificités ont été présentés par le responsable du fonds, Olivier Fontenay.



**Olivier Fontenay**

Chef du Service de la Création Numérique | CNC | France

Le premier volet concerne **la création de contenu à travers le jeu** que CNC soutient systématiquement depuis plus de 20 ans. Chaque année, 15% des projets bénéficiant d'un soutien dans le cadre de ce programme de financement peuvent être considérés comme des films interactifs. Le deuxième volet, créé en 2016, couvre le domaine aux multiples facettes de la **création d'expérience numérique**. Auparavant, les projets XR recevaient un financement par le biais d'autres programmes. Environ 120 projets sont soutenus chaque année, un nombre important de projets est soumis par des cinéastes sans producteurs. Le troisième volet, **DICRéAM** (Dispositif pour la création artistique multimédia et numérique), représente une carte blanche. Selon Olivier Fontenay, l'idée de ce dispositif est de soutenir des projets qui ne pourraient pas être soutenus ailleurs : « Tout ce qui est nouveau et 'fou' doit venir à mon bureau et, espérons-le, être soutenu par ce fonds. » Un quatrième volet, le Fonds d'Aide aux créateurs vidéo sur Internet, créé en 2017, vise à soutenir des **projets diffusés gratuitement sur Internet** et / ou des « chaînes numériques » sur des plateformes Internet telles que YouTube, Dailymotion, Facebook, Instagram, Twitch, etc.

Le mécanisme de soutien à la création numérique a adopté les nouvelles technologies comme moyen, format et/ou contenu de la création de contenu audiovisuel contemporain de manière systématique, et considère chacun des groupes de pratiques identifiés comme un champ autonome de création et de distribution. Fontenay explique : « Auparavant, mon département fonctionnait sous l'égide du fonds du cinéma, et après cela, sous le fonds de l'audiovisuel – nous faisons toujours partie de la législation générale du cinéma. Ce n'est plus le cas. **Nous sommes autonomes.** Nous sommes satisfaits car nous n'avons plus besoin de chercher des moyens d'insérer nos projets dans les réglementations et normes du cinéma. Surtout pour **XR qui est loin de l'industrie du cinéma : c'est un champ d'expression complètement autonome**, pas une extension de quoi que ce soit, et peut-être même pas encore une industrie entièrement définie. »

La séparation des mécanismes de soutien permet aux directives et réglementations de se rapprocher de la nature volatile de la création et de l'innovation, qui sont au cœur de ces pratiques, et des véritables besoins de ses acteurs. Cette flexibilité permet au fonds de rester en contact avec le champ réel de la création et ouvert à la nouveauté. En conséquence, le fonds a la crédibilité d'un partenaire pertinent aux yeux des créateurs et peut participer efficacement à la régulation du paysage, non pas avec des limites mais en affinant l'équilibre culturel tout en renforçant la diversité.

Un bon exemple est la politique de financement pour les jeux vidéo : « Nous n'aidons pas les projets qui peuvent être autonomes sur le marché. Nous soutenons les jeux créés par des femmes créatrices et des minorités, ainsi que des projets qui autrement ne pourraient exister. » Les interventions de fonds progressistes tels que la « création numérique » ont le potentiel d'être extrêmement importants pour équilibrer les nouveaux domaines des industries créatives.

**Non-conventionnalité dans les mécanismes de soutien public** | Définir l'insaisissable, organiser le non systématique

**3) 'Pixel, Bytes + Films', Département du cinéma du Ministère fédéral des arts, de la culture, de la fonction publique et des sports, Autriche**

L'idée du programme 'Pixels, Bytes + Film', qui existe depuis 2010, est de soutenir du cinéma expérimental généré par les nouveaux médias, sous diverses formes telles que : des narrations en série de fiction, des formats documentaires en série, des contenus de films générés par les utilisateurs, des projets cross-et transmédia, des épisodes web et des nouveaux formats TV. Les groupes cibles du programme sont à la fois les jeunes cinéastes et artistes émergents ainsi que des artistes confirmés, qui souhaitent développer des compétences supplémentaires et/ou des méthodes artistiques liées aux nouvelles technologies. Le financement de projets individuels peut s'élever jusqu'à 25 000 euros par artiste/collectif.

Chaque édition du projet annuel est accompagnée d'un programme de soutien complet qui comprend des ateliers sur le droit des nouveaux médias, les nouveaux modes de distribution et de vente de films, des cours de développement pratique et d'entrepreneuriat, et des événements de *networking* avec des start-ups de l'industrie créative liée au XR. L'un des principaux partenaires du programme est le radiodiffuseur autrichien ORF III, qui fournit un soutien au montage et la possibilité de présenter les œuvres finies à la télévision et sur la plate-forme numérique du

radiodiffuseur. Le programme élargit en permanence son bassin de partenaires coopérants, ce qui favorise son agilité et sa crédibilité auprès des professionnels.

Pour l'édition 2021, plus de 100 projets ont été soumis, 11 projets ont été sélectionnés par un comité de sélection international composé d'artistes et de professionnels de l'industrie. 'Pixels, Bytes + Film' représente une micro-initiative qui relie les pratiques audiovisuelles traditionnelles aux opportunités offertes par les nouveaux médias.



*A Film About The Desire To Make It Work*, Franziska Kabisch & Laura Nitsch (2018)

Une initiative singulière qui aide les cinéastes à exploiter le potentiel des nouvelles technologies comme outils possibles pour soutenir et améliorer leurs expressions à la fois de manière créative et formelle. De plus, il les encourage à repenser leurs modèles de distribution et encourage les créateurs à imaginer des stratégies de sensibilisation. L'initiative est une mesure légère qui pourrait être particulièrement inspirante pour les petits écosystèmes nationaux ou régionaux, où la formation de nouveaux fonds ou mécanismes pour soutenir des pratiques audiovisuelles innovantes est difficile.

**Commentaires et attentes**

Les discussions avec les représentants des fonds nationaux et régionaux ont fait allusion de quelques inconvénients de l'initiative 'Eurimages Lab Project Award' telle qu'elle a été mise en place au cours de ses cinq premières années d'existence. Aucune des critiques n'a cependant abordé la légitimité du programme. Au contraire, les personnes interrogées ont exprimé leur appréciation de l'initiative et l'espoir de sa poursuite.

La réévaluation et la restructuration subséquente de l'initiative ont été à plusieurs reprises reconnues comme une opportunité de saisir de nouveaux potentiels de distribution et de circulation pour dépasser les espaces cinématographiques traditionnels et inclure différents publics. Surtout à la lumière de la nouvelle réalité apportée par la crise sanitaire mondiale, plusieurs personnes interrogées ont souligné la nécessité de **soutenir structurellement une dimension numérique de la production et de l'exploitation**.

Concrètement, les personnes interrogées ont souligné l'importance de rejeter activement la répétition excessive des conventions narratives traditionnelles ; aider les artistes à se familiariser avec les nouveaux ensembles d'outils et de technologies numériques, et leur apporter un meilleur soutien pour développer de nouveaux réseaux internationaux.

Cependant, pour que de telles fusions se produisent, la filière cinématographique traditionnelle devrait s'ouvrir à d'autres disciplines créatives, ainsi qu'aux experts et aux décideurs de différents domaines. Ceux-ci incluraient des conservateurs d'art contemporain et d'autres institutions influentes du monde de l'art, mais aussi des dirigeants d'entreprises privées, qui façonnent activement le marché privé de l'expérience numérique.

Dorien van de Pas, responsable de longue date de New Screen au Fonds du Film des Pays-Bas, dont une partie était le programme 'De verbeelding' rassemblant artistes et cinéastes, se prononce en faveur d'une telle évolution : « Les collaborations entre différentes disciplines peuvent déboucher sur de nouvelles approches intéressantes. Celles-ci ne sont pas mesurables mais extrêmement précieuses, et finissent par avoir un impact sur l'ensemble du paysage audiovisuel. Quand nous avons commencé le programme en 2007, un tel jumelage était

relativement nouveau. Mais nous avons eu raison de détecter la nécessité d'une telle approche. C'était aussi grâce à ce système pionnier que plusieurs autres nouveaux des mécanismes ont été mis en place au sein de notre fonds, et qui ont copié en partie notre principe d'expérimentation et le mélange de formats et de disciplines. »

La **rigidité du paysage actuel de la distribution**, dans lequel le Lab Projects Award s'inscrivait auparavant, ont été reconnues comme **le point le plus faible du modèle actuel**, qui a maintenu ses activités trop étroitement liées à la dynamique dominante de l'ancienne filière cinématographique.



**Alessandro Groppero**

Directeur de When East Meets West & Responsable des relations internationales | Fonds Audiovisuel de Friuli Venezia Giulia, Italie

Alessandro Groppero, en charge des Relations Internationales au Friuli Venezia Giulia Audiovisual Fund et directeur du forum When East Meets West a souligné que « si le programme doit être utile et soutenir les réalisateurs des films non conventionnels, nous aurions besoin d'amener un tout nouveau groupe d'acteurs pertinents pour leurs pratiques. Parce que ces pratiques sont liées à différentes industries, et que nous ne les connaissons pas forcément bien. À mon avis, c'est exactement ce qui manquait au programme Lab Projects Award. Les projets du Lab Project Award ont finalement été confrontés aux mêmes décideurs - des personnes qui gèrent également le cinéma d'auteur « conventionnel ». Le système renvoyait ces projets à la même ancienne chaîne de valeur. Peut-être que les films qui sont soutenus dans le cadre de ce module devraient être autorisés à être projetés dans des musées et des galeries, être soutenus pour exister sur différents canaux de distribution et être conçus pour atteindre différents types de publics. Si ces projets « spéciaux » continuent d'être placés dans l'arène principale et que leurs créateurs sont contraints de « chasser » les mêmes personnes que tous les autres projets, alors ces projets seront automatiquement considérés comme les plus faibles. **L'éléphant dans la pièce est la distribution.** »



**Barbara Fränzen**

Directrice de département | Division des arts et de la culture | Département du cinéma du Ministère fédéral des arts, de la fonction publique et des sports | Autriche

### Non-conventionnalité dans les mécanismes de soutien public | Définir l'insaisissable, organiser le non systématique

D'une certaine manière, la remarque de Barbara Fränzen abordait une question similaire. Fränzen a pu, en raison de ses précédentes expériences de soutien aux artistes éligibles au soutien du Lab Project Award, être encore plus concrète : « Les artistes qui se rendaient aux pitches du Lab Project Award ne savaient pas à quoi ils pouvaient s'attendre de ces événements : plusieurs fois, ils n'ont rencontré personne qui pouvait augmenter la valeur de leur projet, et même leurs dépenses n'étaient pas couvertes. « Néanmoins », poursuit-elle, « c'est formidable que cela se produise ! Il y a eu des problèmes et il est important que le fonds soit réexaminé et repensé. (...) Ce serait très bien de faciliter davantage d'échanges internationaux et d'amener les gens à construire leurs propres réseaux. Cela devrait aussi être fait au niveau d'Eurimages - il est très important de renforcer les échanges internationaux ! ».

Ces commentaires ont en outre souligné **l'importance d'une attitude attentive et diligente dans la gestion des projets non conventionnels**. Le fait est que tout ce qui a fonctionné dans le passé ne peut pas être appliqué encore aujourd'hui. Les anciens cadres, réseaux, dynamiques et même les habitudes de réflexion sur la créativité et la pertinence pourraient ne pas être pleinement applicables à ce qui se crée aujourd'hui. C'est la limite du système traditionnel – et même si cela fonctionnait auparavant.

L'avantage d'une **approche sur mesure et holistique** pour soutenir le cinéma non-conventionnel se reconnaît dans le modèle du commissaire scandinave, où le soutien est décidé par un seul expert. À l'aide de directives générales, cet expert agit en tant que conservateur, expert en développement et conseiller. La capacité de prendre des décisions fondées sur des cas et d'éviter les approbations en temps opportun des jurys et des commissions semble être plus conforme à la dynamique interne de la non-conventionnalité. Les choix et décisions individuels peuvent soutenir un **niveau général accru de responsabilité** et propager la confiance entre les différents agents de l'écosystème.

En plus d'avoir mis en place un modèle financièrement généreux, la commissaire de 'Moving Sweden', Helen Ahlsson, insiste sur cette notion de responsabilité : « Je pense que ce que nous devons faire en tant que fonds - même si je ne dis pas cela aux candidats - c'est exercer un « amour strict » sur nos projets. Nous devons constamment leur demander : êtes-vous assez curieux, allez-vous plus loin que prévu, posez-vous des questions plutôt que d'y répondre, me faites-vous tomber amoureux de vos personnages, etc.? Nous devons être en mesure de reconnaître que les personnes qui postulent sont extrêmement intéressantes, mais de leur dire, si nous pensons que c'est le cas, que leurs propositions sont ennuyeuses ou trop faciles. Nous devons, nous aussi, assumer la responsabilité du caractère non-conventionnel : nous devons être en mesure de rejeter des candidatures, tout en leur demandant de revenir vers nous après avoir trouvé quelque chose de plus précis. »

Une conviction similaire concernant **la grande responsabilité qui incombe à ceux qui détiennent le pouvoir** a été également exprimée par Silje Riise Næss : « C'est une question politique. Nous devons sortir des circuits étroits que nous avons établis et autour desquels nous avons construit des clôtures. Cela commence avec qui nous recrutons dans les écoles de cinéma, quel genre d'histoires trouvons-nous intéressantes. Dans ce monde en mutation, nous devons nous poser de plus en plus ces questions. Au Danish Film Institute, nous avons commencé à parler de l'importance culturelle du contenu. Nous essayons même maintenant de le mesurer : les films danois sont-ils culturellement importants ? Font-ils réfléchir les gens ? Représentent-ils la société danoise ? Contribuent-ils à quelque chose de plus que juste un programme dans un cinéma, au produit derrière une campagne commerciale ? Il y a eu un déficit de pertinence dans le cinéma européen ! Nous devons commencer à faire d'autres types de films, trouver des histoires et des voix qui signifient vraiment quelque chose pour notre époque. Il n'y a pas de meilleur endroit pour commencer que le 'Lab Project Award'. »

Reconnaître les bonnes pratiques et adapter les éléments des différents systèmes nationaux pour concevoir la deuxième génération du programme 'Eurimages Lab Project Award' est le principal objectif de cette étude, mais le processus d'apprentissage ira certainement dans l'autre sens. Plusieurs représentants ont ouvertement déclaré qu'ils pouvaient utiliser **l'inspiration et les suggestions formulées pour repenser et moderniser leurs structures de soutien**. De plus, le modèle mis en place par Eurimages a également été perçu comme un argument potentiel qui pourrait aider les gestionnaires de fonds à convaincre des politiciens de changements à opérer, et pour l'utiliser comme un outil de **résistance contre les préjugés envers ce qui est nouveau et inconnu**.

Lorsqu'on lui a demandé comment un fonds pan-européen pour des projets non conventionnels pourrait être compatible avec un soutien national, étant donné qu'il n'existe pas de soutien spécial pour le cinéma non conventionnel dans le pays, Nataša Bučar, la directrice du Centre du cinéma slovène a répondu : « Chaque initiative, tendance ou ligne directrice qui vient « d'en haut » change les choses au niveau national. Pensez à l'accent qu'a mis Eurimages sur l'égalité des genres et à son plaidoyer en faveur des réalisatrices. Nous avons lancé une étude sur le sujet en raison de leur engagement, et sommes maintenant attentifs à cette dimension de manière systématique dans nos soutiens. Ainsi, bien que les détails techniques ne soient pas nécessairement entièrement compatibles avec les réglementations au niveau national, une tendance propagée par une institution internationale aussi importante serait certainement quelque chose que nous suivrions et essayerions d'intégrer dans notre modèle national. »

### Entretiens



**Nataša Bučar**

Directrice | Centre du Film de Slovénie | Slovénie



**Colin Maunoury**

Chargé de Mission | Cinéma/Direction de la culture | Région Île-de-France, France



**Myriam Gast**

Chargée de Mission | Cinéma/Direction de la culture | Région Île-de-France | France



**Silje Riise Næss**

Commissioning editor | Institut danois du cinéma | Danemark



**Gordan Matić**

Directeur | Centre cinématographique de Serbie | Serbie



**Dorien van de Pas**

Directrice de New Screen NL | Fonds néerlandais pour le cinéma | Pays-Bas



Fotbal Infinit,  
Corneliu Porumboiu (2018)

Par Matthieu Darras

## Un nouveau programme

Les prix Design,  
Audience et Carte  
Blanche Lab

### Chapitre 3.

Le nouveau dispositif proposé qui constituerait la nouvelle génération du programme de soutien aux projets Eurimages Lab est composé de 3 volets complémentaires intitulés :

- Les **Prix Design Lab**
- Les **Prix Audience Lab**
- Les **Prix Carte Blanche Lab**.

L'article se propose de détailler les spécificités de chaque Prix. Nous considérons qu'ensemble, ils feront un ensemble complet de recommandations, avec un niveau de soutien financier direct aux projets et aux cinéastes s'élevant à 225 000 euros par an. Cela représente une augmentation plutôt raisonnable de 12% par rapport à la première génération du programme. Nous recommandons d'établir ce modèle pour un cycle de 3 ans au moins, éventuellement prolongé suite à une évaluation.

Le programme est conçu pour inclure deux événements promotionnels marquants par an :

- les Prix Design Lab & les Prix Audience Lab, décidés ensemble par un comité de sélection de 5 membres, seront annoncés chaque année au mois d'avril dans un État membre d'Eurimages, lors d'un événement réalisé en association avec une organisation partenaire reconnue pour ses activités & expertise en cinéma non conventionnel.

- le Prix Carte Blanche Lab est décidé par un jury composé de 3 membres. Le Prix Carte Blanche sera annoncé lors d'un festival partenaire se déroulant dans un État membre d'Eurimages, connu pour ses activités et son expertise dans le cinéma non conventionnel, avec un festival différent accueillant chaque année le Prix.

Nous recommandons que le comité de sélection (décidant des Prix Design & Audience Lab) soit nommé pour une période non renouvelable de 3 ans, afin de répondre aux exigences de responsabilité et de continuité qui ont été abordées par de nombreux intervenants, et pour que leur série de décisions contribue à définir une politique éditoriale identifiable, et répondant aux priorités fixées par la stratégie. Cela garantira à terme une meilleure lisibilité et visibilité du nouveau programme.

Nous sommes impatients d'engager une conversation avec les représentants d'Eurimages, afin d'envisager des amendements, des variantes et des suggestions au système proposé, ce qui améliorerait la faisabilité et la pertinence du programme. Nous voudrions simplement souligner la pertinence du système dans son ensemble. À notre avis, si chaque Prix est autonome, ils sont tous intrinsèquement liés. Non regroupés et mis en œuvre ensemble, leur impact sera réduit.

Nous tenons à souligner le fait que les descriptions de ces flux doivent être lues conjointement avec le prochain article détaillant les « Lignes directrices ».



**Un nouveau programme**

Les prix Design, Audience et Carte Blanche Lab

## Les Prix Design Lab

Les Prix Design Lab visent à soutenir les nouveaux talents du cinéma et de l'audiovisuel dans leur cheminement créatif, d'une idée initiale à une preuve de concept complète. Concrètement, ces prix soutiendront les talents prometteurs, tout en les valorisant grâce à la visibilité apportée par la marque de distinction d'Eurimages.

Les Prix Design Lab visent à répondre au besoin fort, identifié par de nombreuses parties prenantes interrogées, d'encourager une véritable expérimentation et recherche en matière de conception et de développement de projets cinématographiques, de soutenir les essais et d'accepter des risques d'échec. Les Prix Design Lab seront annuels et soutiendront directement 5 cinéastes et plasticiens individuels avec des bourses de 15 000 euros chacune. Ils seront sélectionnés par un comité de sélection de 5 membres parmi un maximum de 12 propositions. La priorité sera donnée aux nouveaux talents.

### Un dispositif impliquant des organisations partenaires

Une caractéristique innovante consiste dans le fait que le programme s'appuiera sur le travail de démarchage de talents/projets de 12 organisations partenaires basées et actives en Europe, identifiées pour leur expertise dans le domaine, et représentant collectivement la diversité des films non conventionnels. Chaque organisation partenaire nommera 1 cinéaste par an. Ces organisations seront généralement des incubateurs et des exploitants de cinéma non conventionnel, comme certains de ceux interviewés pour l'étude (festivals, musées, centres d'art, laboratoires, résidences, etc.).

Ces organisations seront choisies par Eurimages avant le début du programme à la suite d'un appel à manifestation d'intérêt. Pour que le programme réussisse, un large éventail d'organisations doit y

participer. Par conséquent, nous avons exploré ce qui inciterait ces organisations à s'impliquer. Nous considérons que leur motivation à participer sera largement basée sur la mise en valeur de leur travail par Eurimages et sur l'opportunité concrète d'étendre leur mission de soutien aux talents du cinéma.

Lors de nos entretiens, nous avons systématiquement demandé aux personnes interrogées si leur organisation serait intéressée à être associée d'une manière ou d'une autre à un nouveau dispositif d'Eurimages, et leurs réactions ont été essentiellement positives. Loin de n'être que des réponses diplomatiques, nous avons ressenti une volonté vraiment forte de participer activement à une politique initiée par Eurimages, de plaider pour la reconnaissance et le soutien des cinéastes non conventionnels, et donc d'avoir leur travail reconnu internationalement.

L'avantage de cette structuration est qu'elle :

- implique des initiatives et des organisations à travers l'Europe qui sont connues pour leur expertise dans le domaine du cinéma non conventionnel,
- élargit la base de talents à considérer et est susceptible d'augmenter la qualité globale des profils nommés,
- minimise la charge administrative par rapport à ce qu'un appel ouvert engendrerait pour Eurimages, notamment pour un tel profil de soutien, qui n'inclut pas beaucoup de critères restrictifs, et pourrait donc facilement conduire à des centaines de candidatures.

Le danger que nous avons envisagée est celle d'un conflit d'intérêts. Dans une version antérieure de notre proposition, nous envisagions que les organisations nommées décident elles-mêmes des Prix, guidées par le fait que leurs représentants pourraient mieux défendre le potentiel des cinéastes qu'ils ont nommés. Nous avons finalement décidé de ne pas aller plus loin avec cette recommandation et de dissocier le processus de nomination du processus de prise de décision. En fait, ce ne sont pas les organisations qui décideront des prix, mais un comité de sélection indépendant.

### Promouvoir la diversité et la créativité des nouveaux talents

Outre la question des conflits d'intérêts, le nombre de cinéastes nommés par rapport au nombre de récompenses décernées a été soigneusement et minutieusement étudié afin que :

- le comité de sélection ait un large choix de concepts parmi lesquels choisir, sans être submergés par le nombre d'entrées, et surtout qu'en ayant 5 prix à décerner, il pourrait aider le comité à exprimer et à mettre en valeur la diversité des pratiques cinématographiques non conventionnelles ;
- les cinéastes sont fortement encouragés à proposer un concept, considérant qu'ils ont une chance importante d'être soutenus au final - plus de 40%.

Le sous-programme Prix Design Lab est le seul des 3 prix composant le nouveau programme qui cible les nouveaux talents. Nous considérons qu'il est important d'articuler clairement la priorité des nouveaux talents et surtout de le positionner spécifiquement. Cela permet une différenciation claire des 3 catégories de récompenses, les Prix Audience Lab ciblant plus spécifiquement les projets ambitieux de cinéastes confirmés et les Prix Carte Blanche Lab étant décidés sur la base d'une œuvre existante, et donc plus susceptibles de mettre en avant un(e) cinéaste établi(e).

Cependant, la question de savoir ce qu'est un nouveau talent est intimidante, en particulier pendant combien de temps on reste un nouveau talent (à la fois en termes d'expérience et d'âge), et la réponse à cela diffère largement, non seulement entre les différents pays d'Europe, mais également selon le contexte culturel. Étant donné que non seulement les Prix Design Lab, mais aussi le nouveau programme global de soutien Eurimages Lab, est censé englober un large éventail de pratiques ne limitant ainsi pas aux seuls longs métrages, la pratique courante consistant à désigner les nouveaux talents comme les cinéastes travaillant sur leur 1er ou 2e long métrage n'est pas la plus pertinente ici.

Une option possible pourrait être d'établir un critère d'âge. Nous sommes parfaitement conscients qu'un tel choix pourrait donner lieu à de vives critiques, en fait nous n'avons pas atteint un consensus au sein de notre équipe de recherche pour recommander ce critère. Cependant, compte tenu de la perception qu'Eurimages a d'être principalement associé à des cinéastes expérimentés (malgré l'augmentation des premiers longs métrages soutenus ces dernières années), un ciblage précis en faveur des nouvelles générations de cinéastes serait généralement bienvenu.

La question de savoir où fixer la limite d'âge aurait également été cruciale. Fixer la limite à 30 ans différencierait fermement le soutien, mais les défis que les organisations partenaires peuvent rencontrer en nommant un nombre suffisant de talents prometteurs ne doivent pas être sous-estimés. Par conséquent, nous estimons que le principal groupe cible des Prix Design Lab devrait être les cinéastes et les artistes plasticiens de moins de 35 ans.

Laissant de côté le critère d'âge et sachant que le critère du 1er / 2e long métrage est mal adapté aux réalités du cinéma non conventionnel, la meilleure option serait peut-être d'engager des conversations avec les organisations partenaires, afin qu'elles nomment des cinéastes et des artistes visuels, dont les profils correspondent aux priorités fixées par Eurimages pour ces Prix, avec les notions de talents nouveaux et émergents. Les critères définis par Téléfilm Canada pour son programme « Talent to Watch », qui est mentionné dans la vérification d'Ernst & Young, pourraient être inspirants.

Encourager l'expérimentation et la recherche Les Prix Design Lab encourageront véritablement l'expérimentation et la recherche. Outre les caractéristiques déjà mentionnées, plusieurs caractéristiques du système faciliteraient cet objectif :

- le soutien financier bénéficie directement aux cinéastes, avec des processus simples d'attribution des prix et de démonstration de la bonne utilisation des deniers publics
- le concept proposé sera absolument nouveau ; les projets déjà en cours de développement par les cinéastes seront considérés comme inéligibles.

**Un nouveau programme**

Les prix Design, Audience et Carte Blanche Lab

Les Prix Design Lab seraient mis en œuvre comme suit :

Une fois que chaque organisation partenaire aura désigné un cinéaste (1er février), ce dernier disposera de 45 jours pour créer et soumettre une note à Eurimages (15 mars).

À ce stade, il est important pour que le format de cette note (éléments écrits et audiovisuels) soit aussi libre que possible. Les cinéastes auront toute liberté pour transmettre le concept de leur projet audiovisuel comme ils le souhaitent. La seule obligation sera une note explicative sur la recherche et l'expérimentation qu'ils entendent mener grâce au Prix Design Lab.

Le comité de sélection évaluera les 12 propositions (si tous les cinéastes nommés en soumettent une) et sélectionnera les 5 Design Awards (15 avril).

Immédiatement après l'annonce et la promotion des prix, les cinéastes recevront une convention de bourse à compléter et recevront le premier versement (1er mai).

Les cinéastes auront ensuite jusqu'à 8 mois (jusqu'au 31 décembre) pour mettre en œuvre leur recherche / expérimentation afin de proposer un concept détaillé, qui sera utilisé pour démontrer la faisabilité et le potentiel artistique de leur projet de film. Cette preuve de concept sera soumise à Eurimages afin de déclencher le paiement du solde de la bourse. Comme pour les programmes publics similaires qui existent déjà en Europe et qui sont introduits dans le chapitre précédent de notre étude, les cinéastes récompensés n'auront pas à justifier leurs dépenses, mais auront l'obligation de fournir de nouveaux matériaux pour justifier le prix.

**Prix Design Lab****Les bénéficiaires**

Cinéastes individuels et artistes visuels.  
Priorité aux nouveaux talents.

**Processus d'éligibilité, d'appel et de sélection**

Chaque année, **12 réalisateurs sont invités** à soumettre un concept de film.  
Chaque cinéaste est nommé par une organisation partenaire.  
Le concept soumis doit être absolument nouveau.  
Prix décernés par un comité de sélection de 5 membres.

**Aide financière****5 bourses**

de 15 000 euros chacune

**70% en préfinancement****30% en paiement du solde**

après présentation de la preuve de concept

**Chiffres clés****Matériel à soumettre et à livrer**

- **Candidature** : Une note conceptuelle (format exact libre pour le cinéaste).
- **Rapport** : Une preuve de concept détaillée dans les 8 mois.

**Calendrier**

- 1er février** : personnes désignées par les organisations partenaires.
- 15 mars** : date limite pour les cinéastes pour soumettre des concepts.
- 15 avril** : réunion du comité de sélection et annonce des 5 Design Lab Awards.
- 1er mai** : accords de bourses finalisés et versement du préfinancement.
- 31 décembre** : date limite pour soumettre la preuve de concept et le paiement du solde.

**Les Prix Audience Lab**

Les Prix Audience Lab visent à soutenir des projets de films non conventionnels ambitieux, éventuellement en passant par d'autres formes d'art, dans leurs efforts pour atteindre le public, où que celui-ci se trouve. Ces prix soutiendront des films qui sont au stade de développement et/ou de production, et qui démontrent un haut niveau de coopération entre différents États membres d'Eurimages.

Les Audience Lab Awards seront annuels et soutiendront 3 projets de films avec des subventions de 40 000 euros chacun, soutenant les frais de sensibilisation du public. Les Prix Audience Lab seront décidés par un comité de sélection de 5 membres à la suite d'un appel ouvert avec des critères stricts.

**Faire face au changement de paradigme des pratiques de visionnement**

Les Prix Audience Lab visent à répondre aux énormes changements de paradigme des pratiques de consommation identifiés par de nombreuses parties prenantes interrogées, à la nécessité de briser les barrières entre les étapes de développement, de production et de distribution, et d'insérer la question du public beaucoup plus tôt dans les processus de création et de production, peut-être dès le moment où le film est conceptualisé et développé, et certainement au début de sa production.

Les Prix Audience Lab se différencient assez radicalement des dispositifs classiques de soutien à la distribution, en ce sens qu'ils positionnent le support lors de la conception et de la réalisation des films, et non une fois qu'ils sont réalisés. En effet, la question de savoir où, quand et comment le film sera projeté a un impact direct sur la conception du film.

Au cours du processus d'étude, la question du public a progressivement gagné une place centrale, étant au cœur de l'interrogation de la quasi-totalité des parties prenantes, situation très certainement exacerbée par la fermeture des salles de cinéma en raison de la pandémie Covid19. Dès le début, notre intention a été de traduire cette forte perception dans les recommandations politiques pour le nouveau programme Prix Eurimages Lab.

Une subvention 100% dédiée à la prise en charge des coûts de sensibilisation du public

Dans une première ébauche de nos recommandations, nous prévoyions de créer des Prix qui soutiendraient également les coûts de production et les coûts de sensibilisation du public. Cependant, nous nous sommes rendu compte que cette dispersion des aides non seulement ne contribuerait pas à la visibilité du dispositif, mais serait également contraignante pour les bénéficiaires des prix.

En effet, un retour récurrent que nous avons reçu des bénéficiaires du programme Eurimages Lab du programme 2016-2020 concernait les obligations administratives - notamment devoir justifier les coûts globaux de production du film lorsque le soutien se limitait aux coûts de post-production. Les justifications demandées ont été jugées excessives, car elles étaient aussi exigeantes que celles des subventions beaucoup plus importantes (plusieurs centaines de milliers d'euros), même si l'attribution était limitée à 50 000 euros. Un Prix mêlant soutien à la production et à la sensibilisation du public maintiendrait cette situation, tout en réduisant même le niveau de soutien à la production étant donné que le cadre général du programme des Prix Eurimages Lab ne doit pas être sensiblement augmenté.

Consacrer tout le soutien aux coûts de sensibilisation du public aiderait à concentrer uniquement les critères de sélection sur les stratégies d'engagement du public, de distribution et de promotion des films. Dans le même temps, nous recommandons qu'Eurimages demande uniquement la preuve des dépenses liées à la sensibilisation du public, et non les coûts de production globale, aux lauréats. En fin de compte, cela devrait réduire considérablement la charge administrative tant pour Eurimages que pour les lauréats.

Les coûts de sensibilisation du public peuvent inclure, sans s'y limiter :

- Coûts des responsables de la stratégie du public, du marketing et des médias sociaux ;
- Coûts des campagnes d'engagement du public en ligne, y compris la communication multiplateforme ;
- Coûts des campagnes d'engagement du public basées sur des événements ;
- Coûts de la créativité liée au contenu audiovisuel pour les activités numériques ;
- Coûts de production des matériaux à utiliser pour les activités numériques / événementielles.
- Frais de publication.

## Un nouveau programme

Les prix Design, Audience et Carte Blanche Lab

### Empêcher le maintien d'un ghetto pour les films non conventionnels

A terme, une telle recommandation signifie qu'aucun des sous-schémas du nouveau programme Prix Eurimages Lab ne prendrait directement en charge les coûts de production réels des films, mais que ce soit leurs phases de conception (Prix Design Lab & Prix Carte Blanche Lab) ou de sensibilisation du public. (Prix Audience Lab). À première vue, elle pourrait apparaître comme une évolution négative du programme, et être vue comme la mise à l'index de l'un des rares dispositifs internationaux soutenant les coûts de production / post-production de films à risque et audacieux.

Cependant, un effet induit très recherché de cette décision, en plus d'avoir un programme clairement identifié et différencié, est de ne pas maintenir une frontière forte entre les « films non conventionnels » d'une part et les « films conventionnels » d'autre part. En effet, un danger soulevé par de nombreux interviewés à propos de tels programmes de soutien ciblant des films atypiques est de créer des ghettos de facto.

Comme indiqué précédemment dans l'étude, nous avons assisté à une porosité croissante des frontières entre cinéma non conventionnel et conventionnel. Ces dernières années, le fonds de coproduction d'Eurimages se caractérise par des décisions de financement qui intègrent de plus en plus des pratiques cinématographiques non conventionnelles, un constat démontré par une analyse des décisions de financement et corroboré par les membres du secrétariat d'Eurimages lors d'entretiens.

L'idée est que les projets Eurimages Lab ne soient pas considérés comme inéligibles au programme principal du soutien à la coproduction d'Eurimages, et qu'en contrepartie les projets financés par Eurimages soient potentiellement éligibles aux Eurimages Lab Awards.

En effet, les Audience Lab Awards et le Fonds de coproduction Eurimages ne prendraient pas en charge les mêmes coûts.

### Soutenir des campagnes innovantes de promotion et d'engagement du public

Les Prix Audience Lab seraient mis en œuvre comme suit :

Chaque année, le 1er février, Eurimages lancera un appel à propositions avec des critères d'éligibilité stricts et un ensemble exigeant de documents à soumettre. Cela devrait naturellement limiter le nombre de candidatures à une fourchette estimée comprise entre 15 et 20 projets par appel.

Les projets soumis doivent respecter certains des critères du dispositif du Fonds de coproduction Eurimages, notamment :

- être des coproductions entre au moins deux producteurs indépendants, établis dans différents Etats membres du Fonds, dont au moins un est un Etat membre du Conseil de l'Europe.
- afficher une coopération artistique et/ou technique entre au moins deux coproducteurs établis dans différents Etats membres du Fonds, dont au moins un est un Etat membre du Conseil de l'Europe.

Outre ces critères, et le fait que les projets innovants et audacieux croisés seraient explicitement encouragés à postuler à l'appel, les projets devraient démontrer une stratégie innovante de sensibilisation du public, soutenue par :

- un dossier (synopsis, notes d'intention, profils des sociétés de production, travaux antérieurs) ;
- un plan détaillé pour les campagnes d'engagement du public, de promotion et de distribution, y compris le calendrier des activités de sensibilisation du public ;
- un budget détaillé des coûts liés à la sensibilisation du public.

La demande doit être soumise avant le 15 mars. Le comité de sélection évaluera toutes les propositions et sélectionnera les 3 Prix Audience Lab avant le 15 avril. Après l'annonce des Prix dans le cadre d'un événement promotionnel organisé par l'une des organisations partenaires accueillant le comité de sélection, la société de production majoritaire recevra

une convention de subvention à finaliser, et recevra le premier versement d'ici le 1er mai.

La société de production devra fournir un rapport détaillé dans les 36 mois suivant le premier versement, afin de recevoir le paiement du solde de la subvention.

## Prix Audience Lab

### Bénéficiaires

Sociétés de production et/ou sociétés de distribution, si elles coproduisent les films.

### Processus d'éligibilité, d'appel et de sélection

Chaque année, **un appel ouvert** avec des critères stricts et des exigences de soumission.

Éligibilité des candidatures vérifiée par le secrétariat d'Eurimages.

Projets évalués et récompenses décidées par un comité de sélection de 5 membres.

### Aide financière

#### 3 subventions

(non remboursables)  
de 40 000 euros chacune.

#### 70% en préfinancement

#### 30% en paiement du solde

## Chiffres clés

### Matériel à soumettre et à livrer

- **Candidature** : un package, comprenant un plan détaillé pour les campagnes d'engagement du public, de promotion et de distribution ;
- **Rapport** : Un rapport détaillé sur les activités de sensibilisation du public mises en œuvre.

### Calendrier

**1er février** : Publication de l'appel à projets.

**1er mars** : date limite de dépôt des candidatures par les sociétés de production.

**15 avril** : réunion du comité de sélection et annonce des 3 prix Audience Lab.

**1er mai** : finalisation des conventions de subvention et versement du préfinancement.

**Dans les 36 mois** : date limite de remise du rapport et paiement du solde.

**Un nouveau programme**

Les prix Design, Audience et Carte Blanche Lab

## Les Prix Carte Blanche Lab

Les Prix Carte Blanche Lab visent à promouvoir et à célébrer les cinéastes non conventionnels et les artistes visuels connus pour leurs œuvres audacieuses, reflétant les valeurs et les priorités qu'Eurimages entend associer au programme du Prix Eurimages 'Lab Project'. Non seulement les Carte Blanche Lab Awards visent à donner une plus grande visibilité aux cinéastes et plasticiens récompensés, mais ils entendent également soutenir concrètement leur carrière en cours.

Les Prix Carte Blanche Lab seront annuels et soutiendront 1 cinéaste avec un prix en espèces de 30 000 euros à investir dans le prochain film du réalisateur. Le prix Carte Blanche Lab sera décerné par un jury de 3 membres composé par le festival partenaire. Le prix sera décerné à un film parmi un programme organisé par le festival partenaire et pré-approuvé par Eurimages.



**Enrico Vannucci**

Directeur exécutif adjoint | Eurimages | France

### Promouvoir la réalisation de films non conventionnels

Les Prix Carte Blanche Lab ont pour vocation de célébrer et de promouvoir des cinéastes non conventionnels, en mettant en avant des personnalités exceptionnelles de leur domaine. Ils visent également à répondre aux suggestions faites par nombre de personnes interrogées, indiquant qu'il faudrait mettre davantage l'accent sur les travaux antérieurs des cinéastes dans le processus de prise de décision et que, d'une manière générale, les artistes devraient avoir plus de liberté dans leurs prochains projets

Les pratiques répandues dans le monde de l'art, où les musées/conservateurs donnent « carte blanche » aux artistes pour leurs expositions, ont souvent été mentionnées et ont servi de référence. Cependant, les Prix Carte Blanche Lab ont été conçus en gardant à l'esprit des bonnes pratiques de différents acteurs du domaine de l'art et du cinéma :

- les musées du cinéma, comme le Eye Filmmuseum (Pays-Bas) et son Eye Art & Film Prize, avec son prix de 25000 livres sterling, destinées à financer la réalisation de nouvelles œuvres de l'artiste, ou le Prix Marcel Duchamp soutenu par le Centre Pompidou (France), où le lauréat reçoit personnellement 35 000 euros et jusqu'à 30 000 euros pour produire une exposition de son travail au musée d'art moderne ;
- des festivals de cinéma, comme le Festival International Off Camera du Cinéma Indépendant de Cracovie (Pologne), avec ses 100 000 dollars US (25 000 dollars en 2021) attribués au réalisateur du meilleur film décidé par le jury, afin de produire le prochain film du réalisateur, ou le Festival du film de Stockholm (Suède), avec son 1 million de SEK pour le Stockholm Impact Award « afin de reconnaître les visionnaires internationaux » et qui devrait être utilisé pour la poursuite des travaux et le développement de nouveaux projets cinématographiques ;
- des fonds cinématographiques, comme le Wildcard du Flanders Audiovisual Fund, un prix de 40 000 euros décerné à de récents cinéastes diplômés, le financement de développement Wild Card de l'Institut suédois du film pour les longs métrages pour des diplômés d'écoles (environ 40 000 euros) ou le soutien du deuxième long métrage de cinéastes qui ont produit des premiers longs métrages internationalement reconnus de Téléfilm Canada.

### Le modèle du prix Audentia

Les Prix Carte Blanche Awards sont en grande partie conçus sur le modèle du prix Audentia d'Eurimages déjà existant. Afin de nous assurer que cette recommandation aurait du sens, nous avons eu un échange avec Iris Zappe-Heller, directrice adjointe de l'Institut autrichien du cinéma et présidente du groupe pour l'égalité des genres à Eurimages qui est responsable du prix Audentia, et Enrico Vannucci, directeur exécutif adjoint d'Eurimages. Leurs réactions ont été positives, en supposant que le positionnement des deux Prix serait clairement défini pour être complémentaire et ne pas créer de confusion.

À l'instar du prix Audentia et de la première génération du programme de prix des projets Eurimages Lab, les festivals de cinéma seront les organisations partenaires qui mettront concrètement en œuvre l'action. Comme nous l'avons souligné dans l'évaluation du programme précédent, il sera très important de repérer et de sélectionner les festivals de cinéma, dont les actions et la politique éditoriale correspondraient le mieux aux priorités du programme. Même si cette étude ne se permet pas de nommer spécifiquement d'éventuels partenaires, nous tenons à souligner que la plupart des festivals avec lesquels nous nous sommes engagés ont accueilli très positivement - à l'instar des organisations incubatrices - l'idée de s'associer à Eurimages pour une action en faveur du cinéma non conventionnel.

Une nuance à retenir est le fait que certains des festivals les plus actifs dans le cinéma non conventionnel, comme le Forum de la Berlinale, sont

opposés à l'idée d'une compétition pour distinguer les cinéastes et leurs films. Cependant, cette position est minoritaire, comme cela est apparu dans nos entretiens individuels et lors de la table ronde que nous avons organisée avec les directeurs de festival.



**Iris Zappe-Heller**

Directrice adjointe | Institut du Film Autrichien | Autriche

Pratiquement, le processus consistera à lancer un appel à festivals, et à désigner les 3 premiers festivals, où les Prix Carte Blanche Lab seront décernés sur la période 2022-2024.

## Prix Carte Blanche Lab

### Bénéficiaires

Cinéastes individuels et artistes visuels.  
Priorité aux talents établis.

### Processus d'éligibilité, d'appel et de sélection

Un **programme de films** organisé par un festival partenaire.  
L'éligibilité des films présélectionnés par le festival est vérifiée par le secrétariat d'Eurimages.  
Prix décerné par un jury de 3 membres.

## Chiffres clés

### Matériel à soumettre et à livrer

Aucun matériel à soumettre.

### Calendrier

Dates en fonction du festival partenaire.

### Aide financière

**1 prix en espèces**  
de 30 000 euros.



Garage People,  
Natalija Yefimkina (Audentia Award 2020)

Cet article propose un ensemble de lignes directrices mettant en évidence les priorités les plus urgentes révélées par notre étude. Leurs objectifs sont de maximiser la capacité d'Eurimages à prendre en charge les langages cinématographiques innovants et à identifier les bons interlocuteurs afin de construire des partenariats solides pour l'activation du prochain Prix 'Lab Project'.

Au centre de notre raisonnement se trouve la nécessité de créer les conditions préalables pour atteindre le plus grand nombre de projets pertinents et garantir la cohérence du système d'attribution des Prix 'Lab Project'. L'idée est d'assurer la diversité, à la fois en termes d'approches et d'accessibilité. Ces directives permettront à Eurimages de s'appuyer sur des structures et des experts prestigieux pour le processus d'identification et d'évaluation des projets. Il est capital de souligner l'importance de cet aspect pour naviguer dans l'océan des pratiques non conventionnelles du cinéma européen.

Une fois ces critères satisfaits, la mise en œuvre du soutien devrait avoir pour principe que, pour encourager la recherche et l'innovation, les auteurs doivent exprimer l'essence de leurs projets librement sans avoir à les adapter à des catégories préconçues. Ainsi, la nécessité d'aller au-delà des genres existants, comme par exemple la différence entre documentaire

et fiction ou celle entre court et long métrage. Le programme devrait embrasser l'innovation et créer un système qui permette « le droit à l'erreur ». Cela signifie créer un support qui est non seulement capable d'accueillir des projets structurés, mais qui nourrit également des idées et des visions audacieuses. Une autre priorité importante est d'imaginer un schéma adaptable aux modèles de production sortant des formats classiques.

Quand le schéma général du nouveau programme du Prix Eurimages 'Lab Project' aura été approuvé et validé par le conseil d'administration, le Fonds lancera au cours du 2ème semestre 2021 une série d'appels à candidatures ciblant les organisations partenaires et les experts. Il préparera également au cours de la même période les lignes directrices pour les candidatures des projets - au moins pour les Prix Design Lab et les Prix Audience Lab.

Une fois mis en place les appels à manifestation d'intérêt et définie les lignes directrices pour la présentation des projets, le programme pourrait être lancé d'ici la fin de 2021 afin d'être mis en œuvre à partir de 2022 pour un premier cycle de 3 ans. Le *vademecum* ci-dessous a été conçu pour faire le lien entre les besoins d'Eurimages et les besoins de l'industrie. Il s'inspire de pratiques déjà existantes et de l'expérience des professionnels du secteur.

Par Rebecca De Pas

# Lignes directrices

## Lignes directrices

### Lignes directrices pour les partenariats

#### L'importance de choisir les structures partenaires en fonction de leur impact avéré

Malgré la contribution claire des précédents festivals partenaires du Prix Eurimages 'Lab Project', leur engagement et leur prestige établi, comme Ernst & Young l'a déjà souligné, ces structures n'étaient pas forcément les plus adaptées à mettre en place ce prix. Les principales raisons étaient le nombre réduit de films non conventionnels dans leur programme, une capacité limitée de repérer des projets et le faible niveau d'intérêt pour ces projets par les participants de l'industrie.

Les structures choisies seront soigneusement évaluées selon les critères suivants :

- La mission générale de la structure - avec une mission de **promotion des œuvres cinématographiques innovantes** traversant les frontières des genres et se mélangeant à d'autres formes d'art ;

- Une capacité avérée à attirer les talents du cinéma et d'autres disciplines ;
- Un engagement pour la diversité et la Parité des genres ;
- Un réel intérêt pour les possibilités offertes par les technologies en matière de recherche de nouveaux publics.

### Lignes directrices pour identifier les experts

Il n'est pas superflu de rappeler qu'un groupe d'experts diversifié et équilibré entre les genres est la condition première pour favoriser des œuvres innovantes et véritablement contemporaines. **La diversité des points de vue dans l'évaluation des projets devrait être la condition sine qua non lors de la formation d'une commission d'évaluation.** Des experts externes devraient être repérés en fonction de leur expérience avérée dans le domaine.

Afin d'évaluer avec précision un projet, Eurimages doit considérer des experts des catégories suivantes et présentant les caractéristiques suivantes :

#### Cinéastes et artistes

- Cinéastes/artistes ayant une pratique entre le cinéma et d'autres disciplines artistiques avec au moins 5 ans de carrière internationalement reconnue, avec une pratique continue et une connaissance du paysage cinématographique en Europe ;
- Connaissance des enjeux dans le domaine de la production et un engagement actif dans la promotion du travail d'autres artistes et cinéastes.

#### Producteurs

- Des producteurs avec un travail entre les disciplines artistiques et le cinéma et avec une expérience avérée en coproduction, avec au moins 5 ans d'une carrière internationalement reconnue et une connaissance du paysage cinématographique en Europe ;
- Expérience de travail avec des fonds provenant de programmes en dehors du monde du cinéma et capacité avérée à traiter avec des parties prenantes d'autres secteurs de l'industrie culturelle.

#### Exploitants et programmes de développement

Les acteurs de l'industrie actifs dans le domaine du développement, du soutien et de la promotion du cinéma non conventionnel, tels que les distributeurs, les conservateurs de festivals, les fournisseurs de VOD, les résidences, les fondations d'art, les centres multidisciplinaires et de recherche ;

- 5 ans d'expérience internationale, connaissance de la politique européenne en matière de coproduction internationale. Expérience avérée de travail pour la promotion de films d'artistes et/ou d'autres types de cinéma non conventionnel, une solide connaissance des nouvelles technologies et des nouvelles frontières de la distribution ;
- La capacité d'évaluer une candidature en détail également en ce qui concerne le plan financier et le budget.

La mixité de ces professionnels est fondamentale pour garantir une évaluation correcte des projets qui utilisent des formes et des pratiques d'autres domaines créatifs.



*In Praise of Nothing,*  
Boris Mitić (2017)

### Ligne guides pour la création d'un dossier de candidature pour un projet

Nous détaillons ici un modèle de candidature adaptable à différentes productions. Ce modèle est conçu pour donner aux candidats la possibilité d'exprimer pleinement les potentialités de leur projet, sans adapter le contenu ou le format aux exigences de l'appel.

Un équilibre entre flexibilité et exigences d'Eurimages L'une des principales questions abordées par les professionnels interviewés était les exigences strictes du fonds concernant les conditions que les projets doivent remplir pour être éligibles au programme. Gardant à l'esprit le besoin impératif d'Eurimages de pouvoir suivre les sommes octroyées, voici quelques suggestions pour faciliter l'accessibilité au soutien.

#### Cinéastes sans producteur

C'est une pratique courante pour les cinéastes et les artistes de travailler sans société de production à bord. Cela aussi parce que jusqu'à un certain budget, il est possible pour les artistes et les cinéastes d'être financés auprès d'institutions et d'investisseurs privés en phase d'idéation du projet. Il serait intéressant qu'Eurimages considère les cinéastes travaillant sans producteur comme éligibles au Prix Design Lab. **Cela faciliterait l'inclusion et élargirait le bassin de candidats** à la subvention, garantissant un processus d'octroi équitable et efficace et n'empêcherait pas nécessairement de pouvoir vérifier les coûts.

#### Imaginer un autre modèle de production

Un autre aspect remarqué au cours de nos recherches est que le modèle basé sur le scénario / développement / production / post-production est souvent remplacé au profit d'un modèle circulaire dans lequel les films sont littéralement conçus lors de leur réalisation. La future subvention devra tenir compte de ce modèle pour avoir un impact réel.

#### Surmonter le scénario comme premier outil pour évaluer un film

Comme l'ont souligné la plupart des orateurs, le principal hiatus entre l'ambition d'un fonds de soutenir des œuvres innovantes et sa capacité réelle à le faire, c'est la persistance du scénario comme principal outil d'évaluation d'un projet. L'absence de scénario n'implique pas l'absence de narration et sans remettre en cause son importance générale dans le cinéma, un scénario ne doit pas être considéré comme obligatoire pour participer à un appel à projets pour le cinéma non conventionnel.

En ce sens, le projet sera autorisé à participer à la sélection également sans éléments écrits structurés. Les outils d'évaluation du projet s'appuieront davantage sur un **'package global'** comprenant des éléments qui couvriraient l'ensemble du processus de création.

## Lignes directrices

### Alternatives et éléments complémentaires à un projet de film scénarisé

#### Notes d'intention du cinéaste

L'importance des notes d'intention du cinéaste pour des œuvres conçues dans un contexte non conventionnel dépasse la motivation personnelle. La note est un outil de base pour comprendre l'approche du réalisateur face au projet et doit donner un aperçu clair du contenu et du style du film à venir.

#### Traitement et recherche

- Dans le cinéma non fictionnel, le traitement doit être considéré de la même manière qu'un scénario l'est habituellement. Le traitement démontre l'idée originale et le développement structurel et crée des liens avec la note d'intention.
- Pour les artistes réalisant des films non conventionnels, la phase de recherche est souvent d'une grande importance et doit être considérée au même niveau que les autres éléments artistiques.

#### Éléments visuels

- Ceux-ci pourraient inclure : des références à d'autres œuvres, du matériel de repérage, du matériel de recherche, des *moodboards*, des séquences montées, des exemples de paysages sonores.

#### Budget et financement

- Le budget doit être soigneusement détaillé et complété par un plan de financement fort qui pourrait inclure des sources privées telles que des fondations, des universités, des centres de recherche, des musées et des espaces d'exposition privés. Ces acteurs sont considérés comme égaux aux coproducteurs.
- Une stratégie de distribution détaillée, y compris les lettres d'intérêt des exploitants. Cela devrait prouver que le candidat est capable de naviguer dans des espaces de projection non conventionnels de manière durable.

### Travaux précédents du réalisateur

- L'univers artistique d'un réalisateur est le pilier pour comprendre sa motivation à démarrer un nouveau projet. Une filmographie aussi représentative que possible du projet à venir est obligatoire, non seulement pour comprendre pleinement le moteur de création au-delà du projet, mais aussi pour évaluer objectivement les succès des réalisateurs (sélection, expositions, prix, etc.). Les travaux antérieurs du réalisateur seront évalués, en tenant compte du langage cinématographique choisie.

Ici, il est important de réévaluer la dynamique du festival de classe A. Une sélection dans un tel festival, souvent considérée par l'industrie comme un couronnement dans la carrière d'un réalisateur, n'est pas obligatoire. Si une sélection est en effet un point positif et exceptionnel, elle ne peut être considérée comme le seul critère pour évaluer une œuvre non conventionnelle. L'évaluation correcte des réalisations antérieures du directeur se fonde sur les connaissances de l'expert et sur sa capacité à évaluer la diffusion des travaux du directeur.

### Biographie et filmographie de l'équipe

Aussi banale que cela puisse paraître, la biographie et la filmographie de l'équipe principale doivent être considérées avec attention et inclure également l'expérience dans d'autres domaines artistiques.

### Différents modèles de distribution

Une des forces du Prix Eurimages 'Lab Project' a été de ne pas considérer une sortie en salles comme un facteur pour accéder au Prix. Si une sortie en salles peut être considérée comme un plus, elle ne doit pas être obligatoire, car cela serait en contradiction avec l'objectif du prix. D'un autre côté, le candidat doit avoir une vision claire de la manière de joindre un public potentiel.



Un film dramatique,  
Eric Baudelaire (2019)

Par Rebecca De Pas

## Conclusion

---

### Conclusion.

Depuis cinq ans, le prix Eurimages 'Lab Project' a montré à l'industrie cinématographique internationale que les institutions européennes étaient prêtes à prendre des risques pour soutenir l'innovation et la recherche. La vitalité du cinéma non conventionnel est la preuve de la fascination que le cinéma exerce encore sur les artistes et le public. L'étude que nous avons menée ces derniers mois a été un voyage passionnant dans un univers en mutation rapide. Nous avons été accueillis avec enthousiasme, signe d'un intérêt pour le sujet.

Dans la difficile tentative de définir l'essence du cinéma non conventionnel, nous sommes arrivés à la conclusion que ce qui unit réellement ces films, c'est leur redéfinition continue des normes, leur capacité à lire notre société en rapide mutation, à remettre en question ses dogmes et ses contradictions et, finalement, traduire à ses instances et ses mythes en images. Ce cinéma évolue librement entre les genres et les formats et il est capable de se nourrir des apports de différentes disciplines.

La capacité d'Eurimages d'adapter le prix 'Lab Project' à cette agilité sera déterminante pour la réussite du programme. Un facteur important à considérer sera de faire participer des professionnels de ce domaine précis pour évaluer les projets, car ils sont capables de saisir pleinement les multiples facettes des films non conventionnels. Ces films représentent une occasion importante pour Eurimages, non seulement d'élargir sa mission, mais aussi de promouvoir véritablement son activité dans un secteur du marché jusqu'ici sous-estimé. Si certaines agences nationales ont été plus rapides à comprendre à quel point ces créations sont importantes pour l'identité culturelle d'un pays, les institutions européennes doivent encore saisir le potentiel de ces films à articuler l'incroyable richesse de la création européenne.

L'intuition qu'a eu Eurimages de nouer des partenariats avec des festivals pour ses activités de promotion a ouvert la voie à de nouvelles formes de coopération plus ambitieuses. La coopération avec d'autres institutions prestigieuses actives au niveau international représente une opportunité d'impliquer un plus large éventail d'acteurs et de créer de nouvelles synergies. Un autre facteur qui maximisera l'impact du prix Eurimages 'Lab Project' sera la contribution que le programme apportera pour atteindre un public plus large, non seulement par le biais des cinémas, lorsqu'ils rouvriront enfin, mais aussi par les différentes possibilités offertes par les technologies.

Depuis sa création, Eurimages s'est fait le champion de l'excellence culturelle du cinéma européen et a largement contribué au développement de notre industrie. Le prix Eurimages Lab Project Award est un dispositif qui représente un pas en avant en ce sens. En reformulant ce programme, Eurimages a une belle opportunité de créer une continuité organique entre ses activités promotionnelles et son principal dispositif de soutien aux coproductions internationales. Le nombre de projets défiant avec succès les conventions du cinéma qu'Eurimages soutient chaque année à travers son schéma principal, est une preuve suffisante que le cinéma non conventionnel est un ingrédient essentiel du cinéma européen.

A cet effet, le nouveau programme s'opposera à la logique du ghetto et fonctionnera comme une rampe de lancement pour des projets ambitieux. Le résultat de cette étude est que la poursuite de ce programme est un choix évident. Le bénéfice mutuel de ce programme va bien au-delà de l'échange entre finances et communication : c'est une alliance qui assurera un avenir au cinéma européen en respectant son intégrité.



# Liste des personnes interrogées

**Manuel Abramovich, Manuel Abramovich,** Cinéaste, Argentine

**Fabienne Aguado,** Directrice de projets artistiques, Casa de Velázquez, Espagne/France

**Helen Ahlsson,** Responsable de Moving Sweden, Institut du Film Suédois, Suède

**Helge Albers,** Directeur général, Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, Allemagne

**Marco Alessi,** Producteur, Dugong Films, Italie

**Rodrigo Areias,** Producteur, Bando à Parte, Portugal

**Michel Balagué,** Producteur, Volte Slagen, Allemagne

**Erika Balsom,** Chercheuse & Professeure, King's College London, Royaume-Uni

**Rosa Barba,** Artiste, Italie

**Eric Baudelaire,** Artiste & cinéaste, France/ États-Unis

**Maialen Beloki,** Directrice adjointe, Festival du Film de San Sébastien, Espagne

**Meriem Bennani,** Artiste multimédia, Maroc/ États-Unis

**Leonardo Bigazzi,** Programateur, Lo Schermo Dell'arte, Italie

**Frédéric Boyer,** Directeur Artistique, Les Arcs Film Festival, France

**Nataša Bučar,** Directrice, Centre du Film de Slovénie, Slovénie

**Émilie Bujès,** Directrice artistique, Visions du Réel, Suisse

**Carlos Casas,** Cinéaste & artiste visuel, Espagne

**Anna Ciennik,** Responsable du Village de l'Industrie, Les Arcs Film Festival, France

**Chantal Crousel,** Galeriste, Galerie Chantal Crousel, France

**Sandra den Hammer,** Directrice, EYE Filmmuseum, Pays-Bas

**Inge de Leeuw,** Programmatrice, Festival International de Film Rotterdam, Pays-Bas

**Dániel Deák,** Chargé du Programme Incubator, Institut du film national, Hongrie

**Charlène Dinhut,** Chargée de programmation, Centre Pompidou, France

**Anaïs Emery,** Directrice générale et artistique, Festival International du Film de Genève, Suisse

**Sara Fattahi,** Cinéaste & Scénariste, Syrie

**Olivier Fontenay,** Chef du Service de la Création Numérique, CNC, France

**Barbara Fränzen,** Directrice de département ; Division des arts et de la culture, Département du cinéma du Ministère fédéral des arts, de la fonction publique et des sports, Autriche

**Chloé Galibert-Lainé,** Chercheuse & Réalisatrice, France

**Sergio Garcia de Leaniz,** Chargé de projet (fictions), Eurimages, France

**Myriam Gast,** Chargé de Mission - Cinéma/ Direction de la culture, Région Île-de-France, France

**Katharina Gerson,** Responsable de programmation et de la coopération, B3 Biennale de l'image en mouvement, Allemagne

**Alessandro Groppler,** Directeur de When East Meets West & Responsable des relations internationales, Fonds Audiovisuel de Friuli Venezia Giulia, Italy

**Jan Holmberg,** Directeur, Fondation Ingmar Bergman, Suède

**Marek Hovorka,** Directeur, Festival Internationale du Film Documentaire Ji.hlava, République Tchèque

**Thierry Hugot,** Analyste financier, Eurimages, France

**Stefan Ivančić,** Producteur, Non-Aligned Films, Serbie

**Chloé Jarry,** Directrice générale & Productrice, Lucid Realities, France

**Siniša Juričić,** Producteur, Nukleus Film, Croatie

**Siuli Ko,** K.O. Productions & Programme culture digitale, Cinekid, Pays-Bas

**Antoine Le Bos,** Co-directeur, Le Groupe Ouest & Directeur artistique, Less Is More, France

**Tim Leborgne,** Directeur de Open Workshop, VIA University College, Denmark

**Andrea Lissoni,** Directeur artistique, Haus der Kunst, Allemagne/Italie

**Marie Logie,** Productrice, Auguste Orts, Belgique

**Camille Lopato,** Fondatrice & Ventes, Diversion Cinema, France

**Chiara Marañon,** Programmation & distribution, MUBI, Royaume-Uni

**Olivier Marboeuf,** Producteur, Spectre Production, France

**Gordan Matić,** Directeur, Centre cinématographique de Serbie, Serbie

**Colin Maunoury,** Chargé de Mission - Cinéma/ Direction de la culture, Région Île-de-France, France

**Boris Mitić,** Cinéaste, Serbie

**Nathalie Monteillet,** Relations publiques et promotion, Eurimages, France

**Fabienne Moris,** Coordinatrice de programmation, FIDMarseille, France

**Gyda Velvin Myklebust,** Directrice de programmation, New Nordic Films, Festival International du Film de Norvège à Haugesund, Norvège

**Giona A. Nazzaro,** Directeur Artistique, Festival du Film de Locarno, Suisse

**László Nemes,** Réalisateur & scénariste, Hongrie

**Susan Newman-Baudais,** Responsable du programme - Coproduction/Premières oeuvres, Eurimages, France

**Cristina Nord,** Directrice, Berlinale Forum, Berlinale, Allemagne

**Roberto Olla,** Directeur exécutif, Eurimages, France

**Katrín Ólafsdóttir,** Réalisatrice & productrice, Islande

**Tobias Pausinger,** Responsable du développement & des acquisitions, The Match Factory, Allemagne

**Andréa Picard,** Chargée de programmation, Wavelengths, Festival International du Film de Toronto, Canada

**Corneliu Porumboiu,** Réalisateur & Producteur, Roumanie

**Michel Reilhac,** Co-programmateur, Venice VR, Festival International du Film de Venise, France/Italie

**Silje Riise Næss,** Commissioning editor, Institut danois du cinéma, Danemark

**Hugo Rosák,** Directeur de l'Industrie, Festival International du Film de Karlovy Vary, République tchèque

**Esther Rothstegge,** Responsable du financement des nouveaux médias, Medienboard Berlin-Brandenburg, Allemagne

**Rasha Salti,** Chargée de programmation, La Lucarne, Arte France, France

**Sten-Kristian Saluveer,** Directeur de la programmation, Cannes Next, Marché du Film, Estonie/France

**Yianna Sarri,** Directrice d'Agora - Consultante pour les programmes innovants, Festival International du Film de Thessalonique, Grèce

**Albert Serra,** Réalisateur & producteur, Espagne  
Erwin M. Schmidt, Directeur général de l'Association allemande des producteurs de films, Allemagne

**Marianne Slot,** Productrice, Slot Machine, France

**Fiona Tan,** Artiste & cinéaste, Pays-Bas

**Natalia Trebik,** Responsable de la diffusion des œuvres, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, France

**Dorien van de Pas,** Directrice de New Screen NL, Fonds néerlandais pour le cinéma, Pays-Bas

**Marit van den Elshout,** Directrice de IFFR Pro, Festival International du Film de Rotterdam, Pays-Bas

**Jacobine van der Vloed,** Directrice & directrice des études, ACE, Pays-Bas

**Enrico Vannucci,** Directeur exécutif adjoint, Eurimages, France

**Iris Zappe-Heller,** Directrice adjointe, Institut du Film Autrichien, Autriche

**Jérémy Zelnik,** Directeur des Événements professionnels, Les Arcs Film Festival, France

# Crédits photos

## Films

**2 Lizards**, Meriem Bennani, Orian Barki (2020) / © Meriem Bennani, Orian Barki  
**A Film About The Desire To Make It Work**, Franziska Kabisch & Laura Nitsch (2018) / © ORF III  
**Baby Bump**, Kuba Czekaj (2015) / © Balapolis  
**Cemetery**, Carlos Casas (2019) / © Spectre Production  
**Chaos**, Sara Fattahi (2018) / © Little Magnet Films  
**Diamantino**, Gabriel Abrantes & Daniel Schmidt (2018) / © Les Films du Bélier  
**Donoma**, Djinn Carréard (2010) / © Donoma Prod  
**Eamon**, Margaret Corkery (2009) / © Zanita Films  
**Fotbal Infinit**, Corneliu Porumboiu (2018) / © 42 KM Film  
**Garage People**, Natalija Yefimkina (2020) / © Tamtam Film GmbH  
**Gold Is All There Is**, Andrea Caccia (2019) / © Dugong Films  
**Going South**, Dominic Gagnon (2018) / © Dominic Gagnon  
**Gritt**, Itonje Søimer Guttormsen (2021) / © Mer Film  
**Hidden City (The)**, Víctor Moreno (2018) / © El Viaje Films  
**History's Future**, Fiona Tan (2016) / © Family Affair Films  
**In Praise of Nothing**, Boris Mitić (2017) / © Dribbling Pictures  
**La Reina**, Manuel Abramovich (2013) / © Salomón Cine  
**Leviathan**, Verena Paravel & Lucien Castaing-Taylor (2012) / © Arrête Ton Cinéma

**Maesta**, Andy Guérif (2015) / © Capricci films  
**Man Bites Dog**, Rémy Belvaux, André Bonzel, & Benoît Poelvoorde (1992) / © Les Artistes Anonymes  
**Moonless summer**, Stefan Ivančić (2014) / © Non-Aligned Films  
**Reminiscences of a Journey to Lithuania**, Jonas Mekas (1972) / © Anthology Film Archives  
**Roi Soleil**, Albert Serra (2018) / © Andergraun Films  
**Seashell and the Clergyman (The)**, Germaine Dulac (1928) / © Light Cone  
**Stand-In (The)**, Ră di Martino (2017) / © Dugong Srl  
**Swatted**, Ismaël Joffroy Chandoutis (2018) / © Le Fresnoy  
**Tracking Satyrs**, MML Collective - Michał Mądracki, Maciej Mądracki & Gilles Lepore (2020) / © Madants Film  
**Un film dramatique**, Eric Beaudelaire (2019) / © Poulet-Malassis  
**White on White**, Théo Court (2019) / © El Viaje Films

## Personnes

All pictures to the best of our knowledge from personal archives, except:  
**Rosa Barba** / © Studio Mizuki Tachibana  
**Nataša Bučar** / © urska boljkovac  
**Chantal Crousel** / © Archive FIDMarseille  
**Matthieu Darras** / © Marko Erd  
**Sara Fattahi** / © Alexi Pelekanos  
**Jan Holmberg** / © Göran Segeholm  
**Gordan Matić** / © Maja Medić  
**László Nemes** / © Lenke Szilágyi  
**Cristina Nord** / © Anja Weber  
**Fiona Tan** / © P. Hirth



**Directeur de publication** : Matthieu Darras  
**Co-directeurs d'études** : Matthieu Darras and Rebecca De Pas  
**Chercheuses associées** : Esra Demirkiran, Anna Gudkova, Marina Gumzi, Elena López Riera, and Natacha Seweryn  
**Coordinatrice de la recherche** : Kristína Aschenbrennerová  
**Design graphique / Mise en page** : Cornélia Paris  
**Relecture / Correction** : Suzy Gillett

eurimages

COUNCIL OF EUROPE



CONSEIL DE L'EUROPE