

LA PRÉCARISATION DU MÉTIER DE DOCUMENTARISTE : ENJEUX ET PERSPECTIVES

Mémoire de fin d'études

CHEVALLIER Benjamin
Département Production - Promotion 2018

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis

Sous la direction de : GHAZARIAN Christine, CAUCHETEUX Pascal,
ROSSIGNON Christophe

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont accepté de me donner un peu de leur temps pour m'éclairer dans mes recherches : Charlotte Grosse (ADDOC), Christophe Postic (Les états généraux du documentaire), Guillaume Thoulon (SCAM), Hélène Coppel (Documentaire sur grand écran), Charles Hembert (Universciné). Un grand merci également à Caroline San Martin, pour ses conseils avisés. Et bien évidemment, je n'oublie pas Christine Ghazarian, dont l'écoute et la bienveillance m'ont été très précieuses pendant ces quatre années à la Fémis.

INTRODUCTION

Au cours des années passées, mon élan cinématographique s'est aiguisé, se précisant toujours davantage autour de la forme documentaire. Spectateur de longue date de ce cinéma du réel, je n'ai amorcé un rapport pratique et concret à ce type d'oeuvres qu'une fois entré à la Fémis, dans le cadre des exercices de l'école, et en dehors. J'ai notamment produit le documentaire de 2ème année de Thomas Petit, *Octobre Novembre*, et j'ai aussi réalisé un film documentaire de fin d'étude, *La vraie vie* (TFE production de Jonas Benhaiem). En parallèle, j'ai mené à bien la réalisation de deux essais documentaires dans le cadre de films hors-cursus (*Petit à petit l'oiseau s'envole* a notamment été montré aux Visions du réel en 2018, et *Go back* au festival Traces de vie en 2016). Et puis, j'ai aussi profité de mon (peu) de temps libre pour écrire pour *Le blog documentaire* (des interviews, des critiques, etc.).

J'aimerais poursuivre dans cette voie à la sortie de l'école, en tant que documentariste, pour le cinéma, la télévision, et les nouveaux médias. Et je m'interroge donc très souvent sur les conditions matérielles particulièrement difficiles qui s'imposent aujourd'hui à cette pratique.

En 2011, la SCAM (Société civile des auteurs multimédias) a en effet mis en lumière un véritable phénomène de précarisation de la profession.¹ On apprend par exemple qu'en 2011, sur les 33 000 documentaristes représentés par la SCAM, 18 100 avaient perçu moins de 2 500 euros de droits dans l'année, pour moins d'un millier qui avaient touché plus de 20 000 euros et que 49 % des 1.004 réalisateurs ayant répondu à l'enquête avaient reçu un salaire hebdomadaire inférieur à 1.000 euros bruts. On peut également lire dans cette étude de nombreux et passionnants témoignages de documentaristes qui racontent les multiples obstacles matériels auxquels ils font face dans la pratique quotidienne de leur activité. Il semble finalement s'y dégager l'idée selon laquelle, pour eux, la réalisation de films documentaire n'est plus métier, mais plutôt une passion, une activité que l'on fait en parallèle d'un nécessaire travail alimentaire (professeur, critique, cuisinier, bibliothécaire, etc.)

Les mauvaises pratiques des producteurs de documentaire à l'égard des documentaristes sont régulièrement pointées du doigt pour expliquer cette situation : la tendance à privilégier une rémunération en droit d'auteur plutôt qu'en salaire; celle consistant à ne pas payer le travail de repérage, d'écriture et d'accompagnement; celle consistant à entretenir une certaine opacité sur le

¹ RONY Hervé, *État des lieux du documentaire et de la précarité de ses auteurs*, SCAM, Paris, 2011

plan de financement des films ainsi que sur leurs remontées de recettes, etc²³. Ces usages sont documentés, et il s'agit de les décrypter. Néanmoins, j'aimerais également profiter de ce mémoire pour prendre un peu de hauteur, en posant la question suivante : au-delà des mauvaises pratiques contractuelles, qui opèrent à l'échelle micro et qui alimentent indéniablement la précarité des documentaristes, celle-ci n'est-elle pas avant tout le résultat de limites systémiques plus globales, relevant du financement et de la diffusion du genre documentaire ?

Ainsi, après avoir détaillé et analysé les multiples points d'achoppements qui obstruent aujourd'hui la relation entre le producteur et le documentariste et qui participent à la précarité de ce dernier (I), nous nous concentrerons sur les limites structurelles du système de production du cinéma documentaire (II); puis, pour terminer, nous aborderons les enjeux de sa diffusion, afin de voir en quoi le manque de visibilité de ce cinéma détermine finalement en grande partie la précarité dans laquelle ses réalisateurs le fabriquent (III).

Il me tenait vraiment à coeur d'aborder ce travail d'un point de vue économique, juridique et administratif. En effet, bien que mon désir se soit progressivement rapproché de la réalisation et donc d'enjeux artistiques, j'estime très précieuses les connaissances que j'ai accumulées dans les domaines afférents à la production et je souhaitais m'en servir dans ce mémoire. Car finalement, mon but consiste ici à cerner les tendances structurelles qui déterminent les conditions de travail des réalisateurs et dont ces derniers ont trop rarement conscience. Globalement, j'aimerais que ce travail permette de mieux comprendre pourquoi les documentaristes sont aujourd'hui tenus de travailler dans des conditions aussi précaires, et ce afin de savoir sur quels leviers agir. Et personnellement, ainsi fort d'une meilleure compréhension, j'espère pouvoir aborder plus sereinement mon entrée dans la vraie vie, celle qui commence dans quelques mois, à la sortie de l'école.

Pour la conduite de mes recherches, je me suis donc beaucoup appuyé sur les études du CNC, du Ministère de la culture et de la communication, de la SCAM, et de l'Association des Cinéastes Documentaristes (ADDOC). Et j'ai également réalisé cinq entretiens, non pas avec des documentaristes, mais avec des responsables de structures défendant leurs intérêts : ⁴

² NANNI Amelia, STÉVENNE Paola, MAES Renaud, *Documentariste, un métier de nanti ?*, SCAM, Bruxelles, 2017.

³ RONY Hervé, *État des lieux du documentaire et de la précarité de ses auteurs*, SCAM, Paris, 2011

⁴ Dans le cadre d'une série d'entretiens que j'ai mené pour le *Blog documentaire* au festival *Visions du réel* en 2016, j'ai également interviewé Jean-Marie Barbe et Diane Veyrat à propos de la création de Tënk. Je m'appuie donc aussi sur leurs réponses pour la dernière partie de ce mémoire.

- Charlotte Grosse, déléguée générale de l'*Association des cinéastes documentaristes (ADDOC)*.
- Guillaume Thoulon, directeur juridique de la *Société Civile des Auteurs Multimédias (SCAM)*.
- Christophe Postic, directeur artistique des *États généraux du documentaire* de Lussas.
- Hélène Coppel, déléguée générale de *Documentaire sur grand écran*.
- Charles Hembert, directeur des éditions de *Universciné*.

TABLE DES MATIÈRES

I. LA PRÉCARISATION DES DOCUMENTARISTES : ENTRE RESSORTS COMMUNS À L'ENSEMBLE DU SECTEUR ET SPÉCIFICITÉS PROPRES AU GENRE.

p.7-19.

1. Le travail invisible du documentariste.
2. Le statut de salarié du documentariste : un cadre conventionnel inexistant, une sécurité limitée.
3. La rémunération en droits d'auteurs : de la protection originelle aux dérives contemporaines.
4. Le secteur du documentaire : un terrain propice aux abus.

II. UN SYSTÈME DE PRODUCTION DÉLAISSÉ PAR LES CHAINES DE TÉLÉVISION NATIONALE ET INADAPTÉ AUX SPÉCIFICITÉS DU DOCUMENTAIRE

p.19-36.

1. Existe-t-il encore une place pour la création documentaire dans le paysage télévisuel français ?
2. Les chaînes de télévisions locales : un espace de liberté et de précarité pour les documentaristes.
3. Un écosystème d'aides publiques inadapté et saturé.

III. REPENSER LA DIFFUSION DES OEUVRES DOCUMENTAIRES POUR EN AMÉLIORER LES CONDITIONS DE FABRICATION

p. 36-50.

1. Les documentaristes peuvent-ils trouver leur place en salle de cinéma aujourd'hui ?
2. Oeuvres documentaires et circuits de diffusion non-commerciaux : une complémentarité à approfondir.
3. L'avenir des oeuvres documentaires et de leurs auteurs se trouve-t-il sur Internet ?

I. LA PRÉCARISATION DES DOCUMENTARISTES : ENTRE RESSORTS COMMUN À L'ENSEMBLE DU SECTEUR ET SPÉCIFICITÉS PROPRES AU GENRE

1. Le travail invisible des documentaristes

La rémunération du réalisateur pour son travail sur un film, qu'il soit documentariste ou créateur d'oeuvres de fiction, qu'il travaille dans l'audiovisuel ou le cinéma, se ventile de la manière suivante :

- Une partie de rémunération en salaire, au titre de son expertise technique (le réalisateur est considéré à cet égard comme un technicien)
- Une partie de rémunération en droit d'auteurs, en contrepartie de la cession de ses droits patrimoniaux sur la propriété immatérielle de son oeuvre, en vue de son exploitation commerciale (le réalisateur est considéré là comme un auteur).

Dans les usages, en fiction, la rémunération salariale est censée représenter 60% de la rémunération globale, et les droits d'auteurs 40%. En documentaire, la rémunération salariale est censée représenter 70% de la rémunération globale et les droits d'auteurs 30%⁵. Cela tient à l'idée selon laquelle la partie technique du travail du réalisateur, associée dans l'usage à son activité sur le tournage et en post-production, est plus importante sur un film documentaire que sur un film de fiction. En effet, il est vrai qu'il est fréquent que le réalisateur d'un film documentaire en soit aussi le cadreur, ou l'ingénieur du son, ou le monteur, ce qui est nettement plus rare en fiction.

Il est important de rappeler que ces deux canaux de rémunération répondent à des exigences distinctes et précises, et sont chacun les garants de protections fondamentales au bénéfice du réalisateur.

D'une part, le régime du travail salarié s'est progressivement étendu en France à neuf actifs sur dix, faisant de la notion de salariat le lien dominant entre le travail rémunérateur et l'attribution des

⁵ Module de Cédric Monnerie, *Les contrats de droit d'auteur*, 2ème année La Fémis.

droits sociaux garants de la sécurité des personnes.⁶ Le salarié est donc un travailleur subordonné, réalisant une tâche pour le compte de son employeur, recevant un salaire en échange du travail effectué, et des protections afférentes. Pour les artistes et les techniciens du spectacle en général, et les réalisateurs en particulier, le régime de l'intermittence prévoit des dispositions particulières en matière d'assurance-chômage, plus favorables que celles prévues par le régime général, au titre de la nature particulièrement imprévisible de ce secteur d'activité.

D'autre part, concernant la rémunération en droits d'auteurs, elle a été mise en place par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, et elle a érigée en principe le droit pour tout auteur d'une œuvre de l'esprit de percevoir, en contrepartie de la cession de ses droits patrimoniaux à un tiers, une rémunération proportionnelle aux produits d'exploitation de l'œuvre.⁷ La philosophie ayant animé le législateur à l'œuvre derrière cette loi étant de protéger les auteurs contre une cession de leurs œuvres moyennant une rémunération dérisoire ou sans rapport avec les profits générés par l'exploitation de celles-ci. Par ailleurs, en France, les droits d'auteurs permettent également aux réalisateurs de bénéficier d'une couverture sociale (retraite, vieillesse), mais ne couvrent pas le risque de chômage.

Par conséquent, ces deux modes de rémunération - le salariat et les droits d'auteurs - sont autant de piliers qui apportent aux réalisateurs différents types de protections indispensables, à la fois sur la plan de la sécurité sociale et sur celui de la propriété intellectuelle.

Pour autant, en fonction de l'industrie (cinématographique ou audiovisuelle) et du type de cinéma (documentaire ou fiction), ces principes ne sont pas respectés de la même manière par les sociétés de production. Ainsi, pour une série de facteurs différents que nous allons détailler dans cette partie, il semblerait que les réalisateurs d'œuvres documentaires souffrent plus que les autres d'une application partielle et arbitraire de ces principes protecteurs.

⁶ *Les professions artistiques à la frontière du salariat*, Pierre-Michel Menger, Ministère de la culture et de la communication, 2008.

⁷ Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, article 63-2 : « La rémunération des auteurs est due pour chaque mode d'exploitation. Sous réserve des dispositions de l'article 35, lorsque le public paie un prix pour recevoir communication d'une œuvre audiovisuelle déterminée et individualisable, la rémunération est proportionnelle à ce prix, compte tenu des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant ; elle est versée aux auteurs par le producteur. »

Tout d'abord, le phénomène le plus problématique concernant la rémunération du travail du réalisateur de documentaire relève de la prise en compte extrêmement lacunaire de son travail effectif (à la fois en temps travaillé et en quantité produite). Pour le dire simplement, de nombreuses étapes du travail d'un documentariste sur son film se déroulent hors de toute reconnaissance contractuelle et relèvent donc du travail invisible (on définira ici le travail invisible comme le travail qui s'effectue hors de tout cadre contractuel, non reconnu par l'employeur et donc par la Sécurité Sociale, en opposition au travail visible qui est celui qui donne lieu à un contrat de travail, à un salaire, et qui est mesuré et rémunéré en temps de présence physique).

Ce phénomène s'observe de manière évidente à deux étapes particulièrement cruciales pour la vie d'un film documentaire : en amont du tournage, pendant les repérages, l'écriture et la constitution du dossier pour les guichets de financement; et en aval de la post-production, pendant l'accompagnement du film sur les circuits de diffusion commerciaux (les salles de cinéma) et non-commerciaux (les médiathèques et les festivals).

En effet, le cinéma documentaire, de part la spécificité de son écriture et du fait de son rapport si particulier au réel, implique une période de repérage, d'immersion puis d'écriture particulièrement longue, que le réalisateur entreprend souvent seul et à sa charge. C'est ce que dénonce la réalisatrice Mariana Otero : « Écrire un film documentaire, ce n'est pas seulement être derrière son ordinateur. Ce qui prend du temps, c'est le repérage. Il faut aller à la rencontre des gens, les entendre parler, comprendre, imaginer comment on va faire le film... avec des allers retours entre l'écriture et le repérage, cela peut être très long ».⁸ La cinéaste ajoute qu'il lui faut entre trois et quatre ans pour faire un film (de l'écriture à la sortie en salle). Ainsi, en douze ans, elle a réalisé trois longs métrages : *Histoire d'un secret*, *À ciel ouvert* et *Entre nos mains*.⁹

Par ailleurs, en aval du tournage et la post-production du film, une fois l'oeuvre terminée, le réalisateur de documentaire est systématiquement sollicité pour l'accompagnement en salle. En effet, à la différence d'une oeuvre de fiction, les distributeurs estiment aujourd'hui de manière unanime qu'une oeuvre documentaire ne peut se passer d'un accompagnement soutenu et régulier par son réalisateur lors de sa sortie en salle pour rencontrer son public. La profession y voit là une condition nécessaire pour qu'un film documentaire puisse fonctionner en salle. C'est du moins ce

⁸ Béatrice de Mondenard, *Écrire et accompagner le cinéma documentaire*, p.9, SCAM, 2015.

⁹ Voir à ce sujet *États des lieux du documentaire et de la précarisation de ses auteurs*, p.10-15, SCAM, 2011.

qu'affirme Etienne Ollagnier, distributeur chez *Jour2Fête* : « Moi dans mon travail de distributeur je ne conçois pas la sortie d'un documentaire sans travail d'accompagnement. Si je prends Tahrir, Stephano Savona doit en être à 50 projections/débats. C'est certain que le documentaire en salle c'est forcément de l'accompagnement par le réalisateur ». 10

Ainsi, le réalisateur se transforme en accompagnateur pour une durée souvent conséquente, pouvant s'étendre sur deux ou trois années consécutives.¹¹ Bien que reconnue comme étant une contribution indispensable pour le succès commercial et public du film, et malgré sa dimension éminemment chronophage pour le réalisateur (qui ne peut pas se consacrer pleinement au film suivant dans ces conditions), ce travail s'effectue quasi-systématiquement hors de tout cadre contractuel (au mieux est-il parfois simplement défrayé). Et ce alors même que, légalement, il pourrait faire l'objet soit d'un salaire (ce qui semble être la modalité de rémunération la plus naturelle pour ce type de travail), ou bien d'une rémunération en note de droits d'auteurs (depuis la circulaire ministérielle du 16 février 2011).

On le voit, le métier de documentariste implique donc un ensemble de tâches invisibles non reconnues par l'employeur et par les institutions, et donc non rémunérées à leur juste valeur. Pour autant, le repérage et l'accompagnement sont autant d'étapes indispensables à la fabrication et au succès d'un film documentaire. En effet, le tournage, pour lequel le réalisateur perçoit un salaire en tant que technicien, ne représente que la surface immergée de l'iceberg.

Ce phénomène de travail invisible est d'autant plus problématique qu'il s'accompagne d'un ensemble d'usages portant atteinte à la reconnaissance même du statut salarial du réalisateur de documentaires (et donc à toutes les protections sociales afférentes). Il est important de souligner que ces usages que nous allons détailler dans la partie suivante, précarisent également les réalisateurs d'oeuvres de fiction, mais semblent s'être imposés davantage dans le secteur du film documentaire en raison de facteurs propres à cette industrie.¹²

2. Le statut de salarié du documentariste : un cadre conventionnel inexistant pour une sécurité limitée ?

¹⁰ Table ronde *Circuits de diffusion : salle de cinéma, médiathèques et autres lieux*, Cinéma du réel, 2012.

¹¹ Voir à ce sujet Béatrice de Mondenard, *Écrire et accompagner le cinéma documentaire*, p.17-18, SCAM, 2015.

¹² Voir I/4.

Certes, l'industrie cinématographique garantit depuis 2012 au réalisateur un salaire minimum conventionnel particulièrement élevé dans le cadre de l'Annexe I de la Convention collective nationale de la production cinématographique (CCNPC) : pour un contrat d'une durée inférieure à 5 mois, le salaire minimum hebdomadaire s'élève à 2875,15 euros bruts et pour un contrat d'une durée d'au moins 5 mois, un salaire mensuel de 8165,46 euros bruts (sur une base de 35h/semaine)¹³.

Néanmoins, rares sont les oeuvres documentaires concernées par cette convention collective et ses minima salariaux élevés, car, finalement, l'industrie cinématographique en produit un nombre très restreint. En effet, seuls 44 longs métrages documentaires ont été agréés en 2016. En moyenne, entre 2006 et 2016, le nombre de longs métrages documentaires agréés est même légèrement inférieur, s'établissant à 40¹⁴. Et, parmi les auteurs de ces longs métrages, on retrouve une proportion non-négligeable d'auteurs à la renommée déjà parfaitement installée : Claude Lanzmann (*Napalm*), Raymond Depardon (*12 jours*), Bernard Henri-Lévy (*Peshmerga*), Barbet Schroder (*Le vénérable W*), Avi Mograbi (*Entre les frontières*), Julie Bertucelli (*Dernières nouvelles du cosmos*), Sonia Kronlund (*Le prince de Nothingwood*).

En réalité, c'est dans le cadre de l'industrie audiovisuelle que l'immense majorité des oeuvres documentaires voient aujourd'hui le jour. Or, la convention collective de la production audiovisuelle en vigueur ne garantit aucun salaire minimal conventionnel au réalisateur, ce qui participe évidemment à sa précarisation. C'est d'ailleurs le seul professionnel du cinéma et de l'audiovisuel qui ne bénéficie d'aucun salaire minimal conventionnel.

De ce fait, le SMIC est actuellement le seul minima salarial en dessous duquel le réalisateur de l'oeuvre audiovisuelle ne peut être payé.¹⁵ Le danger d'un tel vide conventionnel est que le salaire du réalisateur devienne la principale variable d'ajustement budgétaire pour le producteur¹⁶. Mais surtout cette situation a pour conséquence la prise en charge d'une partie de la rémunération du

¹³ D'après le Chapitre X de cette même convention : « Compte tenu de sa qualité de cadre dirigeant, le salaire minimum de référence du réalisateur se situe au niveau le plus élevé du barème conventionnel des salaires des techniciens ».

¹⁴ *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

¹⁵ Pour rappel, le SMIC horaire s'élève à 9,88 euros, et le SMIC mensuel pour 35h à 1 498,50 euros; à titre de comparaison, le salaire minimal brut mensuel pour un directeur de production s'élève à 2959,54 euros, soit près de deux fois plus.

¹⁶ Entretien Charlotte Grosse, Directrice déléguée de l'Association des Cinéastes Documentaristes, ADDOC

réalisateur par le système d'assurance-chômage de l'intermittence. En effet, la possibilité étant donc donnée aux producteurs d'abaisser au maximum le salaire de référence des réalisateurs (jusqu'au SMIC), il est commun de les voir offrir aux réalisateurs une rémunération salariale faible, mais permettant, en contrepartie, d'accéder plus rapidement aux allocations d'assurance-chômage prévues par le régime de l'intermittence.¹⁷

Ce vide conventionnel implique donc trois problèmes : la pression à la baisse sur les salaires, la pression à la baisse sur l'allocation journalière, et la prise en charge injustifiée par l'assurance-chômage.

Tout d'abord, et tout simplement, il exerce une pression à la baisse sur les salaires des réalisateurs de l'audiovisuel.

Ensuite, certes les réalisateurs de l'audiovisuel pourront « faire leurs heures » plus aisément, mais ils le font au prix d'une allocation journalière particulièrement faible. En effet, il convient de rappeler que le montant de l'Allocation Journalière (AJ) prévue par Pôle Emploi dépend directement du salaire de référence déclaré. Ainsi, si le vide conventionnel offre en théorie la possibilité d'accéder plus aisément à l'indemnisation chômage prévue par l'intermittence, il contribue aussi, en toute logique, à un montant d'indemnisation particulièrement faible.¹⁸

Enfin, plus globalement, il fait reposer sur le système d'assurance-chômage prévu par le régime de l'intermittence une partie de la rémunération salariale des artistes, venant compenser les carences budgétaires des films concernés.

En outre, ce vide conventionnel qui pèse sérieusement sur le statut salarial du réalisateur, s'accompagne d'une tendance consistant pour les producteurs à privilégier la rémunération en droits

¹⁷ Depuis 2016, les réalisateurs dépendent l'annexe 10 de l'Assurance Chômage et, à ce titre, doivent effectuer 507h sur 12 mois pour ouvrir leurs droits à indemnisation. Par ailleurs, ils doivent être payés, comme les autres artistes, par des cachets (sachant que pour Pole Emploi, un cachet équivaut à 12heures travaillées). Ainsi, un réalisateur peut ouvrir ses droits à l'indemnisation chômage à partir de 43 cachets de 12h ($507/12 = 43$). La question qui se pose concerne donc le montant de ces cachets, fixé par le producteur, en négociation avec le réalisateur.

Or, en l'absence de limite minimale conventionnelle et dans le cadre d'une économie aussi restreinte que celle du documentaire (dans laquelle la tendance est logiquement à la compression maximale des coûts de fabrication), rien n'empêche au producteur d'imposer le nombre minimal de cachets nécessaire pour l'ouverture des droits (43) ainsi qu'un montant par cachet proche du SMIC horaire (120euros par cachet de 12h, ce qui revient à 10euros/heure) au réalisateur, en arguant auprès de ce dernier qu'il pourra ainsi ouvrir ses droits à l'indemnisation chômage uniquement grâce à son travail sur le film, et ce malgré la faiblesse de son salaire. D'après Charlotte Grosse cette tendance s'observe de manière récurrente dans les négociations salariales entre réalisateur et producteur.

¹⁸ Par exemple, sur la base d'un salaire horaire de référence de 10euros brut, l'AJ prévue s'élèvera seulement à 44 euros par jour, soit le strict minimum autorisé par le Code du Travail depuis la loi du 8 juillet 2016.

d'auteur plutôt qu'en salaire (et ce aussi bien dans le secteur de l'audiovisuel que dans celui du cinéma).¹⁹

3. La rémunération des documentaristes en droits d'auteur : de la protection originelle aux dérives contemporaines.

Cette tendance est guidée par des motifs fiscaux : alors que sur les droits d'auteur le producteur doit s'acquitter d'une cotisation de 1,1% du montant total des droits (1% de contribution à la Sécurité Sociale et 0,10% au titre de la formation professionnelle continue), les cotisations patronales s'élèvent en moyenne à 30% du salaire brut. Ainsi les producteurs sont incités à privilégier au maximum la rémunération en droits d'auteurs pour contenir le coût du travail; et même si l'usage (et l'AGESSA et le CNC) veut qu'au moins 70% de la rémunération totale soit versée en salaire, aucun organisme n'a pour mission de contrôler cette répartition et aucun texte législatif ne l'érige en principe juridique contraignant.

Encore une fois, ce vide est à l'origine de divers abus, comme par exemple le paiement de préparations (écriture, repérages), de finitions et d'accompagnement du film en projection en « droits d'auteurs » en non en salaire. Et nombreux sont les réalisateurs qui acceptent de voir une partie de leur salaire rémunéré en droits d'auteurs plutôt qu'en salaire, attiré par le taux d'imposition également plus avantageux à leur égard que les cotisations salariales sur les salaires (8,61% du brut, au titre de la CSG et de la CRDS, appelle « précompte ») - même si, à y regarder de plus près, l'imposition sur les droits d'auteurs pèse davantage sur le réalisateur (8,61%) que sur le producteur (1,1%).²⁰

Cette tendance à privilégier une rémunération en droits d'auteur plutôt qu'en salaire est éminemment problématique, à divers niveaux.

Car tout d'abord, il est important de souligner que le salaire est le socle sur lequel repose l'essentiel de la protection sociale des réalisateurs et que si les cotisations sur les droits d'auteurs impliquent elles aussi également certaines prestations sociales (maladie, vieillesse, retraite), de nombreux

¹⁹ *États des lieux du documentaire et de la précarisation de ses auteurs*, SCAM, 2011.

²⁰ Entretien avec Guillaume Thoulon, directeur juridique de la SCAM

critères restrictifs fixés par l'AGESSA²¹ en complexifient grandement l'accès. Par exemple, pour bénéficier de la couverture sociale des auteurs (pour être « affilié » à l'AGESSA), il faut pouvoir justifier de revenus d'auteur sur l'année civile qui précède d'un montant dépassant un seuil de 900 fois la valeur du SMIC (soit 8784 euros de revenus sur l'année 2017 pour une affiliation au 1er janvier 2018), ce qui concerne une infime minorité des auteurs. En effet, par exemple, sur les 23 000 auteurs représentés par la SCAM en 2013, 18000 percevaient moins de 2500 euros de droits d'auteurs dans l'année. Ainsi, tous ces auteurs qui se retrouvent en dessous du seuil de 8784 euros sont « assujettis » à l'AGESSA mais non « affiliés » : c'est-à-dire qu'ils cotisent au titre de leur activité d'auteur dès qu'ils touchent des droits d'auteurs mais ne remplissant pas les critères d'éligibilité ils ne bénéficient pas pour autant de la couverture sociale des auteurs. Pour la majorité des auteurs, les droits d'auteurs sont donc des « revenus accessoires » n'ouvrant aucuns droits spéciaux.

Par ailleurs, les droits d'auteur font aujourd'hui face à de profondes controverses juridiques, qui rendent malaisée l'estimation précise de leur montant, ainsi que leur versement effectif. ²² Pour bien comprendre la nature de ces obstacles, il s'agit de préciser d'abord les principes généraux qui régissent aujourd'hui la rémunération en droits d'auteurs.

Les modalités de cette rémunération sont prévues aux articles L-131-4 et suivants du Code de la propriété intellectuelle (CPI)²³. Elles se fondent sur l'idée d'un lien indissoluble entre l'auteur et son oeuvre, et ont pour objectif principal l'intéressement de l'auteur à l'éventuel succès de celle-ci. Ainsi, la rémunération en droits d'auteurs repose essentiellement sur le principe de rémunération proportionnelle.

Concrètement, on peut lire dans l'article L-131-4 CPI que ²⁴ « la cession par l'auteur de ses droits sur son oeuvre peut être totale ou partielle. Elle doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation. » Il est ensuite précisé que les « recettes de la vente ou de l'exploitation » devait être calculé à partir du « prix de vente au

²¹ Organisme qui assure le recouvrement des cotisation de sécurité sociale et l'affiliation des auteurs au régime général de la Sécurité Sociale

²² René Bonnell, *Le droit des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence*, CNC, 2008.

²³ Article L-131-4 CPI : « La cession par l'auteur de ses droits sur son oeuvre peut être totale ou partielle. Elle doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation. ».

²⁴ www.legifrance.gouv.fr

public HT » (déduit des taxes). En outre, la loi impose que la rémunération soit « versée aux auteurs par le producteur », ce qui est censé protéger l'auteur contre le risque de devoir aller rechercher lui-même ses droits d'auteurs auprès des différents exploitants.

Enfin, l'article L-132-28 du CPI complète ce dispositif légal d'une obligation de « reddition de compte » qui incombe au producteur à l'égard de l'auteur : en théorie, une telle obligation a pour objet de contrôler la remontée de recettes et, partant, la bonne exécution de la rémunération proportionnelle.

Ce dispositif juridique, pensé pour la protection des intérêts de l'auteur, rencontre de vraies difficultés d'application dans le secteur cinématographique et audiovisuel.

D'abord, sur un plan global, en raison de la multiplication des modes de commercialisation et des réseaux de distribution des films, il est aujourd'hui de plus en plus difficile de calculer exactement l'assiette légale, le dit « prix-public ». Ainsi, à chaque mode d'exploitation s'est imposé, par l'évolution de la jurisprudence et de la pratique, une assiette différente, présentant chacune des difficultés propres. Par exemple, pour l'exploitation vidéo, comment estimer précisément le prix HT au vue de la complexité de la chaîne des intermédiaires (grossistes, grande surface, librairies spécialisées, etc.) et de la grande diversité des modalités de commercialisation (vente, location, rabais, etc.) ? De même, pour les plateformes de SVOD, comment déterminer et individualiser le prix HT d'une oeuvre au sein d'un ensemble d'oeuvres auxquelles un abonnement donne accès ?

Du fait de ces difficultés, la profession s'est entendue pour utiliser plutôt les Recettes Nette Part Producteur comme assiette privilégiée pour calculer la rémunération proportionnelle. Néanmoins cette nouvelle référence ne résout pas tout, et pose notamment des problèmes de manque de transparence. En effet, la SCAM et la SCAD font régulièrement état d'une grande opacité de la part des producteurs à propos du calcul des RNPP et d'une tendance à ne pas appliquer leur obligation de reddition de comptes. Seuls 8 % des producteurs respectent l'obligation légale de la reddition des comptes, et 74 % des producteurs ne font jamais parvenir la reddition des comptes annuelle aux auteurs.²⁵

²⁵ *États des lieux du documentaire et de la précarisation de ses auteurs*, SCAM, 2011.

Cette difficulté d'estimation est d'autant plus problématique que, dans la pratique, les droits d'auteurs peuvent être versés par le producteur en amont, sous la forme d'un forfait, négocié de gré à gré avec l'auteur.²⁶ Il s'agit d'un « à-valoir » sur les recettes d'exploitation à venir. Cette avance est censée pouvoir être remboursée par les recettes du film et donner lieu, une fois recoupée, à de nouveaux versements de droits d'auteur, au bénéfice de ce dernier. Or, actuellement, du fait de l'opacité entretenue par les producteurs sur les recettes opposables et des taux de rémunération proportionnelle fixés particulièrement bas par les contrats de cession de droits, ces à-valoir forfaitaires ne sont quasiment jamais remboursés.

Dans *Économies des droits d'auteur II - Le cinéma*, Joelle Farchy affirme à ce sujet : « *La rémunération proportionnelle est donc « remplacée » par le minimum garanti, montant forfaitaire dû à l'auteur, puisque dans la très grande majorité des cas ce minimum garanti ne sera pas récupéré par l'application des pourcentages au titre des divers modes d'exploitation.* ».²⁷

Pour les réalisateurs de films documentaires cette problématique n'a rien d'anodin ou d'abstrait.

D'une part, malgré les recettes en moyenne nettement plus faibles générées par les films documentaires sur les différents modes d'exploitation par rapport aux autres genres, il n'en reste pas moins qu'il existe des films documentaires qui engendrent de significatives remontées de recettes. Et en 2016, les films documentaires inédits sortis en salle ont ainsi cumulé 19.548 millions d'euros de recettes guichets, soit une hausse de 46% par rapport à l'année 2015.²⁸

Et d'autre part, en moyenne, étant donné que les films documentaires impliquent moins de frais de distribution et des commissions plus faibles de la part des distributeurs, les recettes deviennent *plus vite* des RNPP sur lesquels l'auteur est en droit de toucher un pourcentage. Ainsi, en 2015, alors qu'un film documentaire bénéficie en moyenne de 143400 euros de dépenses de distribution, un film de fiction dispose de trois fois plus, et un film d'animation de huit fois plus²⁹ (les frais opposables par le distributeur étant moindres, la remontée de recette est *accélérée*).

²⁶ Entretien Charlotte Grosse.

²⁷ Joelle Farchy, *Économies des droits d'auteur II – Le cinéma*, Ministère de la culture et de la communication, p.15, 2007.

²⁸ *Le marché du documentaire en 2016, 2017*, CNC.

²⁹ *ibid.*

Pour les documentaristes, le principe de la rémunération proportionnelle des droits d'auteur, aujourd'hui sérieusement menacé, mérite donc d'être ardemment défendu.

4. Le secteur du documentaire : un terrain propice aux abus ?

On l'a vu dans la première sous-partie, de nombreuses étapes cruciales de la création d'un film documentaire, en aval et en amont du tournage, relèvent en réalité du travail invisible du réalisateur, c'est-à-dire qu'elles se déroulent en dehors de tout cadre contractuel et ne font à ce titre l'objet d'aucune reconnaissance salariale. Par ailleurs, nous l'avons également détaillé, certaines parties du travail de réalisation sont injustement rémunérées sous la forme de droits d'auteur, dans une démarche d'optimisation fiscale de la part des producteurs, ce qui porte atteinte à la protection sociale des auteurs.

Conscientes de ces problématiques, les organisations syndicales de réalisateurs, au premier rang desquelles la SFR-CGT, ont réussi à faire passer une réforme du Code du Travail qui, en théorie, devrait permettre de corriger certains travers.

Ainsi, le 8 juillet 2016, la loi a consacré la notion de « présomption de salariat » du réalisateur. Cela signifie que désormais, sauf si le réalisateur est son propre producteur (inscrit au registre du commerce), tout engagement d'un réalisateur, qu'il y ait un contrat écrit ou non, constitue de fait un contrat de travail salarié, et par conséquent tout contrat d'auteur qui couvrirait « l'exécution matérielle de la conception artistique » du réalisateur (repérages, distribution des rôles, préparation technique, etc.) sera requalifié en contrat de travail salarié.³⁰

D'après Charlotte Grosse, cette réforme est une vraie avancée pour les réalisateurs car désormais « tout le temps qu'un réalisateur passe à travailler est reconnu comme du travail salarié, et cela s'accompagne d'une protection pour les réalisateurs car il y a un lien de subordination qui est reconnu du début à la fin du projet vis-à-vis du producteur. Donc si un réalisateur n'est pas payé pendant l'écriture d'un film et qu'il dispose de suffisamment de preuves pour montrer qu'il y avait un lien de subordination vis-à-vis du producteur, alors il pourra aller réclamer réparation au

³⁰ <http://sfr-cgt.fr/deux-nouvelles-avancees-realisateur/>

prudhomme, ce qui n'était pas le cas avant. Avant, le seul lien de subordination n'était reconnu que pour le temps de tournage ». ³¹

Par ailleurs, le 23 janvier 2015, à l'occasion du Festival International des Programmes Audiovisuels (FIPA), les organisations d'auteurs-réalisateurs de l'audiovisuel (SCAM, ADDOC, SRF) et celles des producteurs (SATEV, SPI, USPA), ont signé une charte des usages qui concerne les oeuvres audiovisuelles qualifiées de « documentaires, de grands reportages et de reportages ». ³² Cette charte, signée en présence de la Ministre de la Culture Fleur Pellerin, a pour ambition d'améliorer les relations entre producteurs et documentaristes, en se concentrant notamment sur la transparence et l'obligation pour les producteurs de communiquer au documentariste à la fois le plan de financement, le coût définitif et les recettes provenant de l'exploitation. Une telle convention devrait, entre autres, permettre aux réalisateurs de documentaires de mieux faire valoir leur droit à recettes sur leurs oeuvres.

Néanmoins, ces avancées juridiques et théoriques pour les réalisateurs se heurtent à de nombreuses barrières pratiques. Ces dernières relèvent de l'organisation propre au secteur du documentaire et permettent de comprendre, plus globalement, en quoi il est spécifiquement propice à l'implantation et au développement des dérives abordées dans les sous-parties précédentes.

D'abord, et tout simplement, d'après Charlotte Grosse, « le secteur du documentaire est si petit que tout le monde se connaît »³³ et donc un réalisateur sera peu enclin à engager des poursuites judiciaires à l'encontre de son producteur, même s'il a de bonnes raisons de le faire. Et puis, plus globalement, selon elle, dans ce milieu, la relation entre le producteur et le réalisateur se distingue d'une relation salariale classique. En effet, dans l'immense majorité des cas, le réalisateur et le producteur travaillent de manière artisanale, dans le cadre de toutes petites structures, et entretiennent des relations personnelles qui dépassent le salariat.

Par ailleurs, sur un plan plus psychologique, les documentaristes semblent avoir intégrés l'idée que leur oeuvre ayant très peu de chances de dégager des recettes dans les circuits commerciaux, ils ne sont guère en position de faire valoir leurs droits auprès de leur producteur³⁴. Ainsi, Charlotte

³¹ Entretien Charlotte Grosse.

³² <http://www.scam.fr/Actualités/Dossiers/Charte-des-auteurs-et-producteurs>

³³ Entretien Charlotte Grosse.

³⁴ Voir à ce sujet le rapport *Documentariste, un métier de nanti ?*, SCAM, 2017.

Grosse m'a confirmé que beaucoup de documentaristes, notamment parmi les plus jeunes, perçoivent dans l'engagement du producteur à leur côté une chance inespérée qu'il ne s'agit pas de venir perturber en se positionnant en tant que « salarié ». ³⁵ En outre, comme Guillaume Toulon me l'a fait remarquer à de nombreuses reprises lors de notre entretien, à la différence d'un processus de développement et de tournage de fiction, en documentaire, le réalisateur est souvent seul face à son producteur, ce qui facilite les abus.

Enfin, nombreux sont ceux qui vivent la pratique de la réalisation documentaire comme un privilège exceptionnel duquel ils tirent un tel plaisir qu'il leur paraît normal de consentir en contrepartie à divers sacrifices, notamment sur le plan financier ³⁶. Pour le dire plus simplement, en raison de la passion qui anime les documentaristes et de la conscience du privilège qu'ils ont de pratiquer une activité professionnelle par plaisir et non par contrainte, ils ne conçoivent pas forcément leur situation comme étant aussi précarisée qu'elle ne l'apparaît au regard des conditions de rémunération ou du rythme de travail. ³⁷

Finalement, ces sacrifices consentis en raison de la vision que les réalisateurs ont de leur métier convoquent une problématique fondamentale, qui anime notre première partie, et qui pourrait se résumer simplement de la manière suivante : est-ce que la réalisation de films documentaire représente un véritable métier, duquel les réalisateurs doivent pouvoir tirer une rémunération suffisante pour vivre ? Ou bien est-ce simplement une démarche artistique, confidentielle et personnelle, menée par passion, et de laquelle il est normal de ne pas attendre une rémunération convenable ?

À ce sujet, les réalisateurs semblent être partagés en deux camps idéologiques distincts. Le débat à propos de l'absence de salaire minimum conventionnel pour les réalisateurs de l'audiovisuel l'illustre bien. D'une part, certains estiment que le combat pour la mise en place d'un salaire minimum conventionnel ne se justifie pas dans la mesure où une telle réforme grèverait excessivement les coûts de productions des films documentaires et empêcheraient la fabrication de nombre d'entre eux. Et logiquement, ce sont ceux qui ne considèrent pas la réalisation de films

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Voir à ce sujet le rapport *Documentariste, un métier de nanti ?*, SCAM, 2017.

³⁷ *Ibid.*

documentaires comme un métier au sens d'une activité professionnelle assurant un revenu suffisant pour vivre qui consentent à accepter une rémunération excessivement faible.

D'autre part, pour ceux qui militent pour une meilleure reconnaissance de la pratique professionnelle de la réalisation documentaire, il est légitime d'imposer un salaire minimum conventionnel plus élevé, permettant aux documentaristes de mieux vivre de leur travail. Pour eux, ce combat doit s'accompagner d'une mobilisation plus globale pour améliorer le système de production et de diffusion des oeuvres documentaires. C'est, du reste, la position défendue aussi bien par ADDOC que par la SRF-CGT. À la lumière de ces revendications, nous pouvons nous poser la question suivante : au-delà de ces blocages contractuels, de ces carences juridiques et de ces usages professionnels problématiques; qui opèrent à l'échelle micro et qui alimentent indéniablement la précarité des documentaristes, celle-ci n'est-elle pas avant tout le résultat de limites systémiques plus globales, relevant du financement et de la diffusion du genre documentaire ?

II. UN SYSTÈME DE PRODUCTION DÉLAISSÉ PAR LES CHAINES DE TÉLÉVISIONS NATIONALES ET INADAPTÉ AUX SPÉCIFICITÉS DU DOCUMENTAIRE

1. Existe-t-il encore une place pour la création documentaire dans le paysage télévisuel français ?

Historiquement, la production documentaire française a connu un développement quantitatif exceptionnel au tournant des années 1980/1990, grâce notamment au soutien des télévisions hertziennes nationales, et plus particulièrement des chaînes publiques (*Arte et France Télévisions*)³⁸
³⁹. Les chiffres sont probants : entre 1990 et 2001, l'investissement des chaînes de télévision dans le documentaire passe de 132 millions de francs (ce qui équivaut à 30 millions d'euros) à 908 millions de francs (ce qui équivaut à 175 millions d'euros) : soit une augmentation de 483% en 10 ans.

³⁸ *L'État du documentaire 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire, p.10*, Le Réseau des Organisations du Documentaire, 2011.

³⁹ De plus, en 1995 est créée la Cinquième, qui se présente elle-même comme « *la chaîne du savoir, de la formation et de l'emploi* », et dont la vocation consiste à co-produire et à diffuser des oeuvres documentaires.

Tableau 2 – Investissement des chaînes de télévision dans le documentaire de 1990 à 2001 (en MF)

	1990	1994	1995	1997	1998	1999	2000	2001
Docu	132	216	359	482	662	747	941	908

Source : CNC*.

Fig.1- Thomas Schmitt, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, CNRS Éditions.

Conséquemment, alors que la télévision française produisait moins de 100 heures de documentaire en 1986, elle en produisait déjà près du double dès l'année suivante (200 heures en 1987). Et dix fois plus en 2000 (1133 heures), dont 44% étaient initiées par des chaînes hertziennes publiques.

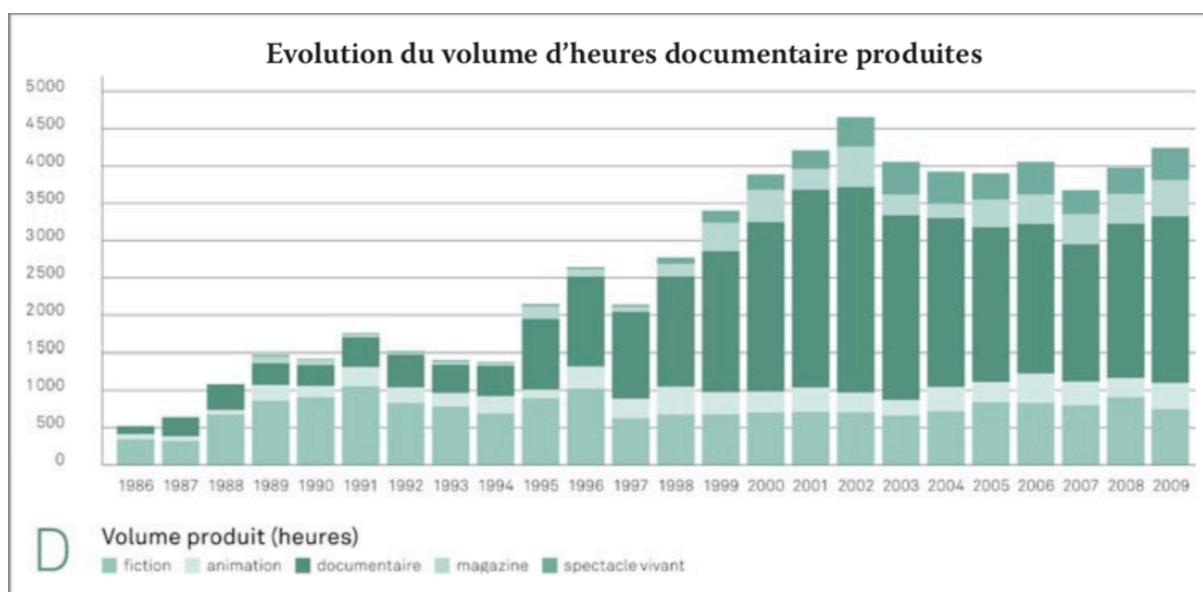


Fig.2 - *L'État du documentaire 2000-2010*, Le Réseau des Organisations du Documentaire, 2011.

Il est intéressant de noter qu'avec cette explosion quantitative qu'a connu la production documentaire dans les années 90, le rapport entre le nombre d'heures de fiction et de documentaire produites par les diffuseurs s'est même inversé. En 2001, les diffuseurs produisent près de quatre fois plus d'heures de documentaire que de fiction.

Tableau 1 – Part relative des durées produites de 1990 à 2001 (documentaire et fiction) par les diffuseurs

	1990	1994	1995	1997	1998	1999	2000	2001
Docu	280 h	406 h	939h	1 153 h	1 464 h	1 880 h	2 262 h	2 639 h
Fiction	912 h	576 h	899 h	631 h	679 h	684 h	708 h	717 h

Fig. 3 - Thomas Schmitt, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, CNRS Éditions.

Par ailleurs, au cours de cette période, ce développement quantitatif de la production documentaire s'est accompagné, sous l'impulsion de personnalités militantes comme Thierry Garrel chez ARTE, de l'épanouissement d'un véritable espace de création pour les auteurs ainsi que pour leurs producteurs. Certes, il existait déjà une logique de programmation par case à l'époque. Néanmoins elle allait de pair avec un engagement fort en faveur de la création documentaire, et un respect profond de la liberté artistique des auteurs⁴⁰. Et certaines de ces cases historiques, au premier rang desquelles *Grand format* et *La lucarne* sur ARTE, s'apparentaient à d'authentiques fers de lance de la création documentaire.⁴¹

Stéphane Millière (producteur délégué, *Gédéon Programmes*) dresse de cet âge d'or le bilan suivant : « Il y a 10 ans on était vraiment dans une offre de la part des producteurs qui était ouverte et qui allait du producteur vers les chaînes ayant des cases pour diffuser du documentaire, mais des lignes éditoriales finalement très larges. Il y avait 'la société' ou 'la nature' mais pas d'autres orientations, juste une thématique ». ⁴²

Et effectivement, plusieurs éléments objectifs témoignent incontestablement de l'harmonie qui a pu caractériser à cette époque la relation entre les chaînes de télévisions nationales et la création documentaire - et, à l'inverse, ce sont ces mêmes éléments qui mettent efficacement en lumière la très nette dégradation subie par cette relation au cours des années 2000.

Tout d'abord, il est intéressant de remarquer que les films documentaires ayant bénéficié d'un financement par les chaînes de télévision nationales occupaient, au début des années 2000, une place significative dans les plus importants festivals de documentaires français (*États généraux du documentaire* de Lussas, *FID* Marseille, le *Cinéma du réel*, etc.). En 2000, 61% des documentaires présentés aux *États généraux du documentaire* de Lussas avait reçu un financement par une chaîne hertzienne. C'était aussi le cas de 42% des films présentés au *FID* Marseille en 2002, et de 42% des films présentés au *Cinéma du réel* en 2001. En 2009, cette proportion a chuté radicalement : 22%

⁴⁰ Thomas Schmitt, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel. Chapitre 12 : le cinéma documentaire à la télévision*, CNRS Éditions, 2002.

⁴¹ *ibid.*

⁴² *L'État du documentaire 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire*, p.35, Le Réseau des Organisations du Documentaire, 2011.

pour *Les États généraux du documentaire* de Lussas, 4% pour le *Cinéma du réel*, et 0% pour le FID Marseille.

	CNC	PROCIREP	SCAM	Total Institutions	Région	Autres collectivités territoriales	Total collectivités territoriales	Chaines hertziennes (dont France3 régions)	Chaines du câble	Chaines locales	Total chaînes TV	Autoproduction
Films français présentés à Lussas en 2000 et 2009												
2000: 51 films	49%	26%	14%	57%	14%	22%	22%	61%	6%	6%	67%	2%
2009: 49 films	39%	22%	6%	45%	27%	2%	27%	22%	6%	18%	43%	10%
Films français présentés au FID Marseille en 2002 et 2009												
2002: 12 films	58%	33%	0%	58%	0%	0%	0%	42%	0%	25%	58%	17%
2009: 18 films	17%	6%	6%	17%	11%	11%	22%	0%	0%	6%	6%	44%
Films français présentés aux Ecrans documentaires en 2002 et 2009												
2002: 13 films	69%	39%	0%	69%	8%	15%	23%	46%	0%	39%	69%	0%
2009: 15 films	47%	7%	13%	53%	33%	20%	53%	7%	0%	20%	20%	20%
Films français présentés au Cinéma du réel en 2001 et 2010												
2001: 24 films	42%	13%	4%	46%	8%	17%	21%	42%	17%	21%	67%	4%
2010: 25 films	20%	12%	0%	20%	20%	12%	24%	4%	4%	16%	24%	4%
Films français présentés au FIPA en 2000 et 2009												
2000: 48 films	54%	38%	0%	52%	2%	2%	4%	88%	17%	8%	96%	0%
2009: 16 films	31%	25%	0%	31%	13%	6%	19%	56%	25%	6%	75%	0%

Fig. 4 - *L'État du documentaire 2000-2010*, Le Réseau des Organisations du Documentaire, 2011.

Par ailleurs, il convient également de souligner qu'au début des années 2000, parmi les dix premières sociétés de production (en nombre de films produits), celles s'inscrivant sans ambiguïté dans la veine du documentaire d'auteur étaient particulièrement bien représentées : *Les Films d'Ici*, *Doc en stock*, *Jakaranda*, *Les Films du Village*, l'INA, etc. Neuf ans plus tard, en 2009, ce sont les agences de presse (à l'instar de *Tony Comiti production*, *Chabaliere and associates press agency*, *AB production*, *Grand Angle production*, etc.) qui ont pris le relai. Et, plus récemment, sur les cinq dernières années (2012-2016), *Capa Presse* se classe en tête des producteurs de documentaires avec 362 heures de programmes, devant *TF1 Production* (332 heures) et *Morgane Production* (298 heures).

**Panorama de la production des dix premières sociétés de production
(en nombre de films) en 2000, 2004 et 2009**

	2000	2004	2009
Sociétés produisant plus de 60 films	PDJ PRODUCTION	PDJ PRODUCTION	-
Sociétés produisant plus de 50 films	-	-	PMP
Sociétés produisant de 40 à 50 films	-	VM GROUP (TIERS FERME)	PDJ PRODUCTIONS ZADIG PRODUCTIONS
Sociétés produisant de 30 à 40 films	LES FILMS D'ICI	MC4 CHABALIER ET ASSOCIATES PRESS AGENCY	PRODUCTION TONY COMITI GRAND ANGLE PRODUCTIONS CHABALIER ET ASSOCIATES PRESS AGENCY AB PRODUCTIONS
Sociétés produisant de 25 à 30 films	MC4 VM GROUP (TIERS FERME) PMP DOC EN STOCK JAKARANDA (TIERS FERME) LES FILMS DU VILLAGE (TIERS FERME)	LES FILMS D'ICI COMPAGNIE LYONNAISE DE CINEMA PMP	TROISIEME OEIL PRODUCTIONS DOC EN STOCK MC4
Sociétés produisant de 20 à 25 films	GEDEON PROGRAMMES INA	VIVA CYBER VIDEOCITE LEO VISION MEDIA VIDEO COMPAGNIE DOC EN STOCK 17 JUIN MEDIA	VIVA CYBER GEDEON PROGRAMMES BONNE COMPAGNIE VIDEOCITE LA HUIT PRODUCTION

Fig. 5 - *L'État du documentaire 2000-2010*, Le Réseau des Organisations du Documentaire, 2011.

Ainsi, même si les indicateurs quantitatifs globaux continuent de témoigner de la bonne santé de la production documentaire (les diffuseurs ont financé 2253 heures de documentaires en 2016, soit un niveau quasiment identique au pic de l'année 2002), divers signaux suggèrent que de profondes mutations du paysage télévisuel français ont négativement affecté la relation entre diffuseurs, auteurs et producteurs au cours des années 2000.

Tout d'abord, l'arrivée de la TNT le 31 mars 2005, en multipliant par cinq le nombre de chaînes accessibles, a significativement exacerbé la concurrence pesant sur les chaînes de télévision hertziennes (l'audience des chaînes de la TNT est passé de 6% en 2005 à 14% en 2009; et, dès 2010, l'audience d'NRJ12 s'élève à 2,1%, soit plus qu'Arte la même année - 1,6%).⁴³ Et donc, pour répondre à ce nouveau contexte d'émission de l'audience, les chaînes historiques, y compris publiques, ont mis en place des stratégies de fidélisation de l'audience, limitant significativement la marge de manoeuvre des auteurs et des producteurs, aussi bien sur la forme que sur le fond. Pour le

⁴³ *L'État du documentaire 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire*, Le Réseau des Organisations du Documentaire, 2011.

dire autrement, engagées dans une course à l'audimat, les chaînes de télévision publiques comme *Arte* ou *France Télévisions* sont passées d'une logique de l'offre (en provenance des auteurs et de producteurs) à une logique de demande (à leur initiative propre).

Concrètement, cette stratégie passe par divers leviers marketings, comme la mise en place de *collections* (*Empreintes* chez FRANCE 5, *Nous nous sommes tant aimés* chez FRANCE 3, *Les gars et les filles* chez ARTE) et, également, par la commande de sujets clairement identifiés et catégorisants. À ce titre, on peut relever par exemple qu'à partir de l'année 2006, le nombre de documentaires au thème « non précisé » s'effondre de manière radicale, passant de 30% des documentaires produits en 2006, à seulement 2% en 2009. Alors que, dans le même temps, les « documentaires de sociétés » passent 30% des documentaires produits à 45%. Or, « quand le sujet du film devient prépondérant au point de le catégoriser, peut-on vraiment parler de documentaire de création ? ».⁴⁴

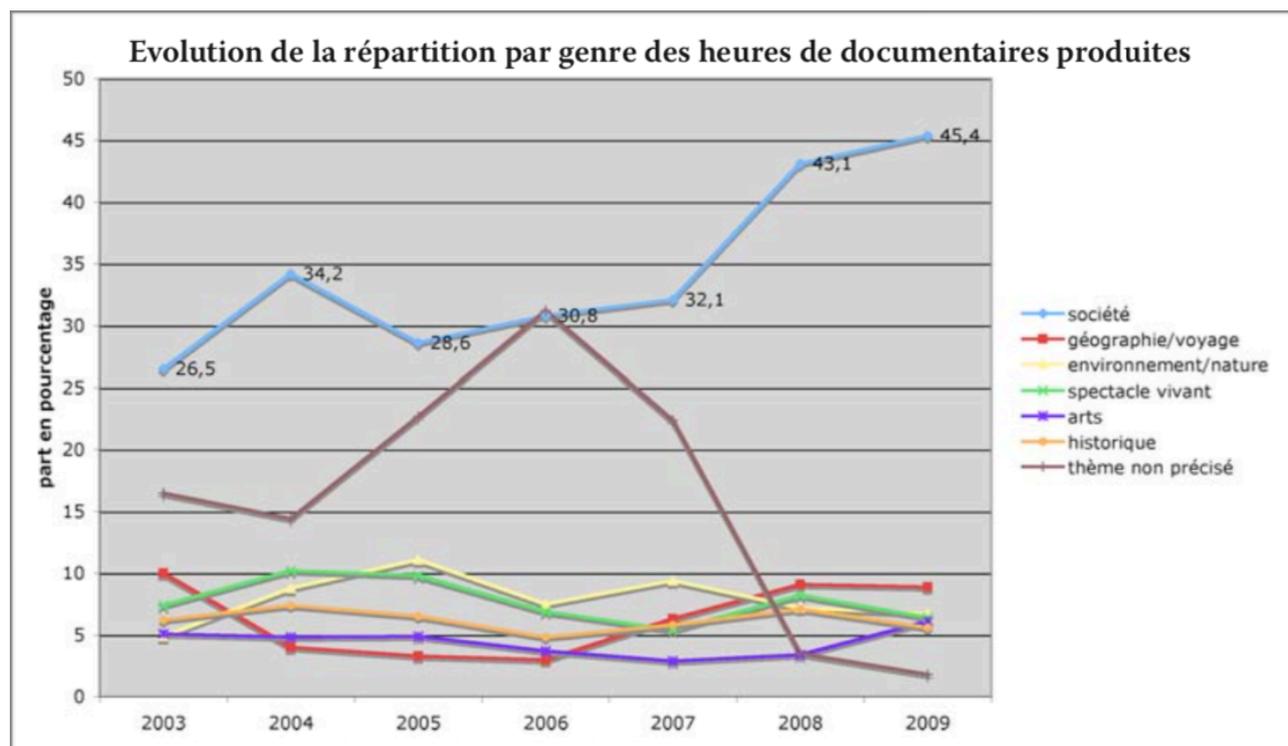


Fig. 6 - *L'État du documentaire 2000-2010*, Le Réseau des Organisations du Documentaire, 2011.

Cette mise en place d'une logique de la demande de la part des diffuseurs, qui tend à considérer les auteurs et les producteurs de documentaire comme des sous-traitants plutôt que comme des

⁴⁴ *ibid.*

créateurs, s'accompagne logiquement d'un interventionnisme éditorial plus important, et, partant, d'une réduction du champ de liberté artistique des auteurs.

Ainsi « 56% des auteurs considèrent que les diffuseurs s'immiscent incontestablement plus qu'il y a quelques années dans leur travail de création. Seuls 8% considèrent cette ingérence comme positive, et 27% considèrent qu'elles dénaturent leur travail (...) 23% des auteurs considèrent que leur dernier film ne correspond pas à leur projet initial à cause de l'intervention du diffuseur (...) Sur les 61% des auteurs qui ont du faire des coupes à la demande des diffuseurs, la moitié seulement était d'accord avec ces coupes. (...) 1/4 des auteurs interrogés considèrent la relation avec le diffuseur comme 'humiliante'. »⁴⁵

Pour Pierre Beuchot, réalisateur de films documentaires : « Dans ma dernière expérience en télévision (2008/2009), j'ai pu mesurer à quel point les nouveaux rapports avec les responsables de chaîne avaient changé : débat improductif sur le montage, intervention vétilleuse sur les commentaires, sur le choix du speaker ... J'avais l'impression d'être dans la peau de quelqu'un qui prépare un repas, qui sait le plat qu'il veut faire, à qui on imposerait de rajouter ou changer tel ou tel ingrédient... ». ⁴⁶

Il convient d'ajouter, pour terminer, que l'augmentation constante du nombre de sociétés de production de documentaires (253 en 1995, 456 en 1999, 608 en 2016⁴⁷) aggrave la situation d'oligopsonie de ce secteur (un grand nombre de vendeurs face à un nombre très restreint d'acheteurs), et donc accroît le pouvoir d'intervention éditorial et créatif des diffuseurs. Dans *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel. Chapitre 12 : le cinéma documentaire à la télévision*, Thomas Schmitt développe cette idée : « Dans ce marché sur lequel règne une forte concurrence, même si chaque acteur propose un « produit » différent, il est aisé de comprendre que le nombre de projets refusés est colossal et que, lorsqu'un film est accepté, le diffuseur n'en a pas pour autant abdiqué son important pouvoir de négociation. Celui-ci se transforme en pouvoir éditorial, en pouvoir de contrôle artistique plus ou moins insidieux. ». ⁴⁸

⁴⁵ *États des lieux du documentaire. Ce que pensent les auteurs des producteurs et des diffuseurs*, p. 18, SCAM, 2014.

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

⁴⁸ Thomas Schmitt, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel. Chapitre 12 : le cinéma documentaire à la télévision*, p.178, CNRS Éditions, 2002.

2. Les chaînes de télévisions locales : un espace de liberté et de précarité pour les documentaristes.

Du fait de ces profonds bouleversements du paysage audiovisuel français, et de ses incidences problématiques sur la liberté du geste documentaire, de nombreux documentaristes et producteurs se sont tournés vers le réseau des chaînes de télévision locales pour pouvoir continuer à développer des œuvres singulières.

À la fin des années 1980, la Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL) a autorisé la mise en diffusion des trois premières chaînes de télévisions locales privées : *Télé Lyon Métropole*, *Télé Toulouse*, *8 Mont-Blanc*. Puis, au cours des années 1990, de nouvelles télévisions locales ont vu le jour (*Images-Plus Epinal* en 1990, *Cityzen TV* en 1997). Mais c'est véritablement à partir du milieu des années 2000, suite à la naissance de la TNT, que le processus s'est emballé. Ainsi alors qu'il existait 16 télévisions locales en 2005, il en existait déjà plus du double (33) en 2008.

Années	1988	2003	2005	2006	mi-2008	mars 2010
Nombre de chaînes locales hertziennes	3	10	16	22	33	45

Fig. 7 - *Étude portant sur les conditions de réussite de la télévision locale en France sur la base d'une comparaison internationale*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2010.

Il est intéressant de remarquer que cet essor des chaînes de télévisions locales coïncide, chronologiquement, avec la nette reprise en main éditoriale opérée par les chaînes de télévision nationales (milieu des années 2000). Ainsi, les chaînes de télévisions locales ont ouvert un espace de liberté pour les documentaristes, alors qu'ailleurs, à l'échelle nationale, s'en réduisait un autre.

Pour Anna Feillou, réalisatrice de films documentaires : « Pendant toutes ces années où les chaînes publiques ont effectivement resserré leurs grilles sur des documentaires globalement plus formatés, les auteurs et les producteurs qui avaient envie de continuer à produire des premiers films, des films adossés à une recherche formelle, un engagement sur leur sujet et qui ne correspondaient peut-être

pas aux attentes des grandes chaînes, tout ce monde-là, dont je fais également partie, s'est réfugié en quelque sorte dans les chaînes locales. »^{49 50}.

Et nombreux sont les éléments qui témoignent de la qualité de cet engagement des chaînes locales en faveur du documentaire de création.

Ainsi, comme le montre le tableau ci-après, entre 2010 et 2015, les films documentaires ayant bénéficié d'un investissement des chaînes de télévisions locales ont obtenu 199 prix en festivals (et 200 sélections en festivals de catégorie 1), 37 étoiles de la SCAM, 78 labels Images en Bibliothèques (à titre de comparaison le groupe France Télévisions n'en compte que 40), 16 labels Images de la culture. En outre, les chaînes de télévisions locales n'hésitent pas à apporter leur soutien à des premiers et deuxièmes films : entre 2010 et 2015, elles ont permis à 121 premiers et deuxièmes films de voir le jour, soit 40% du total des films sur lesquels elles ont investi. Et enfin, il convient de remarquer que le formatage en terme de durée reste marginal chez ces diffuseurs locaux : ainsi, sur la période 2010-2015, le format 52' ne concerne que 28% des 300 films sur lesquels ils se sont engagés (moins d'un tiers).

ANNÉE	NBRE DE FILMS SOUTENUS PAR LES CHAINES DE TV LOCALES PAR ANNÉE	Films produits sans apports numéraire des chaînes de Tv locales	1er et 2eme films produits sans apports numéraire	ETOILES SCAM : http://www.scam.fr/fr/lespaceculture/LesEtoilesdeLaScam.aspx	LABEL Image en Bibliothèque : http://www.imagesenbibliothèques.fr/spip.php?rubrique3	CNC IMAGES DE LA CULTURE	ADAV	SELECTION EN FESTIVALS	FESTIVAL CATEGORIE 1	PRIX EN FESTIVAL	1ER ET 2EME FILM
2010	56	29		5	19	3	25	145	36	44	21
2011	48	21		5	11	4	28	165	30	33	20
2012	63	34		6	11	5	25	168	31	40	23
2013	59	39		4	12		15	167	43	33	26
2014	59	28		11	14	4	6	205	47	44	27
2015	15	8		6	6			34	13	5	4
TOTAL	300	159	90	37	73	16	99	884	200	199	121
		53%	30%	12%	24%	5%	33%	295%	67%	66%	40%
					63%						30% en danger

Fig. 8 - Étude sur un échantillon de 300 films soutenus par les chaînes locales entre 2010 et 2015, Filmsenbretagne, 2016.

⁴⁹ Anna Feillou, *Le documentaire dans la tourmente*, Les fiches du cinéma, 2015.

⁵⁰ Voir également à ce sujet - Frédéric Goldbronn, *Le documentaire de création est-il soluble dans le marché ?*, INA, 2013.

Néanmoins, cet espace de liberté créatrice ouvert par les chaînes de télévisions locales est également un espace de précarité pour les documentaristes.

En effet, dotées de moyens limités, les chaînes de télévisions locales investissent dans la production documentaire des sommes bien inférieures à celles engagées par les chaînes de télévisions nationales. Ainsi, le différentiel de coût horaire (somme moyenne totale réunie pour produire une heure de documentaire) entre un documentaire financé par une chaîne locale et une chaîne nationale est particulièrement significatif : en 2016, alors qu'il s'élève à 210.000 euros pour les chaînes nationales gratuites, il plafonne à 93.000 euros pour les chaînes locales (soit un écart de 125%). Et concernant plus spécifiquement l'apport horaire (apport des chaînes de télévision pour produire une heure de documentaire) l'écart est encore plus marqué : en 2016, il s'élève à 108.900 euros pour les chaînes nationales gratuites et à seulement 19.100 euros pour les chaînes locales (soit un écart de 468%).

	heures initiées ¹		heures totales ²		apport des diffuseurs (M€) ²		coût horaire (K€) ¹		apport horaire (K€) ¹		taux de financement (%) ¹	
	2015	2016	2015	2016	2015	2016	2015	2016	2015	2016	2015	2016
TV8 Mont-Blanc (Chambéry)	9	13	22	24	0,24	0,27	72,4	80,1	12,8	16,8	17,7	21,0
TVM Est Parisien	3	6	6	7	0,07	0,11	86,0	87,6	12,5	15,0	14,6	17,1
Vosges TV	17	22	24	24	0,46	0,38	95,4	90,1	21,4	16,3	22,5	18,1
Wéo	12	9	15	9	0,44	0,27	86,0	92,7	31,1	30,9	36,1	33,4
total	142	128	173	160	3,57	2,98	99,4	93,3	21,0	19,1	21,1	20,4

Fig. 9 - *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

Le graphique suivant le montre bien : cet écart existe depuis le début des années 2000 et ne s'est pas résorbé depuis.

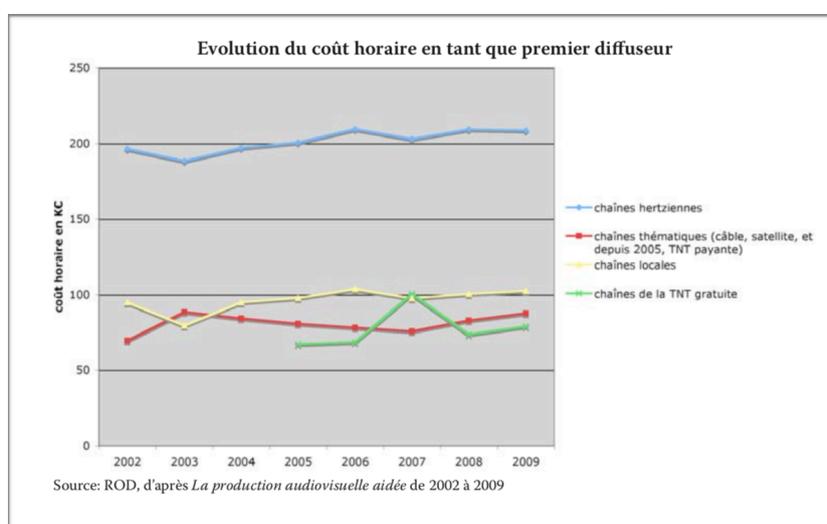


Fig. 10 - *L'État du documentaire 2000-2010*, Le Réseau des Organisations du Documentaire, 2011.

Par ailleurs, ces apports des diffuseurs locaux se composent majoritairement d'apports en industrie, et non en numéraire, ce qui soulève au moins trois problématiques.⁵¹

D'abord, il est aisé de comprendre en quoi l'apport en industrie d'une chaîne de télévision réduit significativement la marge de manoeuvre du réalisateur concernant le choix de son matériel de prise de vue, de prise de son, et de montage. Il aura en effet pour seule possibilité d'utiliser ce que la chaîne de télévision accepte de lui mettre à disposition. Or, le choix du matériel technique est fortement liée aux intentions esthétique du film, et donc aux intentions de réalisation de l'auteur.

Anne Feillou rejoint cette position : « Si les chaînes décident de s'équiper en industrie, il va nous devenir, en tant que créateurs, plus difficile de pouvoir créer ou choisir les conditions dans lesquelles on veut faire les films. Je trouverais plus intéressant que ces chaînes aient du cash tout simplement, des liquidités à investir dans les films. Et l'argent serait dépensé en fonction des besoins du film. Et notamment des besoins créatifs ».⁵²

Ensuite, un apport en industrie de post-production implique souvent pour le réalisateur de venir monter son film dans les locaux de la chaînes de télévision, avec le personnel de post-production salarié de la chaîne en question, ce qui n'est pas sans conséquence sur la liberté de création.

Enfin et surtout, à plusieurs reprises, ces apports en industrie ont été excessivement valorisés par les chaînes de télévisions locales, et ce afin de respecter artificiellement le seuil minimum d'apport horaire à partir duquel les films deviennent éligibles au COSIP (25% du plan de financement). Cette situation a poussé le CNC, en 2014, à mener des audits sur deux télévisions locales (Normandie TV et Cynaps TV) afin de vérifier la véritable valeur de leurs apports en industrie. Et ces audits ont effectivement confirmé des surévaluations des apports en industrie, l'absence de certains matériels affichés, voire l'absence d'apports réels en industrie.⁵³

Et c'est finalement cette tendance des chaînes de télévision locales à survaloriser leurs apports en industrie qui a été à l'origine d'une profonde réforme du système de soutien public à la production

⁵¹ En 2016, les apports en numéraire des chaînes de télévision locale pour la production documentaire représentent 2 millions d'euros, soit 65,7 % de leur investissement total dans la production de documentaire. In *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

⁵² Anna Feillou, *Le documentaire dans la tourmente*, Les fiches du cinéma, 2015.

⁵³ Voir à ce sujet - *CNC : création d'un sous-groupe de travail sur la transparence des budgets des chaînes locales*, Satellifax n°4516, 03/06/15.

documentaire, menée en 2015 par le CNC, et dont les différents acteurs (réalisateurs, producteurs, et diffuseurs locaux) s'accordent à souligner l'incomplétude et les dangers pour la création documentaire.

3. Un écosystème d'aides publiques inadapté et saturé.

On l'a vu dans la sous-partie précédente, la production du documentaire de création s'est largement appuyée sur le tissu télévisuel local à partir du début des années 2000, alors que la liberté de créer sur les chaînes nationales se réduisait. Pour autant, cet espace de liberté est également un espace de précarité, dans lequel les films se fabriquent dans des conditions matérielles difficiles, en dérogeant parfois aux réglementations en vigueur.

Par conséquent, afin de mieux structurer le secteur et d'en améliorer la transparence, le CNC a conduit en 2014 une vaste réforme des conditions d'éligibilité au soutien du COSIP. Et, si certaines mesures permettent indiscutablement de soutenir plus efficacement la création, la direction globale de la réforme présente un véritable risque de précarisation (voire de disparition) pour tout le tissu fragile de la production documentaire soutenu par les chaînes locales.

Globalement, l'essentiel des mesures de la réforme concerne le soutien automatique.⁵⁴

Tout d'abord, la réforme a cherché à resserrer le soutien automatique en faveur des documentaires de création. Pour ce faire, le coefficient de base à partir duquel est calculé le généré potentiel d'une oeuvre documentaire (et donc le montant versé sur le compte du soutien automatique de la société de production par le CNC) pourra être rehaussé par un jeu de bonifications objectives, visant à quantifier l'ambition artistique et technique des documentaires.⁵⁵

On le voit avec le tableau suivant, les 4 nouveaux critères permettant de bonifier le coefficient de base ont pour objet de valoriser l'approche créative que comporte une oeuvre documentaire :

⁵⁴ Le COSIP s'organise en deux versants distincts : l'aide sélective, et le soutien automatique. L'aide sélective relève d'une logique artisanale (consistant à aider les projets de manière individuelle), alors que le soutien automatique relève d'une logique industrielle (consistant à assurer la viabilité durable de la société de production concernée, en lui ouvrant un compte sur lequel sera automatiquement versée une certaine somme, calculé proportionnellement à l'apport des diffuseurs).

⁵⁵ À propos du fonctionnement du soutien automatique, voir : *Réforme du soutien à la production documentaire*, CNC, 2015.

reconnaissance de la qualité de l'écriture, musique originale, temps consacré au montage, poids de l'équipe créative dans la masse salariale, etc. À l'inverse, les documentaires qui empruntent aux codes d'écriture ou de réalisation propres au magazine ou au reportage n'auront pas accès à ces bonifications. Et le CNC précise qu'il « fera preuve d'une vigilance accrue sur le caractère de documentaire de création des œuvres aidées, et aura plus fréquemment recours à l'avis de la commission spécialisée ». ⁵⁶

Intitulé	Formalisation	Pondération
Reconnaissance de la qualité de l'écriture et du potentiel de développement du projet	Aide à l'écriture ou au développement d'un partenaire privé ou public (hors COSIP CNC) d'au moins 3000 € <u>et/ou</u> signature d'une convention de développement avec un diffuseur d'au moins 6000€/h en numéraire	+0,1
Musique originale	Contrat de cession conclu entre le producteur délégué et un compositeur pour la création d'une musique originale pour au moins 2000€, et au moins un cachet d'interprète au tarif conventionnel	+0,1
Temps consacré au montage	Temps de travail du chef monteur cadre (application CCNA 2642) : - Entre 25 et 35 jours pour un 52' (sinon : <i>pro rata temporis</i>) - Plus de 35 jours pour un 52'	+0,1 +0,2
Poids de l'équipe créative dans la masse salariale	Part dans la masse salariale des salaires bruts (permanents et intermittents) affectés à la création et à la fabrication de l'œuvre (hors personnel administratif et de production) et rémunérés par le producteur délégué > à 60%	+0,1

Fig. 11 - Réforme du soutien à la production documentaire, CNC, 2015.

Néanmoins, cette attention particulière portée à la création documentaire, unanimement saluée par les organisations représentant les documentaristes (l'ADDOC, la SRF, la SCAM, ATIS), s'est accompagnée d'une myriade de mesures durcissant les conditions d'éligibilité au soutien automatique, en éloignant donc de fait les documentaristes, les sociétés de production, et les films les plus fragiles. ⁵⁷

Par exemple, l'apport minimum d'un diffuseur pour pouvoir être éligible au soutien automatique a été rehaussé de 9000 €/h à 12.000€/h; et le seuil annuel d'ouverture d'un compte automatique a été rehaussé de 50.000 € de généré, à 70.000 € de généré. À ce sujet, ADDOC s'inquiète : « Le relèvement du seuil annuel d'ouverture d'un compte automatique (de 50 à 70.000 €) et du seuil

⁵⁶ Réforme du soutien à la production documentaire, p.2, CNC, 2015.

⁵⁷ Suite à la réforme, d'après l'étude *Etat des lieux de la télévision locale*, réalisé par *Filmsenbretagne* en 2015 : « 159 films documentaires sont déjà en danger, dont 90 premiers et deuxième films. »

minimal d'apport en numéraire du diffuseur (de 9000 à 12.000 €/h) pour accéder à l'automatique est particulièrement menaçant pour les petites structures qui sont les forces vives et dynamiques de la production documentaire. Les chaînes (locales et France3 Régions) – dont les budgets sont en berne en ce moment – ne choisiront-elles pas de produire moins de films pour garantir cet apport à 12 000 € ? ».⁵⁸

Par ailleurs, si la proportion minimale que doit représenter l'apport diffuseur dans le plan de financement (25%) n'a pas été modifié, les conditions de contrôle de cet apport ont été nettement renforcées. Ainsi, désormais, pour tous les documentaires bénéficiant d'une subvention supérieure ou égale à 50.000 € (le seuil de 50.000 € prend en compte le montant total des aides du CNC perçues par le ou les coproducteurs de l'œuvre) s'impose l'obligation de certification des comptes de production par un commissaire aux comptes. Et enfin, la valorisation de l'apport en industrie des chaînes est aujourd'hui strictement contrôlé par une grille officielle établie et actualisée par le CNC.

En conséquence de cette batterie de nouvelles mesures, les projets de films qui auraient pu bénéficier du soutien automatique avant la réforme, se retrouvent aujourd'hui re-routés vers l'aide sélective, qui devient ainsi le principal guichet public de la production documentaire la plus fragile. Charlotte Grosse s'alarme de cette évolution : « Cela précarise de nombreux producteurs et documentaristes. L'automatique c'est une vraie sécurité, alors que le sélectif tu déposes ton projet, et c'est au petit bonheur la chance. Globalement, du fait de cette réforme, les petites boîtes de production sont plus précarisées qu'avant ».⁵⁹

Et on constate déjà une baisse significative du nombre d'heures de documentaire soutenues par les télévisions locales. Entre 2014 (situation pré-réforme) et 2015 (situation post-réforme), on est passé de 240 heures produites à 145 heures. D'après Charlotte Grosse « au moins une dizaine de télévisions locales ont déjà mis la clé sous la porte »⁶⁰.

En d'autres termes, si la réforme du CNC répond à une nécessité de clarification et d'assainissement du secteur, elle s'opère au détriment des films les plus fragiles et des diffuseurs locaux qui s'étaient fixés pour mission de les soutenir, alors que les diffuseurs nationaux s'en désintéressaient.

⁵⁸ *Réforme du COSIP... peut mieux faire*, Communiqué de presse du 05/02/14, ADDOC.

⁵⁹ Entretien avec Charlotte Grosse.

⁶⁰ Ibid.

Sur un autre plan, il convient de souligner que les *aides cinéma* du CNC en faveur du documentaire semblent ne pas prendre suffisamment en compte la spécificité du genre. Pour bien le comprendre, nous allons nous intéresser aux problématiques rencontrées par le documentaire à l'avance sur recette (avant réalisation et après réalisation) ainsi qu'aux différentes aides relevant du soutien au scénario de long-métrage (composé de trois aides : l'aide à l'écriture, l'aide à la réécriture et l'aide à la conception).

Concernant l'avance sur recette, le problème principal relève des difficultés rencontrées par les membres des commissions à appréhender et à lire des projets documentaires (dont l'écriture se distingue, par nature, de celle d'un scénario de fiction). Pour Charlotte Grosse, c'est un problème majeur : « Nous, on demande qu'il y ait plus de gens qui sachent lire du documentaire qui siègent dans les commissions de l'avance. On veut des lecteurs qui soient sensibilisés au documentaire, et à ce que c'est que la spécificité d'une écriture documentaire ».⁶¹ La SCAM, de son côté, va même jusqu'à militer pour la création de commissions distinctes, séparant la fiction du documentaire, afin de mieux protéger ce dernier.⁶² Et en effet, actuellement, l'avance sur recette avant réalisation soutient nettement plus de projets de fiction que de projets de documentaires. En 2016, seulement 8 films documentaires ont bénéficié de l'avance sur recette avant réalisation, contre 45 films de fiction.

Longs métrages documentaires agréés ayant bénéficié de l'avance sur recettes avant réalisation										
	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
nombre de documentaires	9	11	4	8	10	10	10	3	8	8
montant accordé (M€)	1,3	2,1	0,7	1,5	1,7	1,7	1,5	0,5	1,5	1,3

Source : CNC.

Fig. 12 - *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

Et il est intéressant de remarquer que, à l'inverse, sur la période 2007-2016, l'avance sur recette après réalisation est octroyée dans 67% des cas à des films documentaires⁶³. Comme s'il était plus aisé pour la commission de soutenir un film documentaire fini plutôt qu'à l'état de projet. Pour Charlotte Grosse, cela confirme clairement la difficulté pour les membres de la commission à se

⁶¹ Entretien avec Charlotte Grosse.

⁶² Entretien Guillaume Toulon.

⁶³ *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

prononcer sur un scénario de documentaire, en amont : « Je pense en effet que c'est plus facile de juger de la qualité cinématographique d'un documentaire en le voyant plutôt qu'en le lisant. »⁶⁴

Longs métrages documentaires agréés ayant bénéficié de l'avance sur recettes après réalisation										
	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
nombre de documentaires	5	4	6	7	5	5	5	2	3	8
montant accordé (K€)	342,3	208,6	558,3	492,6	552,0	280,0	387,9	150,0	187,0	436,3

Source : CNC.

Fig. 13 - *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

Or, d'une part, l'avance sur recette après réalisation alloue des montants nettement inférieurs à ceux octroyés dans le cadre de l'avance sur recette avant réalisation : en 2016, le montant moyen de l'avance sur recette avant réalisation s'élève à 500.000 €; alors qu'il se limite à 90.000 € pour l'avance sur recette après réalisation.⁶⁵

D'autre part, c'est un mécanisme de rattrapage et non de préfinancement. Et donc, le réalisateur et le producteur sont tenus de fabriquer le film sans savoir s'ils pourront, à posteriori, bénéficier de l'aide pour se rembourser les frais engagés.

Et enfin, dans *Écrire et accompagner le cinéma documentaire*, Béatrice de Mondenard rappelle à juste titre que « l'avance sur recette après réalisation est versée aux sociétés de production, et n'aide en rien les documentaristes dans la phase d'écriture et de réalisation de leur projet, et encore moins à travailler sur leur prochain film. »⁶⁶

Par ailleurs, concernant le dispositif de soutien aux scénarios de long-métrage (aide à l'écriture - 30.000 €, à la réécriture - 20.000 €, à la conception - 10.000 €) les problématiques liées au documentaire sont similaires.

D'une part, on remarque que les projets de fiction sont largement plus soutenus par ces aides que les projets de documentaires. Sur la période 2011-2015, l'aide à l'écriture ou à la réécriture a été octroyée à 179 projets de fictions, 12 projets d'animation et seulement 14 projets de documentaires.

⁶⁴ Entretien Charlotte Grosse.

⁶⁵ *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

⁶⁶ Béatrice de Mondenard, *Écrire et accompagner le cinéma documentaire*, p. 11, SCAM, 2015.

⁶⁷ Et d'autre part, l'aide à la conception est uniquement destinée aux auteurs de fiction et exclut les documentaristes⁶⁸. Cette discrimination est d'autant moins légitime que les autres dispositifs d'aide mis en place par le CNC n'opèrent aucune distinction de genre, mettant justement en concurrence directe les projets de fiction et de documentaires, souvent au détriment de ces derniers.

Pour terminer, il convient de relever que d'autres dispositifs d'aide directe aux documentaristes existent : l'aide à l'écriture du Fonds d'aide à l'Innovation Audiovisuelle du CNC ou la bourse Brouillon d'un rêve de la SCAM, par exemple. Néanmoins, les montants octroyés restent modestes⁶⁹ et la concurrence pour les obtenir est rude.⁷⁰

On le comprend donc, la précarité de l'auteur de documentaire s'inscrit en réalité dans une dynamique de fragilisation plus globale du système de production, qui s'est amorcée au début des années 2000 avec le désengagement manifeste des chaînes de télévision nationales, auquel les chaînes de télévisions locales n'ont pu que partiellement pallier du fait de leurs moyens limités. Et dans ce contexte, les réformes et les dispositifs de soutien mis en place par le CNC (filiale audiovisuelle et cinéma) semblent relativement inadaptés. Néanmoins, de nombreux indicateurs le montrent, l'écriture et le geste documentaire continuent de jouir d'un public curieux et fidèle, notamment hors des circuits commerciaux classiques. On peut donc se poser la question suivante : ne faudrait-il pas avant tout repenser les moyens d'une meilleure exposition des œuvres documentaires, afin de relancer une dynamique de production vertueuse, et, partant d'améliorer les conditions matérielles de fabrication des films ?

III. REPENSER LA DIFFUSION DES OEUVRES DOCUMENTAIRES POUR EN AMÉLIORER LES CONDITIONS DE FABRICATION

1. Les documentaristes peuvent-ils trouver leur place en salle de cinéma aujourd'hui ?

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ L'aide à la conception a été créée en 2011. Elle a pour vocation d'aider directement les auteurs, en leur allouant personnellement (et non à leur producteur) une aide pour préparer un futur projet.

⁶⁹ 7.5000 € pour l'aide à l'écriture; 5000 € pour la bourse Brouillon d'un rêve

⁷⁰ Sur 700 dossiers reçus par an, l'aide à l'écriture en soutien 50, soit un taux de sélectivité de 7%; alors que, de son côté, la bourse Brouillon d'un rêve ne soutient que 10% des projets qu'elle reçoit. Béatrice de Mondenard, *Écrire et accompagner le cinéma documentaire*, p.7-8, SCAM, 2015.

Pour un film, quel que soit son genre, la salle de cinéma continue de revêtir une importance cruciale, à la fois sur le plan symbolique, artistique et financier. À ce titre, la situation des oeuvres documentaires semble à première vue encourageante. Entre 2007 et 2016, 367 longs-métrages documentaires ont été agréés par le CNC⁷¹, et, globalement, sur cette même décennie, le nombre de documentaires agréés augmente chaque année de manière stable.⁷² Plus précisément, alors le nombre de long-métrages documentaires s'élevait à 29 en 2007, il s'établit à 44 documentaires en 2016. De 2007 à 2016, le nombre de documentaires agréés a donc progressé de 51%. Par ailleurs, il est important de souligner que sur les 44 films documentaires agréés en 2016, 22 sont des premiers films et cinq sont des deuxième films, ce qui témoigne de la vitalité du genre.

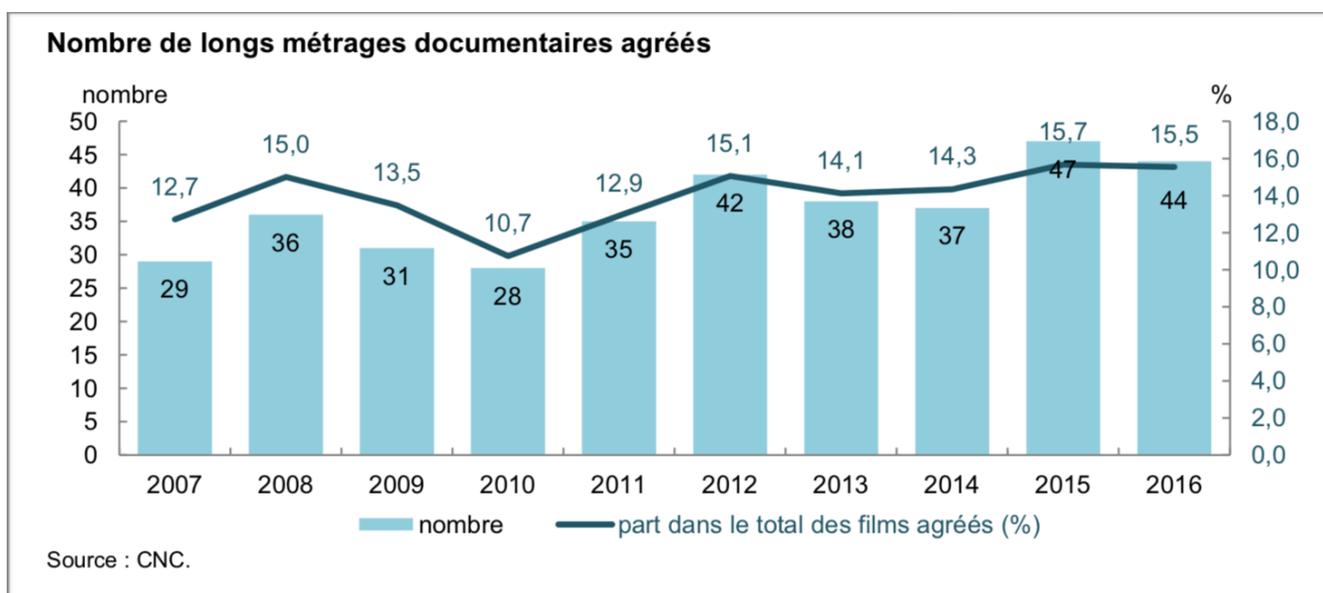


Fig. 14 - Le marché du documentaire en 2016, CNC, 2017.

Néanmoins, cette progression est trompeuse, dans la mesure où la grande majorité des longs-métrages documentaires qui sortent en salle sont cantonnés à une exploitation confidentielle.

Documentaires en première exclusivité en salles selon le nombre d'établissements en première semaine

	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
moins de 10 établissements	38	36	37	39	56	62	57	58	57	64
10 à 29 établissements	19	10	20	19	25	21	18	25	36	35
30 à 49 établissements	3	2	9	11	4	6	6	6	4	11
50 à 99 établissements	2	7	2	5	2	1	1	7	2	5
100 à 299 établissements	2	2	3	2	1		2	4	4	2
300 établissements et plus	2	1	1	1	1	1	3		1	1
total	66	58	72	77	89	91	87	100	104	118

Source : CNC.

Fig. 15 - Le marché du documentaire en 2016, CNC, 2017.

⁷¹ Ce qui représente 14% du total des films sur la période.

⁷² À hauteur de 1,4% par an en moyenne.

Depuis 2007, 1,4% des documentaires sortis en salle sont distribués dans 300 établissements ou plus; et à l'inverse, 58,5 % sont projetés dans moins de 10 établissements en première semaine.

On retrouve des statistiques similaires sur la seule année 2016 : sur 118 films documentaires sortis en salle, 64 sortent dans moins de 10 établissements (soit approximativement 54%).⁷³ Partant, en 2016, sur les 118 documentaires sortis en salle, 91 ne dépassent pas les 20 000 spectateurs (soit 85% des documentaires). Et au total, sur la même année, l'ensemble des films documentaires sortis en salle ne représente que 1,7 % des entrées totales.⁷⁴

Films documentaires inédits selon le nombre d'entrées en salles										
	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
moins de 20 000 entrées	51	45	56	54	80	78	73	81	85	91
20 000 à 50 000 entrées	7	5	8	13	5	8	6	11	8	14
50 000 à 100 000 entrées	3	4	3	3	1	4	1	3	6	9
100 000 à 500 000 entrées	4	4	4	5	4	1	6	5	4	2
plus de 500 000 entrées	1		1	1		1	1		1	2
total	66	58	72	76	90	92	87	100	104	118

Source : CNC.

Fig. 16 - *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

Les conséquences engendrées par cette difficulté des documentaires à trouver leur place sur les écrans de cinéma sont particulièrement préjudiciables, dans la mesure où elles contaminent l'intégralité du processus de production. En effet, une telle situation dissuade les distributeurs à s'engager sur le pré-financement, ce qui participe à la précarisation des conditions de fabrication des films.

Or, cette problématique est d'autant plus inextricable qu'elle est due au contexte plus global de l'exploitation en France, et donc à des tendances structurelles dont l'infléchissement semble malaisé voire impossible. En effet, alors que le nombre de films produits progresse plus rapidement que le nombre d'écrans du parc hexagonal, on assiste à un véritable phénomène de saturation, qui induit « une accélération de la rotation des films en salle, une réduction des durées d'exploitation de nombreux films ».⁷⁵

On le voit bien avec le graphique suivant : le nombre d'écrans actifs par film inédit n'a cessé de baisser depuis le début des années 2000, pour atteindre en 2016 son niveau le plus faible depuis 15

⁷³ *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

⁷⁴ *ibid.*

⁷⁵ *Financement de la projection numérique en salle de cinéma*, Inspection générale des affaires culturelles, 2017.

ans (8 écrans actifs par film inédit sorti). Par conséquent la durée de programmation moyenne chute significativement, notamment pour les films dont les sorties sont les plus restreintes (moins de 50 copies)⁷⁶. Cette saturation des écrans de cinéma, et la rotation accélérée qu'elle induit, s'avère particulièrement néfaste pour les films documentaires, qui, encore plus que les autres, ont besoin de temps pour rencontrer leur public en salle.⁷⁷

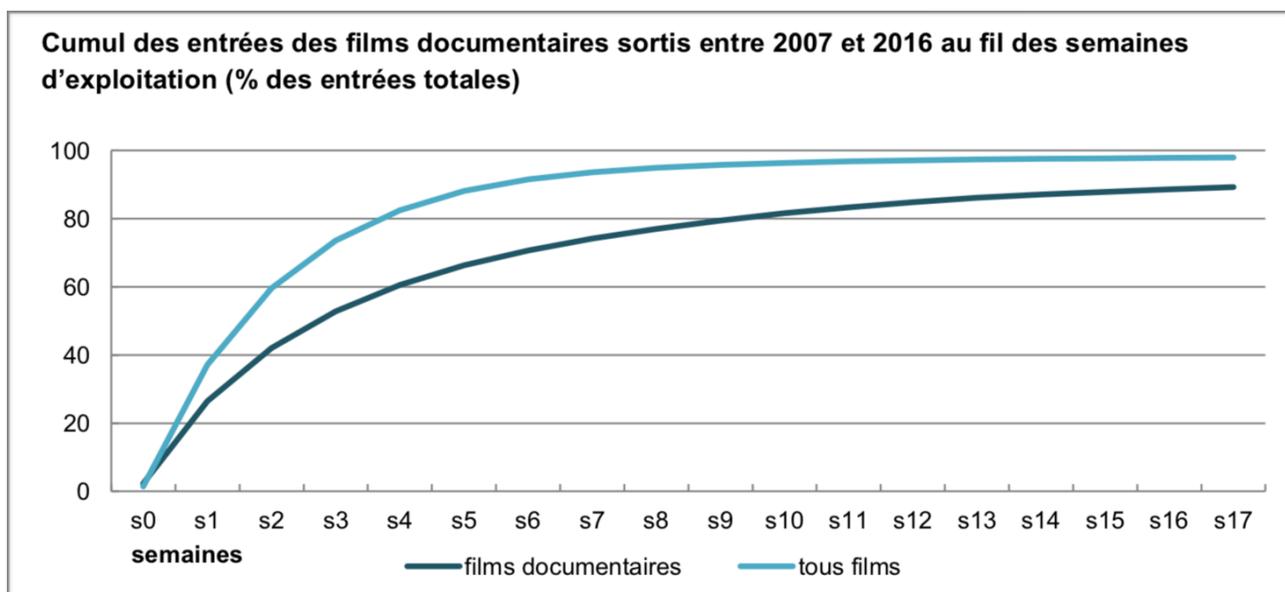


Fig. 17 - *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

Pour le dire simplement, le temps est un luxe de plus en plus rare dans l'exploitation cinématographique, ce qui nuit à la visibilité du cinéma documentaire.

D'une part, ce contexte empêche les distributeurs de mettre en place des stratégies d'exposition du film sur la durée. Ainsi, pour Thomas Ordonneau (Shellac) « entre distributeurs et exploitants, on parle souvent du volume de 35 séances par semaine à Paris, qui est un classique. Donc 70 séances sur deux semaines. Ça nous est souvent arrivé d'avoir des discussions avec des exploitants pour dire qu'on ne voulait pas 70 séances sur 1 ou 2 semaines, mais qu'on les préférerait étalés sur 6 semaines. Et bien à chaque fois ça a été complètement impossible de mettre ça en place, avec des personnes qui pour autant n'avait pas de chaîne de décision au-dessus d'eux. »⁷⁸

Et, d'autre part, cela contraint les exploitants à mettre en place des stratégies d'exclusivité stricte, qui font obstacle à la circulation des films. À ce sujet, Christophe Postic (directeur artistique des

⁷⁶ *Financement de la projection numérique en salle de cinéma*, Inspection générale des affaires culturelles, 2017.

⁷⁷ Un film documentaire sorti en 2016 réalise en moyenne 82,9 % de ses entrées au cours des neuf premières semaines de son exploitation, contre 98,0 % pour l'ensemble des films. In *Le marché du documentaire en 2016*, CNC, 2017.

⁷⁸ Table ronde - *Le grand écran est-il une chance ou un ghetto pour le documentaire ?*, SCAM, 2013.

États généraux du documentaire de Lussas) relate la situation suivante : « Le film de Laurent Haas ‘Bonheur terre promise’ a eu une distribution en salle. Il a totalisé autour de 6000 entrées sur une durée d’un an. Il a seulement été distribué sur une salle à Paris, aux Sept parnassiens. Laurent aurait préféré être sur deux ou trois salles avec quelques séances dans la semaine, et non pas dans une seule avec toutes les séances tous les jours. Mais les Sept parnassiens ont refusé, pour garder l’exclusivité. ».⁷⁹

Malgré tout, c’est précisément dans cette évolution structurelle de l’exploitation française, pourtant à priori incompatible avec la survie du cinéma documentaire, que l’on peut entrevoir l’avenir de celui-ci.

En effet, à y regarder plus précisément, on remarque que ce qui est actuellement en jeu dans l’évolution de l’exploitation en France, c’est la mise en péril des exploitants de taille réduite par la progression continue des multiplex.⁸⁰ De 2007 à 2016, alors que les établissements de moins de 5 écrans ou moins sont en net recul, les établissements de 6 écrans ou plus sont tous en hausse (+ 11,4% pour les cinémas de 6 ou 7 écrans, + 32% pour les multiplexes).

Nombre d'établissements selon le nombre d'écrans										
	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
un écran	1 211	1 216	1 208	1 197	1 183	1 187	1 169	1 156	1 160	1 166
2 et 3 écrans	436	443	442	435	433	429	433	433	433	428
4 et 5 écrans	171	166	163	161	159	156	153	153	151	154
6 et 7 écrans	79	80	82	84	82	82	83	87	86	88
8 à 11 écrans	82	85	87	86	90	94	96	97	107	110
12 écrans et plus	76	79	84	86	86	87	92	94	96	99
total	2 055	2 069	2 066	2 049	2 033	2 035	2 026	2 020	2 033	2 045

Source : CNC — France métropolitaine.

Fig. 18 - *La géographie du cinéma en 2016*, CNC, 2017.

Et donc, face à la pression des multiplex, dont la programmation est peu favorable au cinéma d’auteur en général et au cinéma documentaire en particulier, l’exploitation indépendante va devoir imposer et faire valoir sa « valeur ajoutée », son identité. C’est à ce titre que son rôle de lieu citoyen

⁷⁹ Entretien Christophe Postic.

⁸⁰ Les textes législatifs et réglementaires en vigueur ne donnent pas de définition juridique du multiplexe. La notion de multiplexe recouvre ainsi des réalités économiques qui peuvent être très contrastées. On considérera ici qu’un multiplexe est un établissement qui comporte plus de 5 écrans.

et culturel, capable d'organiser des événements autour des films projetés (débat, rencontres, exposition, etc.) est appelé à revêtir une importance de plus en plus cruciale. Or, ce type d'animation correspond particulièrement bien aux oeuvres documentaires.

D'après Arnaud Bouffassa : « Ce qui peut être une lueur d'espoir, c'est que face au multiplex qui propose de faire rentrer le maximum d'argent en déshumanisant, jusqu'à remplacer les caissiers par des machines automatiques, la salle de cinéma indépendante va devoir trouver une alternative, et l'alternative elle va passer par l'animation, et c'est là que le documentaire va avoir un vrai rôle à jouer ».⁸¹ L'avenir des salles indépendantes et du cinéma documentaire sont donc étroitement liés.

Pour résumer, si le contexte de concurrence accrue qui caractérise aujourd'hui l'exploitation en France nuit particulièrement à la visibilité du cinéma documentaire (et donc à ses conditions de production), il dispose pourtant de qualités culturelles et citoyennes qui peuvent lui permettre de devenir un genre prisé des établissements de taille réduite cherchant à affirmer leur singularité face à la progression continue des multiplex. Et par ailleurs, dans ce contexte de saturation, les diverses passerelles qui existent entre la diffusion commerciale (salles de cinéma) et la diffusion non-commerciale (réseau de médiathèques, de bibliothèques, de lieux alternatifs, festivals, etc.) représentent de véritables opportunités pour la visibilité des oeuvres documentaires.

2. Oeuvres documentaires et circuits de diffusion non-commerciaux : une complémentarité à approfondir.

Pour Boris Spire, président du Groupement national des cinémas de recherche (GNCR) : « Alors qu'il y a de plus en plus de films qui sortent sur les écrans en France dans un cadre commercial - et que parmi ces films on trouve évidemment des documentaires - se pose la question suivante : Comment trouver de la place ? Et bien moi je pense qu'on doit aller chercher dans les collaborations et les partenariats entre les salles de cinéma et le circuit non-commercial. »⁸² Et en effet, le circuit non-commercial (le réseau des festivals en amont; le réseau des médiathèques et des centres culturels et associatifs en aval) représente un vaste espace d'opportunité pour la diffusion du cinéma documentaire, à la fois en terme d'audience et de valorisation des oeuvres.

⁸¹ Table ronde - *Le grand écran est-il une chance ou un ghetto pour le documentaire ?*, SCAM, 2013.

⁸² Table-ronde - *La diffusion du film documentaire*, Le mois du doc, 2014.

Le réseau des bibliothèques/médiathèques qui disposent de collections cinématographiques est particulièrement dense et s'étend sur l'intégralité du territoire français. D'après Jean-Yves Lepinay, directeur des programmes au Forum des images : « Il y a entre 1000 et 1200 bibliothèques en France qui ont un catalogue notable et qui font un travail de mise en valeur de ce catalogue. Et 79% de ces bibliothèques ont mise en place des partenariats avec d'autres structures pour des animations autour des films : associations, salles de cinéma, etc. Plus précisément, 44% de ces établissements collaborent spécifiquement avec les salles de cinéma. Il est important de faire remonter ces expériences, car elles peuvent devenir exemplaires, et montrer la voie pour le futur de la relation entre circuit non-commercial et commercial ». ⁸³

En France, il y a donc autant de salles Art et Essai que de bibliothèques menant une activité cinématographique⁸⁴. Et, tout récemment, en janvier 2018, une Cinémathèque du documentaire a ouvert ses portes à Paris, au centre Pompidou, avec pour mission la mise en lumière de la production documentaire (400 séances par an, 3 grands cycles annuels, rencontres et master-class régulières, politiques tarifaires incitatives avec des séances à 4 euros, etc.)⁸⁵ Par ailleurs, en ce qui concerne spécifiquement les festivals de documentaire, d'après le site film-documentaire.fr, il en existe 584 à travers le monde, ce qui représente un creuset de spectateurs non-négligeable.

Lors de notre entretien, Christophe Postic m'a affirmé que « pour les films documentaires qui nous intéressent, au bout du compte, les montants sont quasiment équivalents entre la salle et les circuits non-commerciaux - si on additionne les bibliothèques, l'associatif et les festivals ». ⁸⁶ Et pour le film *Tahrir, place de la libération* (réalisé par Stéphan Savona et distribué par *Jour2Fête*) les proportions sont certes légèrement plus favorables à la salle de cinéma mais témoignent néanmoins de l'importance des circuits non-commerciaux : au total, le film a réalisé 7000 entrées en salle, et près de 3000 à l'occasion de diffusions non-commerciales, soit lors de projections en festival (Festival de Locarno, Festival de Lussas, etc.) soit lors de projections associatives (Les rencontres d'Averroès à Marseille, la projection organisée par Documentaire sur grand écran au Forum des Images, etc.)⁸⁷

⁸³ Table-ronde - *La diffusion du film documentaire*, Le mois du doc, 2014.

⁸⁴ *Financement de la projection numérique en salle de cinéma*, Inspection générale des affaires culturelles, 2017.

⁸⁵ François Ekchajzer, *Cinémathèque du documentaire, première du genre*, Télérama, 03/01/18.

⁸⁶ Entretien Christophe Postic.

⁸⁷ Entretien Hélène Coppel.

Par ailleurs, les bibliothèques et les médiathèques dépensent chaque année plus de 7 millions d'euros pour l'acquisition de droits de films documentaires (droit de consultation sur place, droits de prêt, droits de projection publique, etc.).⁸⁸ À ce titre, le circuit non-commercial est un secteur économique participant à la production des films, et il convient donc de bien distinguer *non-commercial* et *gratuité*.

Néanmoins, nombreuses sont les entraves qui continuent d'obstruer la complémentarité entre le circuit non-commercial et le circuit commercial, et ce au détriment d'une plus grande circulation des oeuvres documentaires. On mentionnera ici les deux plus importantes : les différents délais imposés par la chronologie des médias, et les logiques d'exclusivité qui mettent en conflit diffusion en festival et diffusion en salle.

« Doit-on forcément avoir la même chronologie des médias pour les films documentaires et pour les films de fiction ? » s'interroge Jean-Yves Lepinay⁸⁹. Cette interrogation anime actuellement l'ensemble des acteurs du secteur (exploitants, distributeurs, producteurs, réalisateurs) qui s'interrogent sur les moyens d'améliorer la visibilité des oeuvres documentaires.

Tout d'abord, la réglementation en vigueur consacre un délai d'un an entre la date de sortie d'un film en salle de cinéma et sa diffusion non-commerciale, ce qui ne se justifie pas pour les films documentaires, aux yeux des professionnels. En effet, pour Christine Micholet (Images en bibliothèques) : « Le public des bibliothèques n'est pas du tout le même que celui des salles de cinéma Art et Essai ».⁹⁰ De surcroît, ce délai pose un problème spécifique pour les films documentaires qui sortent en salle longtemps après avoir été intégrés aux catalogues nationaux⁹¹, ce qui peut arriver pour les films de catalogue ou les films initialement produits pour la télévision mais dont la qualité amène à une sortie salle à posteriori. Isabelle Gérard-Pigeaud (cheffe du département Les publics éloignés de la culture - CNC) explique que lorsque ce cas de figure se présente, le catalogue doit céder sa place à l'exploitation commerciale : « Si on sait qu'un film va sortir en salle,

⁸⁸ Entretien avec Hélène Coppel.

⁸⁹ Table-ronde - *La diffusion du film documentaire*, Le mois du doc, 2014.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Catalogue national des films documentaire, Images en bibliothèques, Images de la culture, etc.

on le retire momentanément de nos catalogues. De même s'il connaît une édition DVD tardive. Et dans le cas des films documentaires, ça se passe assez souvent. »⁹²

On retrouve ces barrières au sein même du circuit commercial : en effet, la chronologie des médias impose un délai de 4 mois entre la sortie salle et l'édition DVD, ce qui peut obstruer la diffusion.

À ce sujet, Etienne Ollagnier (Jour2Fête) développe un point de vue très critique : « En ce qui concerne *Les rêves dansants*, qui est notre plus gros succès, si tous les spectateurs qui avaient vu le film en salle avaient pu acheter le DVD à la sortie de la salle, on en aurait sûrement vendu deux fois plus. Et ce sans que ça pénalise la salle, dans la mesure où les spectateurs de documentaires de cinéma s'inscrivent dans une démarche particulière, et ont souvent envie de partager et de prolonger l'expérience par l'achat d'un DVD. Il y a peut-être cette réflexion législative à mener. ». Philippe Chevassu (Tamasa Distribution) va dans le même sens : « On est dans le cas d'un public cinéphile et passionné de cinéma. Pour lui la salle c'est une chose et l'objet DVD c'est une autre ».⁹³

Ensuite, on remarque que cette logique d'exclusivité à l'oeuvre dans la chronologie des médias caractérise également les relations entre la diffusion en festival et la diffusion en salle. Nous l'avons vu, les exploitants évoluent dans un contexte extrêmement concurrentiel, et, de ce fait, ne peuvent se permettre la moindre déperdition de spectateurs potentiels. Ainsi, alors même qu'une diffusion en festival peut témoigner de la qualité d'un film documentaire, elle peut aujourd'hui jouer en sa défaveur lorsqu'il sera proposé à des exploitants pour une diffusion en salle, au motif que le film a déjà été vu par un certain nombre de spectateurs. Etienne Ollagnier raconte que l'exploitation de *Tahrir* a subi les conséquences négatives de cette logique : « *Tahrir* a été présenté à Locarno, à Lussas et dans beaucoup d'autres festivals. Au total, il y a eu 25 projections en festival. Ce sont des moments nécessaires pour un film. Mais ça a posé problème à certaines salles de cinéma. Les exploitants de Nîmes ou de Rennes ont refusé le film en raison de ces projections. J'ai trouvé cela très dommageable, car le film a seulement fait quelques milliers de spectateurs, dans un cadre très particulier. Pour moi, les spectateurs de festival c'est un plus, ils contribuent à la visibilité du film. Et puis je pense que plus un film est vu, plus il sera vu ».⁹⁴

⁹² Table-ronde *La diffusion du film documentaire* - Le mois du doc - 2014

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Table-ronde - *Circuit de diffusion du documentaire : salle de cinéma, médiathèques et autres lieux*, Cinéma du réel, 2014.

Pour terminer, il est important de souligner que si le circuit non-commercial doit s'affirmer comme espace de diffusion complémentaire à la salle, il n'a cependant guère vocation à s'y substituer. En effet, il existe aujourd'hui un vrai risque de voir les films documentaires les plus fragiles être cantonnés au circuit de diffusion non-commercial, et donc relégués loin de la salle.⁹⁵ C'est précisément contre cette tendance à la ghettoïsation des oeuvres documentaires les plus fragiles que Frédéric Goldbronn appelle à la vigilance dans *Questions sur le documentaire en salle* : « Il ne faudrait pas que les lieux alternatifs, dans le contexte où ils se développeraient, deviennent un deuxième réseau, dans lequel trouveraient leur place les œuvres d'auteurs, atypiques, fragiles qui aujourd'hui sortent dans le réseau des salles commerciales sur un nombre de copies limité et pour lesquelles il y a à se battre pour qu'elles aient une réelle existence en salle. Le danger est alors qu'elles n'aient plus accès à l'exploitation cinématographique, sous prétexte que désormais ce second réseau leur serait réservé ». ⁹⁶

Car les différences entre le circuit non-commercial et le circuit commercial subsistent. D'une part, sur un plan financier, les médiathèques et les bibliothèques ne peuvent pas participer au préfinancement du cinéma documentaire. Et d'autre part, malgré les efforts des médiathécaires et de leurs équipes, les conditions de projection du circuit non-commercial restent d'une qualité nettement inférieure à celles proposées en salle.

Pour résumer, le circuit non-commercial offre au cinéma documentaire un espace de visibilité précieux. Néanmoins, du fait de ses capacités financières et techniques limitées, il ne peut aucunement se substituer à la salle, qui reste le pilier de la rencontre avec le public (et du préfinancement), et qui doit à ce titre continuer d'être accessible à tous, y compris aux oeuvres documentaires les plus fragiles. Et donc, alors que la télévision nationale se désengage, que l'exploitation cinématographique est de plus en plus saturée, que les circuits non-commerciaux peuvent servir d'espace de diffusion de complément mais non de substitution, il est légitime pour les documentaristes et leurs producteurs de se tourner, en dernier ressort, vers Internet. Et si la Toile offre effectivement des possibilités certaines en terme de visibilité, peut-elle parvenir à outrepasser sa fonction de pur diffuseur pour devenir, à terme, un acteur intervenant dans la production et le financement des oeuvres documentaires ?

⁹⁵ À titre d'exemple, 70% des films documentaire projetés à Lussas ne connaissent pas d'exploitation cinématographique par la suite. Entretien Christophe Postic.

⁹⁶ Frédéric Goldbronn, *Questions sur le documentaire en salle*, Images documentaire n°57/58, 2006.

3. L'avenir des oeuvres documentaires et de leurs auteurs se trouve-t-il sur Internet ?

Dans cette dernière sous-partie, nous nous intéresserons aux possibilités offertes au cinéma documentaire par la diffusion en ligne. Nous nous focaliserons sur les plateformes s'intéressant particulièrement au cinéma documentaire (Universciné et Tënk notamment). Et, pour la conduite de notre réflexion, nous nous appuierons sur un entretien avec Charles Hembert, directeur des éditions d'Universciné.

Globalement, tous les indicateurs en attestent, le marché de la vidéo à la demande (SVOD et VOD) ne cesse de se développer. Le nombre de films proposés par l'ensemble des plateformes ne cesse de croître (6626 en 2011, 10630 en 2017)⁹⁷, l'usage se banalise (en 2017 près de 40% des internautes a déjà payé pour de la VOD ou de la SVOD)⁹⁸, les recettes générées sont en constante hausse, etc. Et selon les prévisions, cette tendance ne devrait faire que se renforcer dans les années à venir. Ainsi comme le montre le tableau suivant, alors que chiffre d'affaire global des éditeurs de SMAD (Service de Médias Audiovisuels à la Demande) s'établissait à 512,5 millions d'euros en 2016, il devrait atteindre 790,9 millions d'euros en 2019 et 909,9 millions d'euros en 2021, soit une augmentation de 77% en à peine 5 ans.

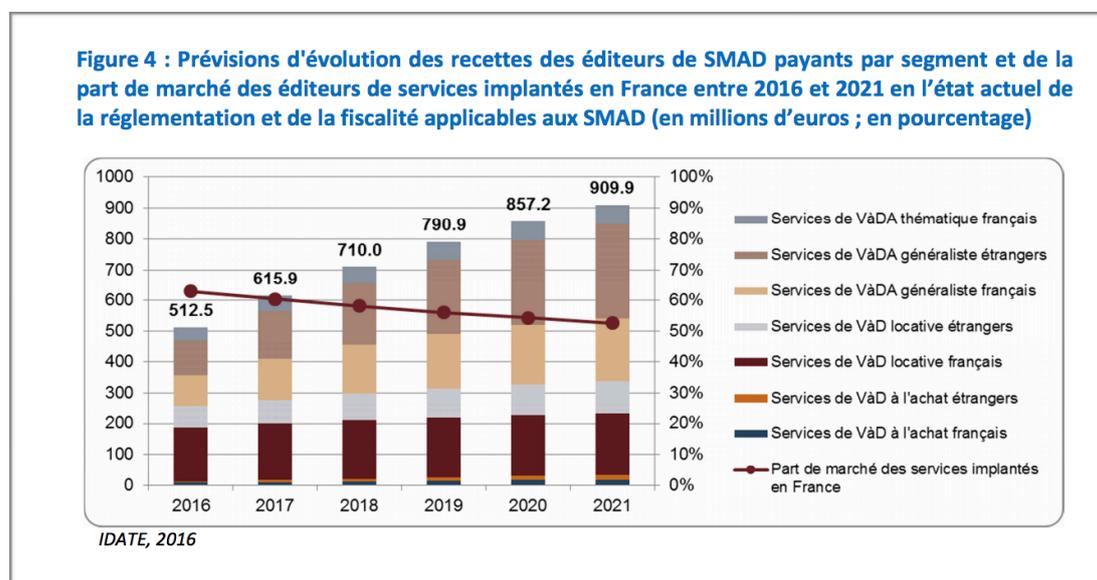


Fig. 20 - Effets économiques du décret n°2010-1379 du 12 novembre 2010 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande, CSA, 2016.

⁹⁷ Observatoire de la Vod, CNC, 2017.

⁹⁸ ibid.

Et, plus précisément, c'est aujourd'hui le système par abonnement (SVOD) qui se développe le plus rapidement : entre janvier et septembre 2017, les ventes d'abonnements ont progressé de 98,3%. Elles ont donc quasiment doublé en 6 mois.

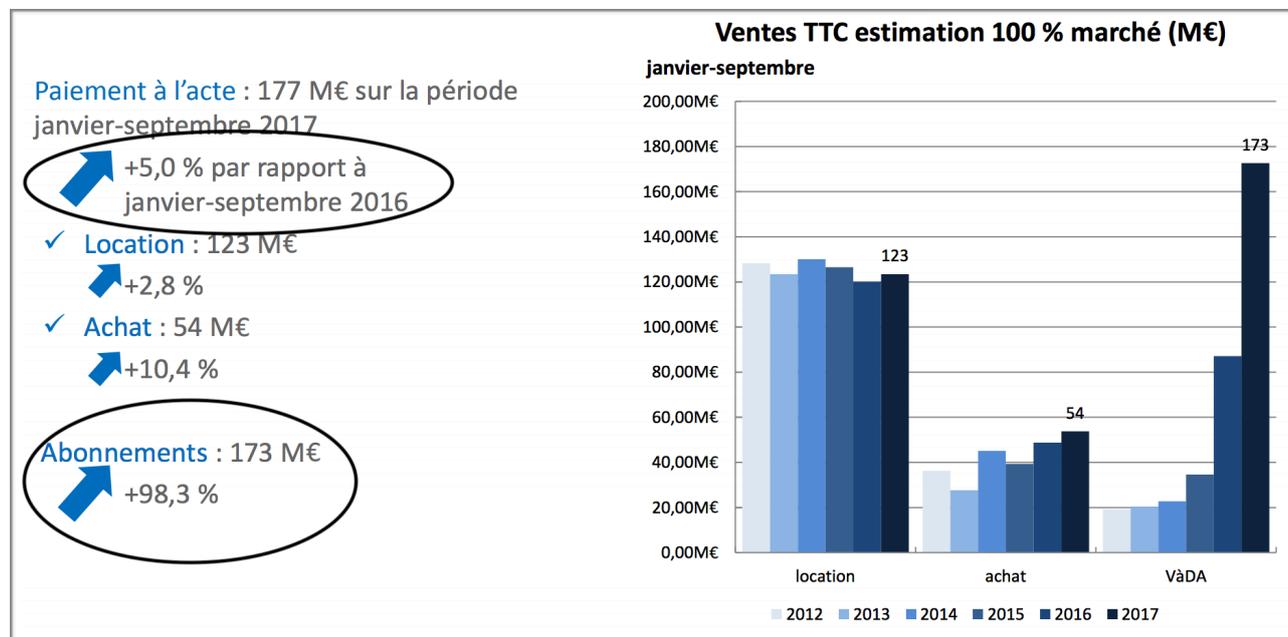


Fig. 21 - Observatoire de la Vod, CNC, 2017.

À première vue, cet essor global concerne le cinéma documentaire et semble lui ouvrir de nouveaux horizons⁹⁹.

Car d'une part les poids lourds de la vidéo en ligne diffusent du documentaire. Comme me l'a rappelé Charles Hembert lors de notre entretien : « Netflix a bâti 80% de sa légitimité artistique grâce au format documentaire. Et 100% des nominations que la plateforme a obtenu aux Oscars ou aux Golden Globes viennent du documentaire »¹⁰⁰. Et puis d'autre part on voit également émerger un réseau composé de plateformes aux tailles plus réduites mais aux lignes éditoriales très affirmées en faveur du cinéma d'auteur, et qui font donc la part belle aux oeuvres documentaires (Universciné, Tenk, Mubi, filmsdocumentaires.com, la Cinetek, etc.)¹⁰¹.

⁹⁹ Au total, il existe aujourd'hui 45 plateformes à la demande qui proposent plus de 7000 oeuvres documentaires à leur abonnés. cf. Table ronde - *Quels horizons pour le documentaire en ligne ?*, SCAM, 2016.

¹⁰⁰ Entretien Charles Hembert.

¹⁰¹ *Le documentaire se libère des chaînes*, Le Monde, 18.06.2016.

Néanmoins, malgré leur essor, ces plateformes consacrées à la diffusion du cinéma documentaire n'offrent pas à ceux qui le font des possibilités de préfinancement satisfaisantes.

Tout d'abord, ces plateformes ne disposant que de moyens financiers limités, elles ne peuvent tout simplement pas s'inscrire dans une logique de production pérenne et significative. Par exemple, en 2017, Universciné a réalisé 1,2 M d'euros de chiffre d'affaire, ce qui ne lui a pas permis d'amorcer une activité de production. Cela explique pourquoi Universciné ne s'engage que très rarement en amont de la production d'un film documentaire par le biais d'un minimum garanti, comme me l'a confié Charles Hembert lors de notre entretien : « Il est très rare que nous investissions en amont de la production d'un documentaire. On ne le fait que sur des auteurs confirmés et dans lesquels nous avons confiance, comme Otero, Drexel, Philibert. Nous avons par exemple mis un minimum garanti de 15.000 euros sur le prochain film de Wiseman. ». De même, les 6804 abonnés de Tënk ne lui permettent pas de dégager un chiffre d'affaire suffisant pour devenir un pôle de pré-financement¹⁰². Et en effet, Tënk achète aujourd'hui les droits de diffusion des films pour des montants modestes, compris entre 250 et 500 euros par film¹⁰³.

Lors de notre entretien avec Charles Hembert, nous avons estimé ensemble qu'il faudrait au moins 100.000 abonnés à une plateforme SVOD dédiée au cinéma d'auteur pour qu'elle puisse devenir un guichet de préfinancement solide pour le documentaire. Notre raisonnement était le suivant : « Si une plateforme obtient 100.000 abonnés à 5 euros par mois, elle dégagera un chiffre d'affaire annuel de 6 millions d'euros. Si on considère que 40% de cette somme sera alloué aux frais de fonctionnement de la société, alors il reste 3.6 M d'euros utilisable pour les contenus. Sur cette somme, on peut estimer que le documentaire en représente 20%, soit 720.000 euros, dont 400.000 euros remontent aux ayants-droits. Il reste donc 320.000 euros par an à investir en préfinancement dans des oeuvres documentaires. Avec cette somme, la plateforme disposera d'une enveloppe d'investissement similaire à celle d'une case télévisuel comme *La lucarne*, et pourra investir dans 15 à 20 films documentaires par an ». Or, en l'état actuel du marché, l'objectif de 100.000 abonnés représente un horizon utopique pour les plateformes consacrées au cinéma d'auteur : l'offre SVOD d'Universciné en comptabilise à peine 2.500, celle de Tënk 6.804, celle de FilmoTV 40.000¹⁰⁴. Pour

¹⁰² Entretien Charles Hembert : « Tënk - et je les adore - quand ils disent qu'avec 10.000 abonnés à 7 euros par mois, ils produiront du documentaire c'est pas vrai. Avec des telles estimations, ils feront 700.000 euros de chiffre d'affaire. Nous on fait 1,2 M d'euros et on est incapable de produire du documentaire. ».

¹⁰³ Table ronde - *Quels horizons pour le documentaire en ligne ?*, SCAM, 2016.

¹⁰⁴ Entretien Charles Hembert.

Charles Hembert : « Imaginer qu'on arrive à 100.000 abonnés, c'est imaginer qu'on arrive à capter 100% des gens qui aiment le cinéma d'auteur en France. ». Pour le dire simplement, la grande plateforme en ligne consacrée au cinéma d'auteur et donc au cinéma documentaire ne verra pas le jour à court-terme.

Par ailleurs, au manque de moyens financiers vient s'ajouter un système réglementaire inadapté. En effet, on l'a vu précédemment¹⁰⁵, la majorité des documentaires de création voient actuellement le jour sur le canal télévisuel. Or, une plateforme en ligne comme Universciné ou Tënk n'investira jamais un minimum garanti en préfinancement sur une oeuvre documentaire qui a été diffusée gratuitement au préalable à la télévision. Charles Hembert me l'a expliqué clairement : « On a aucun intérêt à mettre des minimums garantis sur des films passés par le canal télévisuel. À partir du moment où des gens l'auront vu gratuitement à la télévision, quelle sera l'appétence du public pour voir ces films de manière payante sur nos plateformes ? C'est impossible pour nous de nous engager en minimum garanti sur un film qui a eu une sortie télévisuelle, car personne ne sera prêt à payer pour le voir ». De même, en ce qui concerne les documentaires de cinéma¹⁰⁶, la chronologie des médias en l'état décourage les investissements en préfinancement de la part des plateformes. En effet, un documentaire qui sort en salle de cinéma doit attendre 4 mois pour sortir en VOD et 36 mois pour sortir sur une plateforme de SVOD. On comprend donc pourquoi Charles Hembert trouve ce délai trop long : « Tant que la chronologie des médias existera telle qu'elle, aucune SMAD n'investira de minimums garantis dans le préfinancement d'une oeuvre documentaire ».

Enfin, plus globalement, le système de rémunération des ayants-droits mis en place par les plateformes est imparfait¹⁰⁷. En effet, le modèle de flat-fee, largement majoritaire chez les plateformes de SVOD (Netflix, Amazon mais aussi Tënk) ne permet pas aux documentaristes d'être intéressés au succès de leur oeuvre sur la plateforme.¹⁰⁸ C'est un modèle de rémunération au forfait,

¹⁰⁵ voir p.11 et p. 27-36.

¹⁰⁶ C'est-à-dire les documentaires ayant bénéficié d'un préfinancement par un distributeur, et donc d'une sortie en salle sur le circuit commercial.

¹⁰⁷ Comment les plateformes acquièrent-elles les droits des films auprès des ayants-droits ? En simple, il existe deux modèles :

- La majorité des services de SVOD, à l'instar de Tënk ou de Netflix, fonctionnent par le versement d'un flat-fee (forfait) aux ayants droits afin d'obtenir les droits de diffusion du film. C'est le modèle dominant.
- Certains services de VOD à l'acte, comme Universciné, rémunèrent les ayants-droits sur la base d'un pourcentage de 50 à 80% du prix public HT, pour des films qui sont généralement vendus entre 3,99 et 4,99 euros. Ce modèle est moins répandu.

qui ne respecte donc pas le principe de proportionnalité de la rémunération de l'auteur. Cette modalité de rémunération est d'autant plus problématique que le montant des droits est fixé de manière indépendante et arbitraire par la plateforme, dans un rapport de pouvoir asymétrique avec les ayants-droits. Le risque d'une sous-évaluation de ce montant est donc significatif. Et au final, dans ce système de rémunération, seule la plateforme détentrice des droits de diffusion bénéficie de la prime au succès d'un film. Lors de notre entretien, Charles Hembert a abondé dans le même sens : « Avec le système du flat-fee, tel qu'il a été mis en place par Netflix ou Amazon, la proportionnalité de la rémunération n'existe plus. Et du fait de leur opacité sur le sujet, on ne sait pas ce qui marche ou pas chez eux, donc on ne sait pas si le *flat-fee* correspond à la réussite du film sur la plateforme. Il est possible que Netflix achète des films à 5.000 euros et qu'il se fasse 2M d'euros avec, et qu'on ne le sache jamais ! Moi je pense que plus Netflix va être capitalisé, plus la plateforme aura des objectifs de rentabilité financière, plus la variable sera le montant alloué aux ayants-droits. ».

Pour conclure, il apparaît que les plateformes qui diffusent des oeuvres documentaires en ligne, qu'il s'agisse de Tënk, d'Universciné ou de Netflix, ne représentent pas à l'heure actuelle un guichet de préfinancement satisfaisant pour le travail des documentaristes. Les montants investis sont encore trop faibles, le cadre réglementaire n'est guère incitatif, et les modèles de rémunération majoritairement mis en place ne respectent pas certains principes fondamentaux comme la proportionnalité. Il faudra donc encore quelques années avant que ce nouvel espace de diffusion devienne un espace de production sur lesquels les documentaristes et leurs producteurs puissent sérieusement compter.

CONCLUSION

On l'a vu, la forme documentaire souffre d'évolutions structurelles, globales, qui relèvent plus largement d'une libéralisation et d'une déréglementation du secteur culturel : rotation accélérée des films sur les écrans de cinéma, désengagement des chaînes de télévisions nationales prises dans une logique de course à l'audimat, dérogation des plateformes en ligne aux obligations légales d'investissement dans la production, etc. Les mauvais usages professionnels subis par les documentaristes apparaissent finalement comme le résultat logique et malheureux de ces évolutions générales.

Par ailleurs, il est important de souligner que si le cinéma documentaire est le pan de la création cinématographique le plus sensible à ces tendances, c'est bien la démarche d'auteur dans son ensemble qui est ainsi mise en péril. De ce point de vue, la précarisation qui touche les documentaristes est le parfait reflet des difficultés à exister que rencontrent actuellement les démarches cinématographiques les plus singulières.¹⁰⁹

Néanmoins, face à l'ampleur de cette lame de fond, qui semble à première vue implacable, il convient de ne pas céder au sentiment d'impuissance.

Car, tout d'abord, les dispositifs de l'*exception culturelle* permettent encore de soustraire les oeuvres audiovisuelles aux logiques purement commerciales¹¹⁰. En effet, les aides du CNC à la production, à la distribution, et à l'exploitation revêtent une importance capitale : sans elles, le cinéma d'auteur en général et le cinéma documentaire en particulier verraient sans aucun doute leur horizon considérablement s'assombrir. Et du reste, le volontarisme politique dont a fait preuve l'État français à l'égard de l'Union Européenne ces dernières années s'est soldé par des avancées notables. Ainsi, par exemple, le 25 mai 2016, la Commission Européenne a validé la révision de la directive de 2010 sur les services de médias audiovisuels à la demande (SMAD), obligeant dorénavant ces derniers à s'acquitter des obligations d'investissements dans la production en

¹⁰⁹ <http://www.telerama.fr/cinema/il-faut-sauver-le-cinema-d-auteur,64724.php>

¹¹⁰

vigueur dans les pays où ils diffusent (et non plus dans les pays où ils ont installé leur siège social)

¹¹¹.

Pour autant, la bataille ne se cantonne pas aux terrains juridiques et réglementaires : elle se joue avant tout sur le plan social et éducatif. Car si l'État est en mesure de soutenir les démarches cinématographiques les plus singulières, d'assurer en partie leur production et leur diffusion par une politique interventionniste, il ne peut guère contraindre les citoyens à s'y intéresser. Et donc, soulever la question de la précarisation des documentaristes amène nécessairement, en bout de course, à s'intéresser à la question de la cinéphilie collective, aux moyens de l'entretenir et de la transmettre, notamment aux plus jeunes générations.

¹¹¹ Cela signifie par exemple qu'au regard du droit communautaire, Netflix ou Amazon ne peuvent plus simplement s'installer en Irlande pour éviter les obligations d'investissements prévue par la loi française. On passe de la *loi d'émission* à la *loi de destination*. Voir à ce sujet : <https://www.lesechos.fr/idees-debats/cercle/cercle-157420-la-commission-europeenne-et-lexception-culturelle-2002384.php>

BIBLIOGRAPHIE

- DE MONDENARD Béatrice, *Écrire et accompagner le cinéma documentaire*, SCAM, Paris, 2015.
- RONY Hervé, *État des lieux du documentaire et de la précarité de ses auteurs*, SCAM, Paris, 2011
- BONNEL René, *Le droit des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence*, CNC, Paris, 2008.
- FARCHY Joelle, *Économies des droits d'auteur II – Le cinéma*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2007.
- NANNI Amelia, STÉVENNE Paola, MAES Renaud, *Documentariste, un métier de nanti ?*, SCAM, Bruxelles, 2017.
- SCHMITT Thomas, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel. Chapitre 12 : le cinéma documentaire à la télévision*, CNRS Éditions, 2002.
- AUVIGNE Francois, RUAT Lucie, HURARD Francois, TOMASZEWSKI Rémi, *Financement de la projection numérique en salle de cinéma*, Inspection générale des affaires culturelles, Paris, 2017.
- HUBAC Sylvie, *Le développement des services de vidéo à la demande et leur impact sur la création*, CNC, Paris, 2011.
- BERTHOD Michel, *Rapport sur l'exploitation dite non commerciale*, Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2005.
- BLONDIAUX Marie, BARNEAUD Dominique, *Le documentaire sur internet, ses auteurs et ses publics*, SCAM / Red Corner, Paris, 2015.
- PETSOPOULOU-DOUKA Christina, *La rémunération des auteurs du cinéma*, Université Panthéon-Assas Paris II, Paris, 2012.
- FEILLOU Anna, « Le documentaire dans la tourmente », Les fiches du cinéma, Paris, 14/08/15.
- GOLDBRONN Frédéric, « Le documentaire de création est-il soluble dans le marché ? », INA, Paris, 01/08/13.
- GOLDBRONN Frédéric, « Questions sur le documentaire en salle », Images documentaire n°57/58, Paris, 2006.
- EKCHAJZER François, « Cinémathèque du documentaire, première du genre », Télérama, Paris, 03/01/18.
- KESSOUS Mustapha, « Le documentaire se libère des chaînes », Le monde, Paris, 18/06/16.
- « CNC : création d'un sous-groupe de travail sur la transparence des budgets des chaînes locales », Satellifax n°4516, Paris, 03/06/15.

ROGARD Pascal, « Les auteurs doivent être rémunérés en plus, lors de la mise en ligne de leurs films », Édition Multimédia, Paris, 14/05/12.

REPITON Isabelle, « Le documentaire cherche sa voie dans un paysage télévisuel mutant », INA, Paris, 01/08/13.

REPITON Isabelle, « Auteurs de documentaires, attention fragile! », INA, Paris, 01/08/13.

DE LESTRADE Jean-Xavier « Le documentaire télévisé ne s'arrête plus sur les silences », Le monde, Paris, 14/03/12.

DE MONTVALON Jean-Baptiste, « Documentaire : le royaume de l'uniforme », Le monde, Paris, 16/06/13.

RONY Hervé, « La SCAM : gérer au mieux les droits d'auteurs des oeuvres documentaire », INA, Paris, 01/07/13.

PECH DE LACLAUSE Christophe, « Statut social des artistes du spectacles », LEGICOM n°13, 1997.

CAILLAT Francois, « Profession, cinéaste », INA, Paris, 01/09/13.

CHARDIN Virginie, « La rémunération des auteurs de l'oeuvre audiovisuelle. Dix ans de jurisprudence. » LEGICOM n°12, Paris, 1996.

MENGER Pierre-Michel, « L'art analysé comme un travail », Idées économiques et sociales n°158, Paris, 2009.

MENGER Pierre-Michel, « Les professions artistiques à la frontière du salariat », *Travail artistique et économie de la création*, Ministère de la culture et de la communication, 2008.

EDINGER Daniel, GRAVOUIL Denis, « Le cinéma n'est pas qu'une affaire de riche », Le monde, Paris, 23/01/13.

SZCZEPANSKI Isabelle, « Plaidoyer pour une rémunération proportionnelle des auteurs en Europe », Astérisque n°57, Paris, 01/05/17.

LABADIE Francine, ROUET Francois, « Régulations du travail artistique », Culture prospective, Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2007.

ESKENAZI Frank, « La mort programmée du documentaire », Libération, Paris, 22/08/06.

Étude portant sur les conditions de réussite de la télévision locale en France sur la base d'une comparaison internationale, Ministère de la Culture et de la Communication, 2010

Le CNC et les salles de cinéma. Informer, réglementer, soutenir, analyser, contrôler. CNC, Paris, 2014.

Le marché du documentaire en 2016, CNC, 2017.

La géographie du cinéma en 2016, CNC, 2017.

Etat des lieux de la télévision locale, Filmsenbretagne, 2015.

Observatoire de la Vod, CNC, 2017.

Comment rémunérer les réalisateurs qui accompagnent leurs films ? Le guide pratique. ADDOC / ATIS, Paris, 2016.

ANNEXE - Les figures

Fig.1 - SCHMITT Thomas, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel. Chapitre 12 : le cinéma documentaire à la télévision*, p. 176, CNRS Éditions, Paris, 2002.

Fig.2 - *L'État du documentaire 2000-2010*, Le Réseau des Organisations du Documentaire, Paris, 2011.

Fig.3 - SCHMITT Thomas, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel. Chapitre 12 : le cinéma documentaire à la télévision*, p. 164, CNRS Éditions, Paris, 2002.

Fig. 4 - *L'État du documentaire 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire*, p.41, Le Réseau des Organisations du Documentaire, Paris, 2011.

Fig. 5 - *L'État du documentaire 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire*, p.29, Le Réseau des Organisations du Documentaire, Paris, 2011.

Fig. 6 - *L'État du documentaire 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire*, p.33, Le Réseau des Organisations du Documentaire, Paris, 2011.

Fig. 7 - *Étude portant sur les conditions de réussite de la télévision locale en France sur la base d'une comparaison internationale*, p.16, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2010.

Fig. 8 - *Étude sur un échantillon de 300 films soutenus par les chaînes locales entre 2010 et 2015*, p. 7 Filmsenbretagne, Paris, 2016.

Fig. 9 - *Le marché du documentaire en 2016*, p. 50, CNC, Paris, 2017.

Fig. 10 - *L'État du documentaire 2000-2010. La place de la création dans la production documentaire*, p.24, Le Réseau des Organisations du Documentaire, Paris, 2011.

Fig. 11 - *Réforme du soutien à la production documentaire*, p. 17, CNC, Paris, 2015.

Fig. 12 - *Le marché du documentaire en 2016*, p.14, CNC, Paris, 2017.

Fig. 13 - *Le marché du documentaire en 2016*, p.14, CNC, Paris, 2017.

Fig. 14 - *Le marché du documentaire en 2016*, p.8, CNC, Paris, 2017.

Fig. 15 - *Le marché du documentaire en 2016*, p.21, CNC, Paris, 2017.

Fig. 16 - *Le marché du documentaire en 2016*, p.35, CNC, Paris, 2017.

Fig. 17 - *Le marché du documentaire en 2016*, p.38, CNC, Paris, 2017.

Fig. 18 - *La géographie du cinéma en 2016*, p.8, CNC, Paris, 2017.

Fig. 19 - AUVIGNE Francois, RUAT Lucie, HURARD Francois, TOMASZEWSKI Rémi, *Financement de la projection numérique en salle de cinéma*, p.202, Inspection générale des affaires culturelles, Paris, 2017.

Fig. 20 - *Effets économiques du décret n°2010-1379 du 12 novembre 2010 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande*, p.21, CSA, 2016.

Fig. 21 - *Observatoire de la Vod*, p.15, CNC, 2017.