
État
des
lieux

du documentaire

du
docu-
men-



tai re

1
Bienvenue dans le meilleur
des mondes

PAGE 4

2
Ce que les auteurs pensent des
producteurs et des diffuseurs :
sondage réalisé par la Scam
auprès de ses membres.

PAGE 6

3
Paroles d'auteurs...
enquête d'Isabelle Repiton

PAGE 10

4
Les propositions de la Scam

PAGE 30

Annexe

PAGE 32

Première partie

Bienvenue
dans le
meilleur des
mondes !

Apparemment
le documentaire
se porte bien,
et pourtant...

La Scam, après avoir rendu public en mai dernier un sondage qui montre l'appétence des Français pour le documentaire et le grand reportage, a voulu en savoir plus sur la manière dont les auteurs eux-mêmes analysent leur métier et comment ils voient leurs relations avec les diffuseurs comme avec les producteurs. Cette photographie laisse apparaître un panorama nuancé, voire contradictoire, où derrière un premier plan apparemment serein, se dissimulent bien des inquiétudes et des désillusions.

Si on observe les statistiques du CNC ou du CSA, le documentaire est de plus en plus diffusé, de plus en plus soutenu, de plus en plus exporté. Plus de chaînes, plus d'investissements, plus de cases qui lui sont consacrées, oui le documentaire, à première vue, est bel et bien devenu un genre majeur de la télévision.

D'ailleurs, selon le récent sondage réalisé par l'Ifop pour la Scam, le genre télévisuel préféré de 54 % des Français est bien le documentaire. Et les Français sont attentifs à une offre de programmes qui certes puissent les divertir mais soient aussi en mesure de les informer et de leur expliquer en quelque sorte le monde dans lequel ils vivent. Bienvenue dans le meilleur des mondes!

Pourtant, la Scam qui rassemble les auteurs de documentaires n'a pas le même écho de la part de ces professionnels. Pour en avoir le cœur net, la Scam a donc mené une grande enquête pendant plusieurs mois auprès de ses membres. Elle a d'une part adressé un questionnaire aux auteurs et d'autre part, missionné la journaliste Isabelle Repiton pour recueillir l'état d'esprit de 24 auteurs de tous âges et d'horizons variés.

Ainsi, derrière les statistiques économiques plutôt rassurantes, il y a les statistiques « sociales », « humaines », moins rassurantes et plus encore, des paroles d'auteurs, inquiétantes.

Certes, il y a toujours de beaux documentaires à voir, toujours de belles enquêtes menées, la télévision pantagruélique continue à être alimentée... mais d'après cet état des lieux, à l'image du *Métropolis* de Fritz Lang, il y a les nantis et les autres car la précarité des auteurs est malheureusement un des éléments marquants de l'enquête de la Scam :

- Un auteur sur deux a reçu un salaire hebdomadaire inférieur à 1 000 euros bruts! (salaire inférieur aux minima de plusieurs techniciens de l'audiovisuel).
- Trois producteurs sur quatre ne respectent pas la reddition obligatoire des comptes.
- Deux auteurs sur trois ne perçoivent pas les droits dus par leurs producteurs

Autre point marquant de cette enquête, le manque de reconnaissance et de considération exprimé par les auteurs, qui ont le sentiment d'être de plus en plus considérés comme de simples prestataires techniques. Au mieux ils acceptent lucidement et de manière assez désabusée les réalités de la télévision d'aujourd'hui, au pire jettent un regard sans espoir sur un avenir sans eux. Comment expliquer autrement que l'immixtion du diffuseur dans le travail de création n'est positive que pour une infime minorité d'auteurs (8 %).

À l'heure où Frédéric Mitterrand a confié une mission sur le documentaire de création à Catherine Lamour, Serge Gordey, Jacques Perrin et Carlos Pinsky, cet état des lieux dressé par la Scam tient lieu de contribution. Il aboutit à formuler six propositions: contrôle du CNC sur les comptes des producteurs, renforcement de la gestion collective, guide des usages, charte, redéfinition de l'audiovisuel public, conventions d'écriture.

Ce sont en effet par des actions concrètes, loin de toute incantation, que les auteurs peuvent le mieux être compris et vivre le mieux possible (le moins mal?) de leur création.

Deuxième partie

Ce que
les auteurs
pensent des
producteurs
et des
diffuseurs.

Sondage réalisé par la Scam
auprès de ses membres

«Je t’aime moi non plus» pourrait être le sous-titre de ce sondage auquel plus de 1 000 auteurs de la Scam ont répondu.

1. La relation auteur/producteur La précarité des auteurs

En préambule, la Scam rappelle qu’elle a réparti 78 millions d’euros en 2010 à près de 23 000 ayants droit. 18 110 auteurs ont perçu de la Scam, moins de 2 500 euros dans l’année, alors que seulement 4 800 ont perçu plus de 2 500 euros dans l’année (dont 933 plus de 20 000 euros).

- Un auteur-réalisateur sur deux (49 % exactement) a reçu un salaire hebdomadaire inférieur à 1 000 euros bruts, 44 % ont reçu un salaire compris entre 1 000 et 2 000 euros bruts par semaine et pour seulement 7 %, ce salaire était supérieur à 2 000 euros. Pour mémoire, la Scam rappelle que le salaire d’un chef monteur est de 1 001 euros hebdomadaire et celui d’un chef opérateur est de 1 156 euros hebdomadaire¹



- Au regard de la loi, le salaire rémunère le travail pour faire un film et le droit d’auteur rémunère l’exploitation de l’œuvre, pourtant, dans 70 % des cas, les producteurs ont rémunéré les auteurs en conjuguant salaire et droit d’auteur dans des proportions non négligeables (les droits d’auteur représentant 30 à 50 % des rémunérations); et malheureusement il s’avère que ceux percevant un salaire inférieur à 1 000 euros hebdomadaire ne perçoivent pas plus de droits d’auteur de la part de leur producteur. Il n’y a que 17 % des producteurs qui aient versé la rémunération due uniquement sous forme de salaire.
- 41 % des producteurs arguent des droits d’auteur à verser par la Scam pour fixer le montant (à la baisse) de ce salaire; autrement dit, les producteurs utilisent un argument qu’ils ne maîtrisent pas (les tarifs de la Scam n’étant pas connus au moment de la signature du contrat avec l’auteur) pour fixer le montant d’un salaire qui n’a pas à être évalué en fonction des droits d’auteur versé par un tiers au contrat, la Scam.

¹ salaire minimum hebdomadaire (35h) de la production audiovisuelle au 1^{er} janvier 2011.

Le manque de transparence

Ces chiffres démontrent les limites de la gestion individuelle des droits et le manque de transparence des comptes des producteurs; ils sont un plaidoyer pour la gestion collective pratiquée par les sociétés d'auteurs.

- En effet, seuls 8 % des producteurs respectent l'obligation légale de la reddition des comptes. Ainsi, pire que les éditeurs (54 % selon le 3^e baromètre Scam des relations auteurs/éditeurs), 74 % des producteurs ne font jamais parvenir la reddition des comptes annuelle aux auteurs. 3 producteurs sur 4!

aucun un seul quelques uns oui, tous pour la plupart

74 % 9 % 9 % 8 %

- Encore 19 % des producteurs ne calculent pas les montants dus aux auteurs sur la recette nette part producteur (RNPP) mais sur la recette brute par exemple.
- 39 % des auteurs obtiennent entre 1 et 3 % des recettes nettes, 20 % n'ont même pas 1 %, seuls 13 % obtiennent plus de 5 %... Mais pire, 67 % (deux auteurs sur trois!) ne voient jamais la couleur de cet argent. N'étant pas informés de la reddition des comptes, ils ne perçoivent pas les sommes qui leur sont dues. CQFD. Seuls 10 % des auteurs perçoivent leurs dus.
- 3 producteurs sur 4 également ne communiquent jamais ou rarement le plan de financement du film aux auteurs.

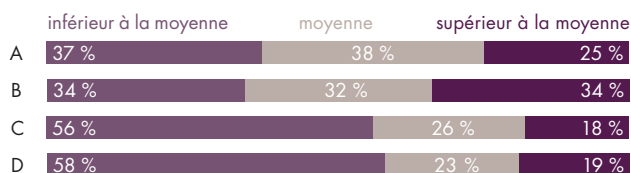
Les auteurs évaluent les producteurs

Si d'une manière globale, 55 % des auteurs considèrent leur relation avec leur producteur « satisfaisante » (16 % la considèrent même « excellente »), l'appréciation se dégrade lorsqu'on demande aux auteurs d'évaluer leur principal producteur sur :

- les contrats proposés : 38 % attribuent la moyenne, 37 % au-dessous de la moyenne et 25 % au-dessus de la moyenne
- la collaboration sur le travail de création : les notes sont partagées puisque 32 % attribuent la moyenne, 34 % au-dessous et 34 % au-dessus.
- L'exploitation commerciale : 56 % des auteurs n'attribuent même pas la moyenne.

- La communication autour des œuvres : 58 % des auteurs n'attribuent pas la moyenne.

A – le(s) contrat(s) proposé(s)
B – la collaboration sur le travail de création
C – l'exploitation commerciale
D – la communication autour de vos œuvres



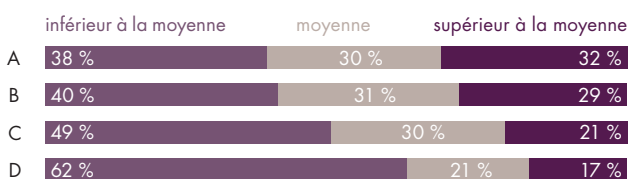
- À l'étape du visionnage avec le diffuseur, seulement 47 % des auteurs considèrent que leur producteur est un allié, 11 % considèrent qu'il est même contre eux.

2. La relation auteur / diffuseur Les auteurs évaluent les diffuseurs

Un chiffre fera plaisir aux diffuseurs : 58 % des auteurs sont satisfaits de leurs relations avec leurs principaux diffuseurs (5 % les qualifient même d'excellentes), à l'inverse, ces relations sont insatisfaisantes pour 33 % des auteurs, voire conflictuelles pour 4 %. Cependant, ce chiffre doit immédiatement être relativisé si on observe les évaluations des auteurs par domaine d'action. Ainsi :

- 38 % des auteurs n'attribuent pas la note moyenne aux télédiffuseurs en termes d'horaires de programmation (30 % accordent la note moyenne).
- 40 % n'attribuent pas la moyenne non plus quant à la rediffusion de leurs œuvres (30 % accordent la moyenne).
- 49 % n'attribuent pas la moyenne sur le travail de collaboration (1/3 attribue la moyenne).
- 62 % n'attribuent pas la moyenne sur la promotion des œuvres.

- A – l’horaire de programmation de vos œuvres
 B – la rediffusion de vos œuvres
 C – la collaboration sur le travail de création
 D – la promotion de vos œuvres



L’ingérence des diffuseurs

- De la même manière, 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’elle dénature leur travail.
- 23 % des auteurs considèrent que leur dernier film ne correspond pas à leur projet initial à cause de l’intervention du diffuseur. L’interventionnisme grandissant du diffuseur est toujours abondamment discuté entre les auteurs. Lorsqu’il est mal compris, les auteurs sentent leur liberté de création entamée et ont le sentiment d’être considérés comme de simples prestataires techniques.



- 36 % des auteurs ont dû réécrire les commentaires de leur dernier film à la demande du diffuseur.
- Sur 61 % des auteurs qui ont dû faire des coupes à la demande des diffuseurs, la moitié des auteurs seulement était d’accord avec ces coupes.
- Le diffuseur a demandé deux séances de visionnage ou plus à 54 % des auteurs ; seuls 8 % des auteurs n’ont eu aucune séance de validation.
- La Scam a proposé quatre mots pour qualifier la relation avec le diffuseur : « respectueuse », « constructive », « tendue » et « humiliante ». Si l’on considère le verre à moitié plein, les réponses paraissent claires (70 % la considèrent « respectueuse », 54 % « constructive », 57 % « non tendue » et 76 % « pas humiliante »), mais si on considère le verre à moitié vide, il n’en reste pas moins qu’environ un quart des auteurs pense cette relation

« humiliante », 43 % la considèrent « tendue », 45 % ne la considèrent pas « constructive », ni « respectueuse » pour 29 %.

Le palmarès des diffuseurs

La Scam a demandé aux auteurs quels sont, selon eux, les meilleurs diffuseurs de documentaires. Que ce soit en termes de programmation, de variété de l’offre, de qualité ou de financement, le palmarès est le même : Arte monte sur la plus haute marche du podium, suivi par France 5 et par France 3. Il y a cependant quelques différences sensibles, ainsi en termes de financement, les 3 chaînes se tiennent (36 % pour Arte, 23 % pour France 5 et 22 % pour France 3) alors qu’en termes de qualité de l’offre de programmes, Arte marque sa différence (64 % pour Arte, 32 % pour France 5 et 21 % pour France 3).

Qui a répondu ?

1 004 auteurs ont répondu au questionnaire de la Scam dont 65 % font des documentaires unitaires ou des grands reportages, 20 % des reportages. La majorité travaille pour le service public ou Arte. 93 % avaient signé un ou des contrat(s) depuis 2005, dont 67 % au cours des 12 derniers mois.

Avertissement : Ce texte a été rédigé à partir de 24 témoignages d'auteurs-réalisateurs. Sept ont été adressés directement à la Scam en même temps que la réponse à l'enquête « Que pensez-vous des producteurs et des diffuseurs ? ». Dix-sept sont issus d'interviews en face à face ou par téléphone en avril et mai. Ces 17 auteurs ont été choisis, en fonction de leur disponibilité à répondre, sur une liste de 40 noms élaborée par la Scam selon plusieurs critères : couvrir le spectre d'âge le plus large (de 22 à 73 ans) parmi les auteurs-réalisateurs ayant obtenu un prix Scam, une bourse Brouillon d'un rêve, ou une Étoile de la Scam ; couvrir des genres et des thématiques précises (animalier, musique, art...). Chaque témoignage relève d'une expérience unique. L'objectif n'est pas d'en tirer des généralités, mais de mettre des mots et du vécu, derrière les résultats statistiques de l'enquête Scam. Nous avons proposé à tous les témoins de garder l'anonymat et des prénoms fictifs ont été donnés. Certains ont indiqué qu'ils ne voyaient pas d'inconvénient à voir leur nom cité. Il était impossible de prendre l'intégralité des entretiens ou de textes envoyés. Que ceux qui ne retrouvent pas leurs mots veuillent bien excuser l'auteur de cet article.

Troisième partie

Pa- roles d'au- teurs

Enquête d'Isabelle Repiton

Entre ceux qui ne travaillent plus pour la télévision telle qu'elle est aujourd'hui, par choix ou parce que leurs projets sont écartés, et ceux qui essaient, bon gré mal gré, de s'accommoder des contraintes qu'elle impose, ou qui ont su gagner et garder sa confiance, la perception de la relation avec les diffuseurs est forcément très diverse selon les auteurs-réalisateurs de documentaires. Très schématiquement, la fracture semble séparer ceux qui ont connu l'époque Thierry Garrel à Arte, qui déplorent une dégradation de la relation artistique avec les chaînes, et la génération suivante, qui a appris à faire avec, sans pour autant nier les freins à la liberté de création. Mais pour les moins de 50 ans, c'est la dégradation de leur situation économique qui rend la poursuite de leur métier pleine d'incertitudes. Certains cherchent le salut vers le cinéma, le webdocumentaire, testent d'autres formes de financement...

1. Une profession précarisée

S'il reconnaît ne pas être représentatif car, « en 20 ans de métier, j'ai pu faire les films que j'avais envie de faire, en toute liberté et dans des conditions qui m'ont permis d'en vivre », Stan Neumann résume le changement de contexte : « De 1990 à 2000, il existait une vraie réflexion sur le documentaire d'auteurs et une économie qui allait de pair, articulée sur un travail commun entre les producteurs et la télévision, surtout sur Arte. Mais toutes les chaînes étaient engagées. L'unité documentaire de Canal +, par exemple, était alors tout aussi exigeante, de même que les chaînes du service public. Aujourd'hui, cette volonté et cette économie sont en miettes. On fait toujours des choses passionnantes, mais comme en pirate, par la bande, et le dos au mur : il est devenu plus difficile d'en vivre. »

La précarisation touche ceux qui tournaient régulièrement jusqu'au début des années 2000. Difficulté à monter des projets, changement du statut des intermittents, salaires sans rapport avec le temps travaillé... autant de causes à cette fragilisation, qui oblige à de multiples activités parallèles : enseignement, traduction, rédaction d'articles... G., cinéaste de 52 ans raconte : « Je ne peux pas faire un film par an puisque mes projets sont souvent refusés. J'ai perdu mes Assedic pendant deux ans. C'est un cauchemar, on sombre dans la dépression. On achète des heures... On ferait n'importe quoi. J'ai fait des ménages, la cuisine, j'ai loué une chambre de mon appartement, maintenant je fais surtout des traductions pour vivre. » À cinquante ans et une vingtaine de documentaires télé à son actif depuis quinze ans, M. renchérit ; « La situation économique s'est beaucoup dégradée. Les budgets des films sont plus bas, il y a moins de jours de tournage, moins d'argent pour payer le réalisateur. Avec le nouveau régime des intermittents, j'arrive en fin de droit, je n'ai pas assez travaillé. Et je n'ai aucun projet signé. C'est la première fois que cela m'arrive en quinze ans. J'ai des projets dans les tuyaux, mais si cela dure deux mois de plus, la situation va devenir critique ». Denis Gheerbrant, à 63 ans, depuis un dernier film pour Canal + en 2000, a fait une suite de films à Marseille avec une chaîne locale marseillaise et pour le cinéma. Il confie : « En ce moment

je n'arrive pas à vivre de mon métier pour la première fois de ma vie. J'ai perdu le chômage ». Sans entourage, l'équilibre économique est souvent hors d'atteinte. « Si je n'avais pas de compagnon, je ne pourrais pas vivre de mon métier. Les réalisateurs sont les moins bien payés sur un film. Certes le tarif journalier est correct mais en fait on nous donne un forfait et de nombreux jours de travail de préparation, de montage, de postproduction, ne sont pas déclarés » explique C., 47 ans. « La réforme du statut des intermittents, a aggravé la précarité et la fragilité pour les réalisateurs. J'enseigne dans un Master de création de documentaires, mais seules quelques heures sont prises en compte pour les cachets d'intermittents » poursuit M., 48 ans.

À 37 ans, après des années d'assistantat et sept films financés depuis 2002, A. réalise, qu'après avoir « voulu être réalisateur pendant des années », il « doit faire autre chose pour pouvoir en vivre. Sur un film, par rapport au temps que je passe, je suis moins bien payé que tous les autres techniciens ». L., 40 ans, après trois films, ne touche plus d'Assedic. « J'écris des critiques dans des revues cinéma, je fais des formations. C'est une situation d'une extrême précarité ».

Même quelqu'un qui travaille régulièrement, comme ce jeune réalisateur de 36 ans, qui a enchaîné une dizaine de films en treize ans, constate que « Pour vivre, il faut anticiper constamment sur le film d'après, proposer quatre à cinq dossiers simultanément tous les deux mois, pour enchaîner. Il ne faut jamais s'arrêter. La répartition de la rémunération entre droit d'auteur et salaire de réalisateur n'assure pas beaucoup d'heures comme intermittents. Sur un forfait de 15 000 €, on touche par exemple 6 000 € de salaire. Cela va peut-être représenter trente jours de cachet d'intermittents. Mais on a travaillé trois mois... ».

Une enquête réalisée auprès de ses membres par l'ARBRE, association des réalisateurs en Bretagne, citée par Ariel Nathan, confirme « une baisse de la condition sociale des réalisateurs, qui ont de plus en plus de difficulté à maintenir leur statut d'intermittent. Les temps de tournage et de montage sont réduits. Pour un 52', le

« Filmer des gens,
c'est la façon la plus
forte de les rencontrer.
J'ai vécu les plus beaux
moments de ma vie
en faisant des films.
[...] Mais je n'arrive
plus à vivre de mon
métier. »

forfait [pour France 3 Ouest. ndlr] est de 6 000 euros». Pour S. «D'après ce qu'en racontent les producteurs, les diffuseurs donneraient de moins en moins d'argent pour la fabrication de nos programmes. Il nous est donc demandé, SOUVENT, de participer à l'effort de guerre en réduisant nos temps de travail et en acceptant des salaires de plus en plus bas OU en ne déclarant pas légalement tous nos jours travaillés. Gloups!»

Et pour finir, cet extrait d'un «mini-manifeste» adressé à la Scam par une journaliste-indépendante / documentariste : «Les budgets sont tellement insuffisants que c'est à se demander comment nous arrivons encore à faire des films et à payer nos loyers. Plus que scandaleuse, la situation est intenable. Temps d'écriture et d'enquête jamais payés. Rémunérations avoisinant le Smic, parfois inférieures. Je travaille sans arrêt (documentaires, livres, piges) mais pour des clopinettes. Nous ne pouvons plus accepter d'être aussi mal payés. Selon moi, la qualité des documentaires ne se maintient que grâce à la détermination et à la passion des réalisateurs».

De fait, s'ils n'abandonnent pas, c'est qu'ils restent passionnés. Pour G., «Impossible de s'arrêter. Même après vingt films, même si j'ai admis que je ne serai jamais une star connue et reconnue, on a toujours le même bonheur qu'au premier film. On a encore des rêves. Beaucoup abandonnent après deux ou trois films. Ceux qui restent, ce sont les obstinés. Les durs...». Cette auteure, qui songe parfois à aller faire caissière au supermarché en face de chez elle, dit aussi : «Je fais le plus beau métier du monde. Quand je tourne, je suis heureuse». Et pour celle-ci, qui vit en province, sur ses économies, «comme une petite fourmi» : «filmer des gens, c'est la façon la plus forte de les rencontrer. J'ai vécu les plus beaux moments de ma vie en faisant des films. Après la solitude de la conception, le travail avec des partenaires, les monteurs, le son, apporte quelque chose de mieux que ce qu'on avait imaginé. C'est magique».

« On fait
toujours
des choses
passion-
nantes,
mais
comme
en pirate,
par la
bande,
et le dos
au mur. »

2. Des diffuseurs inaccessibles, frileux, interventionnistes...

Mais pour accéder à ces instants magiques et voir son projet porter à l'écran d'une grande chaîne, le parcours ressemble souvent à celui du combattant. « Pour les producteurs et les jeunes auteurs, c'est de plus en plus difficile de rencontrer les diffuseurs. Comme j'ai fait deux doc qui ont bien marché sur France 4, maintenant, j'arrive à rencontrer en direct le responsable des documentaires de la chaîne et à faire mon pitch directement. Mais les diffuseurs ne prennent plus aucun risque. France 4 le fait encore car c'est une petite chaîne, mais sur France 2 ou 3, le projet est lu par l'assistant de l'assistant de... On vous renvoie une lettre type. Quand le sujet a un lien avec l'actualité, il est parfois obsolète avant que l'on reçoive la réponse. » raconte D., 36 ans, qui attend depuis deux mois des nouvelles d'un projet adressé à France 2.

Une contrainte d'écriture renforcée

Il poursuit : « Écrire un projet est devenu très compliqué. On vous demande en amont un vrai scénario, des dossiers de trente pages, mais ce que l'on va filmer ce sont des « vrais gens ». On ne peut tout écrire à l'avance de A à Z, on ne sait pas si le personnage va pleurer... ».

Au niveau du CNC, « pour avoir l'aide à l'écriture, il faut déjà avoir tout écrit, repéré, photographié. Cela devrait plutôt s'appeler l'aide à la création, parce que pour l'écriture, on travaille seul dans son coin, avec un producteur si on en a un qui croit en vous. On parle de documentaire d'auteur, mais c'est de plus en plus difficile de franchir cette première étape, celle de l'écriture » explique G. qui constate pourtant que dans les chaînes « si on fait un dossier de plus de vingt pages, il n'est pas lu ». C. a, elle, décidé de commencer par présenter des projets de cinq pages, pas plus, et de tester l'intérêt avant d'écrire davantage.

Jean-Henri Meunier a choisi de s'affranchir de cette étape pour sa trilogie tournée à Najac. « Je commence par tourner. Écrire un projet pour des films comme *La Vie comme elle va* (2003) ou *Ici Najac, à vous la Terre* (2006) et *Y'a pire ailleurs* qui sortira en salles au mois d'octobre 2011 est pour moi complètement impossible, le chemin que je partage avec les gens que je filme m'est plus important que le but à atteindre et comment

pourrais-je prédire, prévoir ce que la vie va m'offrir?!!! C'est un non-sens, je ne lis pas l'avenir alors si c'est juste pour frimer, broder, rassurer des gens derrière un bureau et justifier leur salaire de cadres supérieurs du PAF, qu'ils aillent se faire enchaîner par les baratineurs professionnels de la profession!!! ». Parce que *La Vie comme elle va* ne s'écrit pas d'avance « La caméra dans le sac à dos, je vais chez les uns, chez les autres, pour discuter de tout et de rien, boire un café ou partager des œufs sur le plat. Là, je capte les moments libres de la vie qui s'improvise sous mes yeux. Parfois, le tournage se donne, d'autres fois il résiste. Au fil des situations, des atmosphères, des sentiments, *La Vie comme elle va* se met à exister avec ses personnages, ses lieux et ses événements. »

Des sujets tabous

S. se dit choquée « par la frilosité, le manque de prise de risque et le peu d'imagination des producteurs et diffuseurs quand à d'éventuelles thématiques de projets proposés. En France, en ce moment, il vaut mieux ÉVITER de proposer des sujets : ÉTRANGER, POLITIQUE ou FEMME par exemple. Selon eux, cela n'intéresse pas du tout les téléspectateurs. En revanche, si c'est de la CUISINE et qu'en plus c'est « INCARNÉ » (traduire par un/une simili-baroudeur (se) qui glousse pour ne rien dire dans la caméra avec les autochtones) alors là tu as toutes tes chances... ils veulent tous ça, c'est assez pathétique! »

À bannir aussi, certaines régions du monde. Sur une proposition de film documentaire en Bulgarie, A. s'est entendue répondre que « ce pays ne faisait pas partie de l'inconscient collectif, que le projet n'avait pas lieu d'être, quoi qu'il en soit de son intérêt documentaire ». Et pour son projet sur la montée des dictatures en Asie centrale, les producteurs, anticipant la réponse des chaînes, assurent à G. que ça n'intéresse personne. « On présume que certains sujets sur le monde ne vont pas intéresser le public français qui a tendance à se refermer ». Et en régions, sur France 3 Ouest, « Il y a une nette volonté de régionaliser les sujets. L'importance d'un sujet est appréciée à travers le prisme de la proximité. Il faut parler des gens, de leur parcours. Cela réduit le champ des

sujets et des formes de narration » regrette Ariel Nathan. M. qui a fait vingt documentaires en quinze ans, a vu les choses se détériorer : « Avant, il me suffisait d'avoir une idée et de la proposer. Maintenant, je dois aussi réfléchir à la façon dont je vais présenter le projet pour qu'il soit accepté, à la manière de « tordre » le projet, pour qu'il corresponde à leurs critères, à leur demande. Les chaînes vous répondent souvent de façon mécanique : « on a déjà fait un film sur ce sujet ». Mais ce n'est pas le sujet qui est important, c'est le point de vue ! C'est cela notre travail d'artistes, proposer un point de vue inédit sur le monde qui nous entoure. Il y a tellement de manière de voir, tellement de regards possibles... Ce qui se dégrade, c'est cette diversité. Avant on pouvait déranger, être impertinent, maintenant, on nous demande d'être lisses et je trouve cela très difficile. »

Formatage

Le formatage et l'obligation de faire rentrer les films dans des cases : voilà le principal reproche fait aux grandes chaînes.

Pour Mariana Otero, 47 ans, qui ne travaille plus pour la télévision depuis dix ans, « Le formatage vient de la peur du diffuseur de perdre de l'audience entre autres durant les dix premières minutes ». C. a observé « des séances dans des festivals où des réalisateurs viennent faire un pitch de sept minutes sur un projet devant un public de diffuseurs. Souvent, ils ont des coups de cœur, ils voient cinq minutes magnifiques et sont emballés mais ils ne prennent pas, ou suggèrent de tronquer le projet parce que ça ne rentre pas dans une de leurs cases. Parfois même ils retiennent un mauvais projet, pour une mauvaise raison : simplement parce qu'ils ont une case pour cela. Ils ne se sentent plus la liberté de choisir leurs coups de cœur, ce qu'ils auraient envie de voir. »

Mariana Otero se souvient que pour diffuser son film *La Loi du Collège*, « Arte avait créé la case de feuilleton documentaire. À l'époque, il ne s'agissait pas de remplir des cases, c'était le film qui créait la case. Il y avait une réelle possibilité d'invention et de création en accord avec le directeur de programme ».

Certains acceptent de rentrer dans la case comme on fait

« Ce n'est pas le sujet qui est important, c'est le point de vue ! »

un exercice. G. : « Le dernier film que j'ai fait pour Arte, un portrait, est formaté pour une case donnée, il est très classique. Je l'ai fait à la demande de la chaîne, je ne le considère pas comme un film d'auteur, même si j'ai eu un financement confortable et que je l'ai fait comme je voulais. Tout est formaté et réglementé, le nombre de jours de tournage est le même pour tous ».

A contrario, Marie-Monique Robin, pour *Le Monde selon Monsanto*, en 2008, un film-enquête de cent huit minutes, donc « hors format », a été pleinement soutenue par Arte, alors que son producteur voulait des coupes. « Beaucoup de producteurs se plient au formatage », regrette-t-elle.

Interventionnisme

Le corollaire du formatage est l'interventionnisme des chaînes sur les films. Un thème qui rend les réalisateurs souvent virulents, car ils estiment ces interventions faites par des gens qui n'ont aucune compétence sur leur métier. S. raconte ses neuf mois de bras de fer pour résister à l'exigence de modifier la voix du commentaire après acceptation du PAD. Et s'insurge : « Que dire des fonds noirs bannis pour les interviews, du 4 mars étiré en 16/9, du générique qui doit être comme ça et pas autrement, de la demande d'« incarner » les sujets en mettant en scène des faux héros artificiels, des dossiers – pseudo-synopsis – écrits et réécrits ad nauseum etc. ». M. a appris à résister : « Les chaînes sont de plus en plus interventionnistes : elles se mêlent du montage, de la voix off, veulent réécrire le commentaire, choisir qui va le dire... Là dessus je ne cède pas. En réalité, si on ne se plie pas à leur desiderata, ça passe quand même, il suffit de tenir ».

Pierre Beuchot, 72 ans, et une longue carrière derrière lui : « 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... ».

Sans en être lui-même victime, Stan Neumann décrit

ce qu'il voit autour de lui. « Les chargés de programme des chaînes ont perdu de vue qu'être réalisateur est un « métier », avec une vraie compétence, une responsabilité quasi artisanale, que les diffuseurs n'ont pas forcément. Or ils interviennent de plus en plus « à l'américaine », imposant leurs choix sur des questions de structure, de montage, de voix, etc. Il m'arrive d'avoir des visionnages difficiles (c'est en fait la règle). Un producteur et un diffuseur ont le droit de dire : « ça ne marche pas, c'est confus, c'est moche... ». Ils sont là pour ça. Mais ça devrait s'arrêter là. Au réalisateur ensuite de faire son travail, de comprendre ce que cela veut dire et de trouver la réponse. Mais ce que je vois autour de moi, ce sont des diffuseurs qui croient tout savoir, ils ont la solution, ils donnent la recette, disent comment monter une séquence, combien de temps doit durer un plan. Qu'est-ce qu'ils en savent ? Leur seule véritable expérience est la plupart du temps une expérience de spectateur, et encore ». Comme bien d'autres interviewés, il déplore que « pendant un visionnage, ils (les chargés de programme) prennent des notes la moitié du temps. Ils ne savent même plus regarder et faire confiance à leur mémoire. Au risque de paraître « vieux jeu », j'insiste sur ça : fabriquer un film est un travail complexe, ce n'est pas juste de l'intuition, de l'inspiration, c'est aussi une expérience, une maîtrise technique. »

Pour les auteurs-réalisateurs formés à l'école du cinéma, les diffuseurs ont désormais peur de toute recherche formelle, d'exploration de nouvelles écritures. Or, ce qui intéresse beaucoup M. justement, « C'est la recherche sur la forme. C'est quand même le style, la forme qui fait l'œuvre artistique. Mais de cela, on ne parle plus. Ils veulent du contenu facile, du « people », des choses légères, du vécu premier degré »

Stan Neumann décrit cette dérive : « Avant, le souci de la forme était égal au souci du fond. Aujourd'hui le documentaire s'est replié sur la psychologie et la sociologie, priorité aux « personnages », aux « débats de société ». Et surtout priorité au contenu, au « sujet ». C'est une dérive journalistique ».

Et le cinéma, dans tout ça ? « Interdit ! Chercher à explorer des formes nouvelles, différentes, singulières, est

« Ce que je vois autour de moi, ce sont des diffuseurs qui croient tout savoir, ils ont la solution, ils donnent la recette, disent comment monter une séquence, combien de temps doit durer un plan. Qu'est-ce qu'ils en savent? Leur seule véritable expérience est la plupart du temps une expérience de spectateur, et encore. »

considéré comme un geste scandaleusement élitiste. Encore une fois, je ne suis pas touché mais un jeune réalisateur va s'entendre dire qu'il faut faire simple, efficace. Ne pas avoir de « manière », de style propre. Cela aboutit à faire du flux, des documentaires à la chaîne qui ne se distinguent les uns des autres que par leur sujet. Seule une forme forte permet aux images de faire mémoire. Et si elles ne font pas mémoire, si on les oublie aussitôt qu'on les a vues, à quoi bon les fabriquer ? »

Documentaires vs reportages

Surgit le débat récurrent au sein de la Scam entre ce qui distingue le documentaire de création et le reportage journalistique. Journaliste et réalisateur Ariel Nathan estime que les diffuseurs confondent les deux formes. « Dans le cas du reportage, on essaie de tout dire, de faire le tour d'une question. Dans le documentaire de création, on prend la question par un bout », avec un point de vue.

Pierre Beuchot renchérit : « La plupart des documentaires d'aujourd'hui sont des produits journalistiques, qui doivent coller à l'actualité. La différence entre un documentaire et un reportage, c'est le temps consacré à la réflexion, en amont et pendant toutes les phases de la fabrication. On manipule une pâte humaine pour laquelle doit prendre le temps d'observer, d'écouter, d'analyser. Georges Rouquier, qui m'a formé, disait « Il faut savoir où on plante sa caméra et pourquoi on la met là ». Cette attitude était aussi induite par une nécessité technique : l'économie de la pellicule. Dans le reportage, il y a une forme de brutalité favorisée par les nouvelles techniques et la faculté qu'elles offrent de filmer sans limites, mais aussi sans le recul nécessaire ».

Une distinction que réfute Marie-Monique Robin : « Je suis journaliste et réalisatrice. Je me considère comme un auteur. Je ne fais pas de différence entre documentaire d'investigation et grand reportage. On a toujours un point de vue. On cherche toujours à faire le meilleur récit de l'histoire que l'on a à raconter ». Elle dénonce au passage, « ceux qui distinguent documentaire de création et reportage, qui disent que les journalistes ne sont pas des auteurs » et « sont souvent ceux qui utilisent un

journaliste pour faire l'enquête de terrain, puis mettent son nom en tout petit à la fin du générique ».

La règle que Pierre Beuchot s'est toujours efforcé de respecter – « dans tout film, le documentaire compris, il faut toujours essayer d'aller au plus loin de l'implicite, avant de passer à l'explicite » – est battue en brèche. « On vous impose dès le début du film de situer le sujet avec une voix off. Et tout au long du film, il faut que cette voix off explique au spectateur ce qu'il voit » s'agace Mariana Otero. Du coup, un réalisateur comme Denis Gheerbrant qui « ne livre pas un film avec le mode d'emploi pour le téléspectateur » n'attend « plus de salut de la télévision ».

Les enfants d'Arte

Il fait « partie de ces réalisateurs qui ont eu la chance de pouvoir travailler avec Thierry Garrel, d'abord à l'INA, puis à la Sept [puis à Arte. ndlr]. Nous avions en face de nous un interlocuteur exigeant. De sa place de diffuseur, c'était un acteur important de la création documentaire qui a largement contribué à l'émergence de toute une génération. Quand il a pris sa retraite, c'est toute une école, toute une sensibilité qui se trouve éloignée de la télévision ». Et ses représentants, comme Pierre Beuchot, regrettent un mode de relation plus direct : « le dialogue était constructif. Il faisait prioritairement confiance à l'auteur. En 1990, c'est lui et André Harris qui m'ont commandé *Hôtel du Parc*, sur une simple proposition verbale. J'avais acquis une certaine reconnaissance avec *Le Temps détruit*, premier volet d'une trilogie sur la Seconde Guerre mondiale. Je leur ai exposé l'idée d'un second projet et ils n'ont pas hésité à s'engager sur un film de grande ampleur ». Il regrette aussi la liberté qui leur était laissée, y compris pour des commandes. « J'ai fait beaucoup de films dont l'idée m'avait été proposée par un diffuseur ou un producteur. Cela n'empêche pas d'être libre. Garrel, comme André Harris, faisaient appel à moi sur des projets en espérant qu'ils seraient surpris par le résultat du travail ».

Cette génération a souvent, de fait, cessé de travailler pour les grandes chaînes. Si Stan Neumann continue à diriger sur Arte les collections *Architectures*,

Photographies, et *La Vie secrète des œuvres*, il doute qu'il soit encore possible de produire des films comme *Une Maison à Prague*, *Apparachiks* et *Businessmen*, *La Langue ne ment pas*. « Ils appartiennent sans doute à un type de films documentaires, une manière de voir et de faire, dont la télévision ne veut plus ». Mais il admet ne pas s'être mis dans la situation d'être confronté à un refus de chaînes : il n'a pas déposé de projets récemment, et s'est tourné vers le cinéma pour produire un projet sur lequel il avait travaillé dix ans, auquel il tenait.

Denis Gheerbrant se contentera d'envoyer son prochain projet aux grandes chaînes mais rien de plus. « Elles le voudront ou pas. Et d'ailleurs, si elles le veulent, cela me fait presque peur. Non pas que je refuse la discussion. Avec Garrel, elle pouvait être violente mais le film y gagnait en radicalité, au lieu de se dissoudre en compromis ».

Intégrer les contraintes

Les plus jeunes, qui veulent travailler avec les grandes chaînes, ont intégré les contraintes, non sans rêver souvent de plus de liberté. Ce réalisateur de 36 ans, même s'il dénonce le manque de prise de risques des chaînes, trouve normal qu'elles mettent leur patte : « On travaille pour eux, on peut accepter des concessions. Les auteurs en France ont parfois trop « le melon ». L'auteur n'a pas toujours raison ».

A., 39 ans, pour financer le film qu'il rêvait de tourner en Amérique Latine, a accepté de faire en 2008 une version courte, qui rentrait dans une soirée Théma d'Arte. « Avec la télévision, en général, je joue le jeu. Je mets des limites pour ne pas dénaturer mon projet, mais je suis de bonne composition. Je n'ai jamais cédé et rien fait qui serait contre mes intentions de départ. J'ai la chance d'avoir des producteurs habiles et fermes. Je ne diabolise pas les chaînes. Elles ont des impératifs politiques. L'innovation et les bons projets ne peuvent venir des chaînes. Nous, on cherche, on se nourrit du réel. On n'a pas les mêmes besoins ni objectifs. » Ce qui ne l'empêche pas de se battre : « Je ne me suis pas interdit de présenter un film à la forme atypique, qui n'était pas celle prévue au départ. Une fois le film fini : une chargée de programme aimait, le directeur de

programmes détestait. ça a fini par passer ». Mais il y a des projets qu'il ne présente même pas. « J'essaie alors de les faire avec des aides du CNC et des chaînes câblées. La télévision a fait un bond en arrière dans le documentaire. Malgré une volonté affichée d'innovation, il n'y a pas de nouvelles écritures. Garrel avait une vision. Une fois cette locomotive partie, les autres se sont réfugiés sur des cases, faute de vision. Arte savait faire coïncider ses impératifs et ceux des réalisateurs ».

Ce jeune réalisateur, pour son premier film entrant dans la collection Empreintes de France 5, raconte : « Pour mon projet, qui concernait un écrivain, j'avais l'option de faire un film qui parle de littérature. Mais la chaîne veut quelque chose d'humain, avec de l'émotion, plutôt grand public. Je m'y attendais, donc j'ai écarté l'option littéraire. Au montage, je me suis autocensuré sur tout ce qui était trop compliqué. J'ai minoré l'œuvre de l'écrivain ». Mais finalement, sans regret : « même si j'aurais aimé mettre un peu plus de littérature, je suis content d'avoir fait les choses sous l'angle personnel de l'écrivain ». Et la contrainte formelle de la collection, d'utiliser dix minutes d'archives, ce qu'il n'avait pas prévu, l'a plutôt obligé à se dépasser : « on trouve des astuces qui rendent le film plus travaillé ».

M., 50 ans, qui se dit pourtant dans la situation privilégiée où elle parvient « à peu près à faire les films que je veux », et à « ne travailler que sur des sujets que je propose, souvent difficiles », réalise que de plus en plus souvent elle, « s'autocensure, c'est-à-dire que je ne présente pas certains sujets en me disant qu'ils n'en voudront pas, qu'il n'y a pas de case ou d'espace pour ça. J'ai intégré une partie de leur discours. C'est très insidieux. Ça m'énerve, car ça veut dire que malgré tout je me soumetts indirectement à leurs exigences et à leur pression.

Si moi-même, j'intègre déjà une forme de censure, imaginez ce que devient votre projet une fois qu'il est passé par le producteur, qui lui aussi décide par anticipation de ce qui pourrait ou non convenir à la chaîne, et puis le chargé de programme qui n'est pas décisionnaire, qui fait aussi des choix pour essayer de satisfaire la demande de son directeur... ».

« Pour les responsables d'aujourd'hui, les spectateurs sont devenus des clients, comme le sont devenus ceux de La Poste ou de France Télécom. »

Une télévision publique qui se trompe de rôle

Le grand désaccord entre auteurs de documentaires de création et chaînes, porte en fait sur le rôle de la télévision publique.

Pour Pierre Beuchot : « Le documentaire de qualité n'est pas un divertissement. Sa fonction est d'ouvrir les yeux, de révéler, de sensibiliser. Il est donc forcément mal accueilli dans un contexte audiovisuel où le divertissement prime. La notion de service public qui avait longtemps été la règle de la Télévision publique (celle pour qui j'ai exclusivement travaillé) a totalement disparu. Pour les responsables d'aujourd'hui, les spectateurs sont devenus des clients, comme le sont devenus ceux de La Poste ou de France Télécom. »

M. n'est pas sûre que « les chaînes sachent mieux que nous ce que veut le public. En voulant divertir exclusivement, la télé s'est éloignée de son rôle premier : interpeller, éduquer, relayer le rôle civique de la création, permettre à des auteurs et des sensibilités diverses de s'exprimer. Les films jouent un rôle dans la société : ils attirent l'attention sur des préoccupations, ils peuvent contribuer à ouvrir les consciences. En tant que cinéaste, il ne s'agit pas forcément de parler au plus grand nombre mais plutôt de « toucher un certain nombre » de gens. Maintenir la création, témoigner du monde, cela a une fonction sociale. La télé doit rester cette vitrine ».

Alors que, dénonce ce documentariste, le « critère de satisfaction de la chaîne est le chiffre d'audience, y compris sur Arte », Pierre Beuchot rétorque qu'un film doit établir « un rapport entre UN auteur et UN spectateur, et non pas avec un public indifférencié ».

Même analyse pour C. 48 ans, « Les diffuseurs disent qu'ils savent mieux que nous ce qui plaît au public. Pourtant,

la seule chance que j'ai de faire un film qui plaît vraiment à un téléspectateur, c'est de faire le film le plus subjectif possible. On va vers de plus en plus d'uniformité, alors même que l'on est en train de sortir de l'ère industrielle pour entrer dans l'ère du « à la demande », du spécifique, et qu'on ne s'adresse plus à des millions de téléspectateurs ». Pour Frank Cassenti, « le service public a perdu son âme, en inversant les termes de sa mission et en mettant le public à son service ».

Et c'est Arte, qui fut et reste pour certains, « le refuge du documentaire de création », qui est le plus souvent accusée de faire fausse route : « Arte dans les premières années s'était constitué un vrai public, curieux, ouvert et attentif mais elle l'a perdu en formatant les œuvres sans en gagner véritablement un autre » dit une documentariste qui après quatre films dans les années quatre-vingt-dix ne travaille plus pour la chaîne. « Arte avait été créée comme une alternative pour les artistes. Elle perd cette spécificité en se préoccupant de l'Audimat » poursuit G. « La chaîne se trompe en cherchant à faire de l'audience » approuve celui-ci, de dix ans plus jeune.

De bonnes relations aussi...

Derrière ces critiques nombreuses aux diffuseurs publics, il faut pourtant noter qu'une fois un projet accepté, les choses peuvent très bien se passer, et que certains réalisateurs ont construit de bonnes relations avec leurs interlocuteurs dans les chaînes. Tout en déplorant que « Personne (chaînes, voire même production) ne cherche à repérer les talents, à encourager l'originalité, à soutenir les idées culottées, à défricher des terrains vierges. Une banalité de le dire mais une grande violence de le vivre », S. dit avoir eu la chance de travailler pour

la troisième fois avec un chargé de programme hors norme à France 5, dont « les interventions sont toujours pertinentes, constructives et surtout respectueuses ». Marie-Hélène Baconnet spécialisée dans le documentaire animalier, apprécie ses contacts avec France 5 : « on s'entend bien, on discute, on s'épaule, c'est un travail commun. La chaîne veut un bon programme et nous, nous avons besoin de travailler. J'ai beaucoup appris des chaînes, sur la façon de raconter des histoires. »

Très défensive envers l'interventionnisme des chaînes, M. assure qu'elle : « travaille en général en bonne entente avec elles. Pour mon dernier documentaire avec France 2, ils ont été formidables, ils m'ont laissé poursuivre mon idée jusqu'au bout, et j'ai fait complètement le film que je voulais faire. Une vraie attitude de service public, au « service » du public. En fait tout dépend du chargé de programme. »

Son interlocuteur à France 3 a suggéré à C. de donner une autre direction à son dernier film. « J'étais d'accord. Au montage, certaines remarques étaient intéressantes » note-t-elle, même si elle a dû se plier, contre son gré, à des contraintes sur le générique, l'habillage... Pour Stan Neumann, « le dialogue avec mes différents interlocuteurs de l'unité documentaire d'Arte tant pour la collection *Architectures*, que pour la collection *Photographies* (en cours de fabrication) et la collection *La Vie secrète des œuvres*, reste excellent (j'aurais envie de dire « idéal »). On peut avoir des discussions fortes, voire brutales, mais on a une relation de confiance, on parle des mêmes choses, on a toujours la même exigence ».

En fait, si les critiques portent sur le climat général des relations avec les grandes chaînes, chacun s'accorde à dire que tout est souvent question de personnes, de personnalités du chargé de programmes, de l'humeur du moment, de choix politiques « en montagnes russes » comme le tant décrié « guichet unique » de France Télévisions en 2009-2010...

« Les chaînes sont de plus en plus interventionnistes : elles se mêlent du montage, de la voix off, veulent réécrire le commentaire, choisir qui va le dire. »

« Si moi-même, j'intègre déjà une forme de censure, imaginez ce que devient votre projet une fois qu'il est passé par le producteur, qui lui aussi décide par anticipation de ce qui pourrait ou non convenir à la chaîne, et puis le chargé de programme qui n'est pas décisionnaire, qui fait aussi des choix pour essayer de satisfaire la demande de son directeur... »

3. Les producteurs : meilleurs alliés ou meilleurs ennemis ?

L'affaiblissement de l'économie du documentaire a eu pour conséquence « l'affaiblissement des producteurs. La télévision publique avait réussi à créer un réseau de producteurs forts. La relation triangulaire, diffuseur-réalisateur-producteur, est pour moi essentielle. Elle protège le film et le réalisateur. Mais aujourd'hui cette relation triangulaire est fragilisée. Beaucoup de réalisateurs se retrouvent quasi seuls, livrés à eux-mêmes et à la merci des dictats des diffuseurs » note Stan Neumann. Lui, comme Denis Gheerbrant et quelques autres, ont réussi à établir une relation durable et complice avec un producteur. Stan Neumann, salue son « producteur, fort, Les films d'ici, mais là aussi c'est aujourd'hui plutôt une exception » note-t-il. M. 50 ans, travaille depuis 1998, avec le même producteur et il est d'accord avec elle pour dire que « l'on n'est pas là pour « nourrir la bête », pour remplir des cases ».

A. 39 ans, « au point de vue artistique, travaille avec des producteurs qui sont sur la même longueur d'ondes que moi (Agat films, Quark Productions). Je n'ai eu qu'une mauvaise expérience avec un producteur. Moins j'ai contact avec les chaînes mieux c'est. Je préfère avoir un tampon, les exigences des diffuseurs ne sont pas les nôtres. En général, le producteur nous soutient. »

Mais certains réalisateurs ont vécu des expériences désastreuses. Pour son premier film en 2001, pour France 3, L. se souvient de sa « productrice à plat ventre devant le diffuseur, qui avançait ce qu'elle croyait être les désirs de la chaîne, faisait pression pour que je coupe certaines scènes, ou que j'en ajoute d'autres, avec des larmes... Quand le diffuseur est venu dans la salle de montage, la productrice répondait à ma place, ne défendait pas mon point de vue ».

« J'ai rencontré une productrice qui vient au visionnage avec des lunettes de soleil et critique ensuite la colorimétrie des images » raconte A. Ce jeune réalisateur, ex-JRI, qui fait ses premiers 52 minutes, travaille « pour l'instant pour de petites sociétés de production qui veulent bien s'intéresser à moi. Je leur suis reconnaissant de bien vouloir me donner ma chance, et je crois que cela me pousse à accepter des conditions de travail souvent mauvaises, des salaires faibles. Mais ce qui est encore plus décevant,

c'est que les producteurs (l'un est un ex-trader, l'autre vient de la politique...!?) s'intéressent peu aux œuvres elles-mêmes, et à leur promotion. C'est dur quand on donne tout ce qu'on a dans le ventre pour faire un film, et qu'on est le seul à s'y intéresser au final ».

L'un des griefs faits aux producteurs, c'est le refus de financer la moindre part de l'écriture. « Du coup, c'est l'auteur seul qui doit assumer le coût de ses recherches et prendre sur son temps libre pour écrire son projet. Les grosses boîtes qui arrivent à faire un gros chiffre d'affaires grâce aux auteurs devraient être obligées de prendre une petite part de leurs bénéfices pour financer l'écriture de certains de leurs auteurs (et que cela n'incombe pas encore et toujours aux organismes publics, type CNC) » estime L. « Les diffuseurs voudraient que les producteurs paient la phase d'écriture mais un producteur ne veut pas payer s'il n'est pas sûr de vendre le film. C'est le serpent qui se mord la queue » constate aussi D.

Plus généralement, le constat est que « les producteurs ne mettent pas d'argent dans le documentaire. C'est seulement une vitrine. Cela fait tourner leur société » Pour A. « L'investissement des producteurs sur un projet de documentaire est très minimal. Ils ne cherchent pas d'argent, ils envoient le projet à quelques-uns de leurs partenaires habituels : ça répond tant mieux, ça ne répond pas, on passe à autre chose et vite. On remercie l'auteur qu'on a pourtant sollicité auparavant, sans le rémunérer évidemment ».

Les conflits sur le respect des droits, les négociations âpres sur la rémunération, la répartition droit d'auteurs/salaire... sont donc fréquents. Pour son dernier film en cours d'achèvement, L. a d'abord eu affaire, avant d'en changer, à un producteur qu'elle qualifie d'escroc. « Il m'a envoyé une proposition de salaire ridicule, en me disant "c'est quand même extraordinaire que l'on t'aide à faire ce film". Il m'a fait un chantage sur le nombre de jours de tournage, de montage. Si je cédaï, c'est toute la chaîne qui en aurait pâti. Le réalisateur est le premier maillon, le chef d'équipe. En défendant son salaire, il défend celui des autres. Je ne savais pas lire un budget, ils avaient gonflé certains postes pour réduire mon salaire » dénonce celle qui aujourd'hui, voudrait

proposer une formation sur « Comment trouver le bon producteur, négocier son salaire et son contrat, déchiffrer un budget ? » à des réalisateurs, qui, comme elle en débutant, ne savent rien.

Pour Marie-Monique Robin, si les producteurs savent faire du 52 minutes classique avec des budgets à 200 000 euros, pour des films comme *Monsanto*, ou *Notre poison quotidien*, « la difficulté, c'est de trouver des producteurs solides, qui peuvent supporter un film avec des budgets de 600 000 à 700 000 euros. Ils se plient au formatage et ne sont pas prêts à prendre des risques. Sans parler de ceux qui sont des caricatures, cachent le budget... »

Du coup, elle vient de créer sa propre société.

Dans ce climat, rien d'étonnant à ce que nombre de réalisateurs ne fassent pas toujours confiance à un producteur pour aller défendre leur projet devant un diffuseur et regrettent que, sauf pour quelques réalisateurs « stars », le système leur interdise désormais l'accès direct aux décideurs des chaînes sans passer par un producteur.

« J'ai rencontré une productrice qui vient au visionnage avec des lunettes de soleil et critique ensuite la colorimétrie des images »

4. Quel avenir ?

Chemins de traverse à l'écart des grandes chaînes

Plusieurs réalisateurs ont conscience que la place du documentaire, notamment de création, n'est plus forcément sur les chaînes publiques. M. se dit « inquiète pour l'avenir. La télévision est en train de muter et je me demande ce que nous ferons comme films d'ici dix ou vingt ans et pour quelle télé ? Et comme nous n'aurons pas de retraite, il faudra bien continuer à travailler, mais qu'allons-nous faire ? Quels films, pour qui, diffusés où et dans quel type d'économie ? ».

Certains genres, comme l'animalier, ont vu au fil des ans leurs créneaux diminuer. Aujourd'hui, pour Marie-Hélène Baconnet, qui a sa propre société Ecomedia, France 5 est devenue l'interlocuteur principal, avec des budgets trois fois inférieurs à l'époque où elle produisait pour Canal +. Cela oblige à des sacrifices sur le son, la musique originale, l'impossibilité de faire des tournages sous-marins...

Tourner à Paris, plutôt qu'au bout du monde, vite, seul sans équipe (ce que certains déplorent mais que d'autres apprécient)... autant de concessions ou d'ambitions revues à la baisse, pour s'adapter à un nouveau contexte.

Cinéma

Pour retrouver une liberté, du temps, beaucoup de réalisateurs se tournent vers le cinéma. « C'est aussi très dur, très concurrentiel, car nous sommes de plus en plus nombreux dans le documentaire à nous tourner vers le cinéma. Mais au cinéma, une fois le financement réuni, on a une totale liberté, le dialogue se fait entre le réalisateur et son producteur » constate Mariana Otero, qui a franchi le pas il y a dix ans.

Jean-Henri Meunier a pu consacrer douze années à sa trilogie sur le village de Najac. Seul le premier volet, *La Vie comme elle va*, a été diffusé sur Arte (2003). Le second, *Ici Najac À vous La terre* (2006) est sorti en salles, en DVD, dans les festivals, tout comme le fera le troisième (sortie en octobre), ou son film *Rien à perdre*, sur des SDF de Toulouse, filmés pendant une année. « Aucune chaîne si elle s'engageait en amont sur un tel projet ne vous laisserait ce temps. Après *La Vie comme elle va* co-produit par Arte et qui avait doublé l'audience de la chaîne, ils n'ont même pas acheté *Ici Najac* pour le diffuser malgré

une sélection officielle hors-compétition au festival de Cannes, une nomination aux Césars, une nomination à la Directors Guild of America et une autre à l'International Documentary Association!!! » confie-t-il. Pour mener à bien ses projets, il commence par filmer et ne réunit les financements (CNC, régions, producteurs...) qu'une fois le film réalisé en grande partie. Tout comme Denis Gheerbrant pour sa suite marseillaise, il accompagne ses films « en tournée » dans les salles pour les présenter. Il s'est ainsi constitué au fil du temps un réseau de salles d'Art & Essai fidèles. Et s'estime finalement « privilégié » : « En France on a quand même la chance d'avoir le CNC, le réseau des salles d'art et essai avec tous ces bénévoles amoureux du cinéma qui défendent nos films et puis le système des intermittents. C'est vrai que le statut d'intermittent a été beaucoup durci à cause des abus. Mais on reste des privilégiés. C'est dur pour tellement de gens ». Mais « la diffusion du documentaire en salles est un combat à mener, un travail d'éducation auprès des exploitants » constate Mariana Otero qui y participe à travers l'association ACID. Et le public n'est pas toujours au rendez-vous. Il n'est pas rare que « d'excellents films, salués par la presse, sortent dans un désert », remarque Ariel Nathan.

Webdocumentaire

D'autres recherchent la liberté sur le web. D. qui a produit un webdocumentaire financé par MSN (Microsoft) est ravi « des possibilités de scénarios infinies », qu'il y a trouvées. Et de « l'œil qui brille encore chez les gens de MSN quand on leur apporte un sujet nouveau. Un rapport, tellement plus agréable qu'avec des diffuseurs qui s'enfilent deux à trois documentaires par jour ». Reste que l'économie du webdocumentaire, aux expériences près menées par MSN, Arte, France 5, est encore à trouver. A. qui a lui aussi travaillé sur un webdocumentaire, considère que la liberté y vient du fait que « personne ne sait encore ce qui marche. Donc on nous laisse faire ». Et il met en garde contre le coût plus élevé que celui d'un documentaire classique, à cause du développement de la partie interactive, et contre le fait que dans un webdocumentaire, les métiers changent, « le réalisateur n'est

plus l'auteur». Le vrai auteur « est celui qui met ensemble les éléments du projet, un rôle joué aujourd'hui par le producteur », mais qui n'a pas forcément « les bonnes compétences ».

Mais Frank Cassenti, qui a vu disparaître les cases Culture et Musique notamment sur France 3, pour lesquels il avait fait nombre de documentaires sur la musique dans les années 80 et 90, a retrouvé une économie pour ses projets. « Ce sont les chaînes thématiques du câble et Arte qui ont pris le relais, et maintenant Arte Live Web », le site web d'Arte consacré au spectacle vivant. « J'ai créé un collectif de production et je travaille régulièrement pour Arte Live web, avec autant de moyens que pour une chaîne publique. Nous produisons tous les mois des émissions régulières, des directs et des documentaires. Il y a une très grande liberté à tous les niveaux et la possibilité de faire travailler de jeunes réalisateurs. Arte est la seule chaîne qui a compris ce que peut être une télévision interactive ouverte sur le monde. Avec les différents guichets – chaînes thématiques, le CNC, la Sacem, Arte Live web – on parvient à financer ces programmes pour le web. C'est une nouvelle économie qui permet une liberté qui n'existe plus ailleurs et qui a été bannie parce que le service public est à la traîne du privé et ne fait que le singer avec comme bible l'Audimat et le bien pensant culturel. »

Chaînes thématiques, chaînes locales

Autre espace de liberté mais à l'économie réduite : les chaînes thématiques et les chaînes locales. À Ciné-Cinéma, pour son film sur une réalisatrice japonaise, L. a trouvé « un vrai espace de liberté pour le documentaire de création ».

La réforme du Cosip, et l'obligation d'investir en cash et pas seulement en industrie ont tari le soutien des chaînes locales du câble à partir des années 2000. Mais récemment, dans l'Ouest, l'ARBRE association des réalisateurs en Bretagne, citée par Ariel Nathan, a constaté une montée des productions sur les chaînes locales, au moment où France 3 Ouest (la région qui produisait le plus de documentaires) réduisait les siennes. Et les

prémises d'une mutualisation : « Les chaînes de Rennes, Brest et du Morbihan ont créé une plateforme commune, soutenue par la région, qui permet d'avoir une aide du CNC malgré un apport réduit de chaque chaîne ». L. met aussi ses espoirs dans la région Aquitaine, qui veut aider les sociétés de production régionale.

Souscription, ONG : nouveaux guichets

Enfin, Marie-Monique Robin, elle, teste un nouveau mode de financement : la vente du DVD de son prochain film par une souscription en ligne, dont elle compte récolter 90 000 euros, la trésorerie nécessaire pour lancer la production. S'y ajoute l'apport d'une ONG belge, SOS Faim, remporté sur appel d'offres. ✱

Quatrième partie

Les pro- posi- tions

de la Scam

Avec cette enquête qui s'est déroulée sur plusieurs mois, la Scam entend se faire le porte-voix de la collectivité des auteurs et apporter sa contribution au rapport demandé par Frédéric Mitterrand sur le documentaire de création. Au regard de cet état des lieux, la Scam demande :

Le contrôle des comptes des sociétés de production. Celles-ci percevant de l'argent public sous forme de subventions, elles doivent respecter le Code du travail. À cet égard, le CNC doit donc vérifier que ces sociétés respectent l'obligation annuelle de reddition des comptes et en cas contraire, bloquer les subventions.

Le renforcement de la gestion collective. Comme le révèle l'enquête de la Scam, les faibles pourcentages accordés aux auteurs dans les contrats, les versements de droits aléatoires de la part des producteurs, l'absence notoire de reddition des comptes militent pour un renforcement de la gestion collective des droits.

La création d'un guide professionnel auteur / producteur en partenariat avec les syndicats de producteurs dans lequel leurs membres devraient, par exemple, s'engager à communiquer le plan de financement du film à l'auteur, rémunérer le travail de réalisation en salaires (et non en partie en droit d'auteur) et fixer notamment un pourcentage minimal (9 %) des recettes d'exploitation au profit de l'auteur.

La rédaction d'une charte tripartite auteur / producteur / diffuseur encadrant notamment les interventions du diffuseur dans le travail de création de l'auteur (présence ou non d'un commentaire, nature de la voix lisant le commentaire, livraison du PAD, nombre de visionnages, formats...).

La redéfinition de l'audiovisuel public. À l'instar de l'identité des différentes stations de Radio France, le groupe France Télévisions doit affirmer des identités tout aussi claires pour ses différentes antennes. France Télévisions débarrassée de la contrainte de la publicité, doit s'affranchir des contraintes de l'audience qui continue d'être considérée comme seul gage de rentabilité.

Les conventions d'écriture. Toutes les étapes sont indispensables au succès d'une œuvre, de l'écriture à la promotion en passant par la production, la réalisation et le montage. Sous prétexte de rentabilité, les économies sur l'étape essentielle de l'écriture sont de mauvaises économies car nuisibles autant à l'auteur, qu'au producteur et au diffuseur. Les diffuseurs et en particulier France Télévisions doivent pouvoir financer l'écriture de projets y compris lorsque ceux-ci n'impliquent pas encore un producteur. À cet égard, l'exemple de Brouillon d'un rêve démontre que nombre d'auteurs aidés en amont réussissent en majorité à trouver un producteur puis un diffuseur.

Annexe

Les données du CSA et du CNC commentées par la Scam

Même s'il s'agit des mêmes œuvres, les notions de « documentaires » ou de « magazines » sont différentes selon le point de vue du CNC ou du CSA, ou encore de la Scam.

Concernant la diffusion

Chaque année, le CSA publie les bilans des chaînes de télévisions qui déterminent si oui ou non les chaînes ont respecté leurs obligations de diffusions, notamment en termes de programmation d'œuvres audiovisuelles. (Arte, de par son statut particulier, n'est pas soumise au contrôle du CSA)

Les chaînes historiques

En 2009, France Télévisions a largement respecté ses obligations réglementaires, aussi bien au niveau des antennes que du groupe.

FRANCE 2

La structure de programmation est stable. 60 % de sa grille est composée à parts quasi-égales des trois genres majeurs que sont les documentaires et magazines, l'information et la fiction télévisuelle. **Les documentaires et magazines ont représenté 24,7 % du temps d'antenne (- 0,2 point) sur l'ensemble de la journée et 11,2 % aux heures de grande écoute (- 1,7 point).** Cette baisse est due à la chute du volume horaire des magazines. En revanche, dans le même temps, la part des documentaires a progressé, passant de 2,3 % à 3,2 %.

FRANCE 3

Les documentaires ont bénéficié d'une augmentation significative, et on note également une contribution régulière des antennes régionales à la programmation nationale: *Côté maison*, *La Case de l'oncle doc*, *C'est arrivé près de chez vous...* Des sujets primo diffusés en régions et produits avec le concours de la région et du national ont également été diffusés sur l'antenne nationale. Ces productions régionales sont également mises en avant dans le florilège *Les nuits régionales*. **Les documentaires et magazines ont représenté 23,6 % du temps d'antenne (+ 0,7 point) sur l'ensemble de la journée et 15,3 % aux heures de grande écoute (+ 0,2 point).**

TF1

En 2009, TF1 a respecté ses obligations de diffusion d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques, avec une augmentation du volume horaire que ce soit sur l'ensemble de la diffusion (+ 210h) ou aux heures de grande écoute (+ 72h). La hausse a profité aux œuvres d'expression originale française. **Les documentaires et magazines ont représenté 13 % du temps d'antenne (+ 2,1 points) sur l'ensemble de la journée et 4,8 % aux heures de grande écoute (+ 1 point)**, au détriment des divertissements et du sport. 96,1 % de l'offre globale est composée d'œuvres françaises. L'augmentation concerne plus particulièrement les magazines avec les récurrents *50min Inside* et *Combien ça coûte* et le format matinal *10h le mag* (arrêté en 2010). Les documentaires diffusés en 2009 font partie, dans leur grande majorité, de collections (*Histoires naturelles*, *Sur les routes d'Ushuaia*...).

M6

En 2009, M6 a globalement respecté ses obligations de diffusion d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques. À l'inverse, ce n'est pas le cas pour ses obligations de production d'œuvres patrimoniales ni pour ses obligations de production indépendante et de production d'œuvres d'expression française. La chaîne met en avant la publication tardive d'un décret modifiant les dispositions sur les investissements.

Les documentaires et magazines ont représenté 8,2 % du temps d'antenne (+ 0,2 point) sur l'ensemble de la journée et 15,5 % aux heures de grande écoute (+ 1,9 point). C'est la seule chaîne historique pour laquelle la proportion de « documentaires et magazines » diffusés aux heures de grande écoute est supérieure à la moyenne sur la journée, bien qu'on puisse cependant regretter que l'offre de programme ne comporte pas plus de documentaires.

De manière générale, la Scam est satisfaite que les diffuseurs historiques respectent leurs obligations de diffusions d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques, d'autant plus qu'en volume horaire entre 2008 et 2009, le genre « documentaire et magazine » est stable voire

en augmentation aussi bien sur les grandes chaînes publiques que privées.

La Scam regrette toutefois que la proportion de programmes documentaires ou magazines diminue fortement lorsque l'on considère la structure de programmation de soirée (18h/23h). Ainsi, sur le service public, alors que le genre « documentaire et magazine » représente respectivement 24,7 % et 23,6 % des grilles 24h/24 de France 2 et France 3, il ne représente plus que 11,2 % et 15,3 % quand on considère la programmation 18h/23h de ces chaînes. (*Données CSA : Les bilans du CSA année 2009 – France Télévisions*)

Les chaînes de la TNT et les chaînes thématiques

L'arrivée de la TNT a permis une extension de l'offre de documentaires à la télévision, principalement générée par une diffusion 24h/24 de France 5 et d'Arte alors que leurs fenêtres de diffusion étaient auparavant réduites à 3h00/19h00 pour France 5 et 19h00/3h00 pour Arte. Une chaîne comme LCP-AN est également porteuse pour les œuvres documentaires qu'elle programme régulièrement en première partie de soirée.

La Scam reste très attentive au respect par ces chaînes des différents quotas qui leur sont attribués. La composition de leurs offres « documentaire et magazine » donnent aujourd'hui une place très importante aux magazines. La Scam encourage ces diffuseurs à investir dans une programmation documentaire plus consistante.

Le documentaire est par ailleurs un des genres les mieux représentés sur les chaînes thématiques. Il compte le plus grand nombre de chaînes après le cinéma et le sport. D'après le Guide des Chaînes Numériques 2011, dix-sept chaînes (sur 123 chaînes conventionnées « actives ») couvrent la thématique documentaire qui constitue plus de 80 % de la programmation.

Concernant la production

La question de la contribution au Cosip (Compte de soutien à l'industrie des programmes) est au cœur de l'actualité. La gestion par le CNC de ce compte de soutien est primordiale pour le secteur de la création. En effet, en 2010,

4413 heures de programmes audiovisuels français ont bénéficié d'une aide dont 2454 heures de documentaires et 377 heures de magazines d'intérêt culturel.

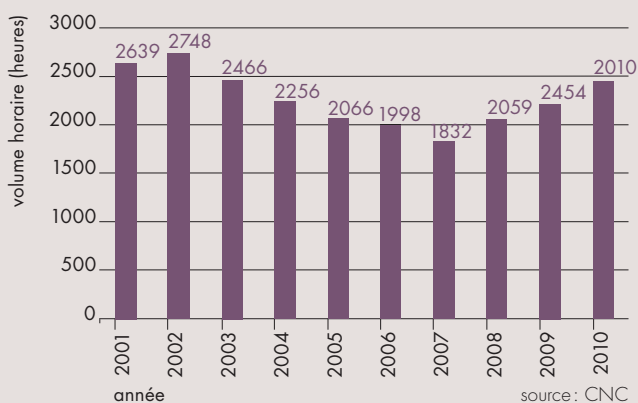
Panorama de la production audiovisuelle de documentaire

source : CNC

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	variations 2009-2010
volumes horaires (heures)	2262	2639	2748	2466	2256	2066	1998	1832	2059	2225	2454	10,30%
devis (M€)	319	318,4	368,1	333,6	332,6	314	321,5	286,3	320	345	395,3	14,60%
coût horaire (K€/heure)	141	120,7	134	135,3	147,4	152	160,9	156,3	155,4	155,1	161,1	3,90%
apport des diffuseurs (M€)	143,5	138,5	162,5	139,1	144,6	139,2	148,8	137,3	147,1	163,1	194	18,90%
apport du CNC (M€)	60,2	67	79,5	64,4	65,4	62,4	58,4	52,9	61,7	66,8	73,6	10,20%
apports étrangers (M€)	21,7	17,8	29,9	29,2	24,5	24,3	24,9	16	21,5	20,6	22,6	9,70%

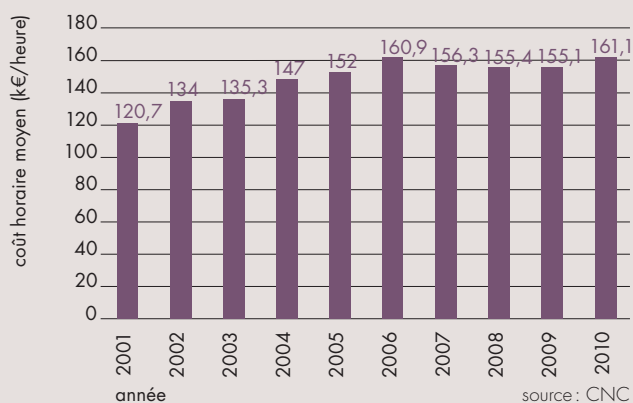
Volume horaire

Volume horaire des productions de documentaires aidées par le CNC



Le volume horaire des documentaires aidés par le CNC est en progression depuis 2007 sans avoir encore toutefois retrouvé les volumes du début des années 2000. La progression de plus de 10 % entre 2009 et 2010 est encourageante, d'autant plus qu'elle se conjugue à un coût horaire moyen des programmes documentaires qui atteint le niveau le plus élevé de ces dernières années.

Coût horaire moyen des programmes documentaires



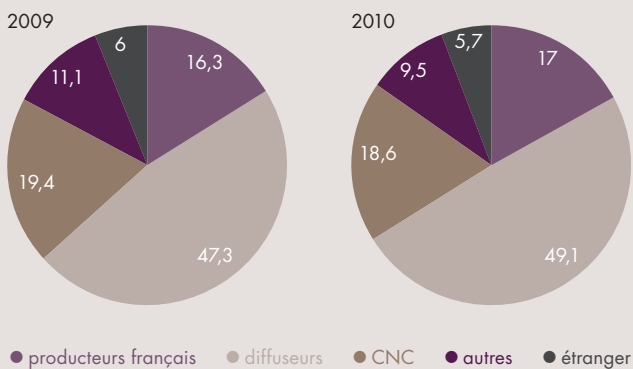
Une vision sur dix ans montre une stabilisation aux alentours de 155/160M€ du coût horaire moyen des programmes documentaires. Derrière ce coût se cachent évidemment des disparités : ainsi, d'après les chiffres du CNC, en 2010, une large majorité (58,5 %) du volume total de documentaire aidé connaît un coût horaire inférieur à 150K€ tandis que 23,8 % affichent un coût moyen horaire supérieur à 200K€.

Investissements des diffuseurs

Avec un total de 194 M€ en 2010 (+ 19,0 % sur un an) les investissements des diffuseurs dans le financement du documentaire atteignent leur plus haut niveau à ce jour. Leur participation couvre 49,1 % des devis totaux (+ 1,8 point vs 2009). La part diffuseur est aujourd'hui la plus importante. Avec un poids de 49,1 % en 2010, elle représente quasiment la moitié du financement.

Financement du documentaire (%)

Source : CNC



L'observation des plans de financements de certaines grandes séries documentaires ou de documentaires unitaires événementiels programmés en prime time sur les chaînes nationales ne doit pas faire oublier toute une partie beaucoup plus modeste de la production documentaire qui oblige les auteurs (ainsi que leurs producteurs) à composer avec une réalité économique très rude.

Concernant la diversité de la programmation

La Scam constate le manque de diversité dans la programmation des diffuseurs dont les chiffres du CNC sont le reflet (NB : *La production audiovisuelle aidée en 2010*). Le documentaire de société, qui supplantait déjà tous les autres genres diffusés ces dernières années, a encore vu son poids augmenter en 2010. Aujourd'hui, pas moins de 46,8 % du volume total de documentaire aidé en 2010 appartient à cette thématique. Portées notamment par les chaînes thématiques telles que Voyage ou Histoire arrivent en deuxième et troisième positions mais représentent déjà chacune moins de 10 % du volume d'heures aidées.

Le documentaire aidé par le CNC selon le genre en 2010

Source : CNC – Production audiovisuelle aidée en 2010

genre du documentaire	heures aidées	%
société	1 148	46,80 %
géographie / voyage	195	8 %
histoire	174	7,10 %
ethnologie / sociologie	165	6,70 %
environnement / nature	161	6,60 %
autres	611	24,80 %
Total	2454	100 %

Documentaire sur le Web et Web-documentaire

La Scam observe, encourage et promeut les initiatives innovantes en terme d'écriture et de format ; elle a d'ailleurs créé des bourses Brouillon d'un rêve pour les écritures émergentes. Elle est donc particulièrement attentive au développement du Web-documentaire, devenu un genre à part entière de la production documentaire, au début de la saison 2008-2009, avec l'arrivée progressive de médias traditionnels (Arte, France 5, TV5 Monde, France 24 ou Le Monde).

Arte est une des chaînes les plus innovantes sur ce terrain, un dynamisme symbolisé par la mise en place d'un pôle Web, structure dédiée à la production de contenus numériques inédits. Arte Live Web est d'ailleurs la seule chaîne internet à apparaître dans le bilan 2010 de la production audiovisuelle aidée par le CNC. Elle a financé à ce titre 9 heures de documentaire dont 3 heures au titre de premier diffuseur.

La Scam espère que le décret Web Cosip, paru au journal officiel le 3 avril 2011 permettra d'accélérer le développement de ce type de projets. En effet, s'il existait déjà un mécanisme de soutien sélectif en faveur des projets nouveaux médias ou des soutiens sélectif et automatique audiovisuels pour des financements « mixtes » (TV + internet), le Web Cosip devrait permettre d'élargir le champs des programmes éligibles à un soutien de la part du CNC, nécessaire dans un système économique qui n'a pas encore trouvé son équilibre.

Cette publication
est éditée par
la Société civile
des auteurs multimedia
Société civile
à capital variable
RCS Paris D 323 077 479
APE 923A

**Directeur
de la publication**

Hervé Rony

**Ont participé
à l'élaboration
de ce document**

la commission du répertoire
audiovisuel de la Scam
et son groupe de travail
composé de :

Danièle Alet
Olivier Ballande
Pascal Cuijsot
Patrick Judy
Alain de Sédouy

Guy Seligmann
et le personnel
administratif

de la Scam :
Benoît Bouchenet
Stéphane Joseph
Mélanie Loubersac
Martine Mast
Nicolas Mazars
Melica Nestor
Hervé Rony

**Conception graphique
direction artistique**

Catherine Zask

Graphiste assistant

Joachim Werner

Impression Frazier

juin 2011 tirage à
1 000 exemplaires

Scam France

5, Avenue Velasquez
75008 Paris
Tél. 01 56 69 58 58
communication@scam.fr
www.scam.fr

Scam Belgique

Rue du Prince Royal, 87
1 050 Bruxelles
Tél. (2) 551 03 20
infos@scam.be
www.scam.be

Scam Canada

Bureau 202
4446 Bd Saint Laurent
Montréal PQ H2W 1Z5
Tél. (514) 738 88 77
info@scam.ca

