

DE
QUOI
LES
DOCU-
MENTA-
RISTES
VIVENT-
ILS
?

Scam*

*Société civile des auteurs multimedia

Sommaire

Enquête réalisée par
Béatrice de Mondenard

p. 4 I. Quelles rémunérations selon les formats ?

- Des rémunérations sans rapport avec le temps passé
- Des difficultés pour démarrer et des plafonds vite atteints
- Des rémunérations qui stagnent voire qui baissent
- Le forfait : une fiction du réel !
- Le partage salaires/droits d'auteur
- Les droits Scam
- Dérégulation et pistes d'amélioration

p. 13 Zoom sur le 52'

Zoom sur le 52'

Rémunération selon le genre

Zoom sur le 52' - documentaire unitaire

Rémunérations selon la présence d'un co-auteur

Zoom sur le 52' - documentaire unitaire

Rémunération selon la chaîne

Zoom sur le 52' - documentaire unitaire

Rémunération en fonction du budget du film

Zoom sur le 52' - documentaire unitaire

Influence du sexe, de l'âge et de l'expérience

p. 20 II. La rémunération proportionnelle

- La question des à-valoir et l'accord « Transparence audiovisuelle »

p. 22 III. Quelle transparence dans les relations professionnelles ?

- La reddition de comptes
- Quand les comptes n'arrivent pas...
- La communication des autres éléments financiers

p. 26 IV. L'évaluation des producteurs et des productrices

- Le regard sur la relation professionnelle
- Finalement, quelle est la marge de négociation ?

p. 29 V. Quelle rémunération pour l'accompagnement des films ?

p. 30 VI. Revenus annuels et situation matérielle

- Des revenus globalement faibles
- Des revenus professionnels non majoritaires
- Les droits Scam
- Evolution de la situation matérielle
- En vivre, survivre, se reconvertir
- Devenir producteur ?

p. 33 Annexe

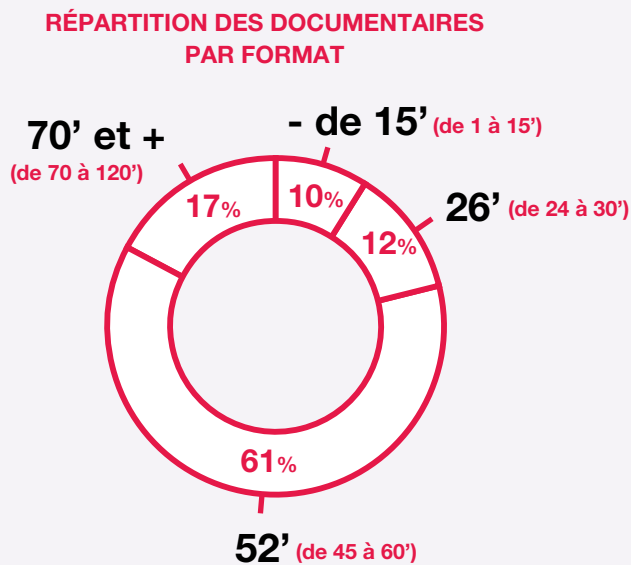
Charte des usages professionnels relatifs aux œuvres audiovisuelles
relevant du répertoire de la Scam

Si la Scam gère les droits des autrices et des auteurs et défend leurs intérêts, elle est également le porte-voix de leurs préoccupations. La Scam a donc mené une enquête pour identifier la réalité des rémunérations et écouter les bruits qui courent. Elle a lancé un sondage en ligne auquel près de 1 500 personnes ont répondu et que la Scam remercie vivement. Sans prétendre affirmer la vérité d'une situation, cette étude donne un éclairage sur la situation professionnelle des réalisateurs et des réalisatrices. Trois années après la signature de la Charte des usages professionnels relatifs aux œuvres audiovisuelles relevant du répertoire de la Scam et alors que l'Accord « Transparence audiovisuelle » entre à peine en application et n'a pu produire encore aucun effet, l'enquête donne des tendances sur les relations professionnelles des autrices et des auteurs avec les sociétés de production. Elle se veut un élément de dialogue.

- Près de 1 500 auteurs et autrices ont répondu au questionnaire de la Scam réalisé en avril 2018.
- 60 % sont des hommes et 40 % des femmes, correspondant à peu près à la répartition des membres de la Scam.
- 29 % ont moins de 40 ans, 55 % entre 41 et 60 ans, 16 % plus de 61 ans.
- 19 % ont moins de 5 ans d'expérience, 55 % entre 6 et 20 ans, 26 % plus de 20 ans de carrière.
- 70 % sont des documentaires audiovisuels, 22 % des magazines et 8 % des séries.
- 80 % ont été réalisés depuis 2016.
- 42 % des films ont un co-auteur, 58 % n'en ont pas.
- Une personne interrogée sur deux a laissé un commentaire libre à la fin du sondage. Les citations non signées dans cette étude sont extraites de ces commentaires.

I. Quelles rémunérations selon les formats ?

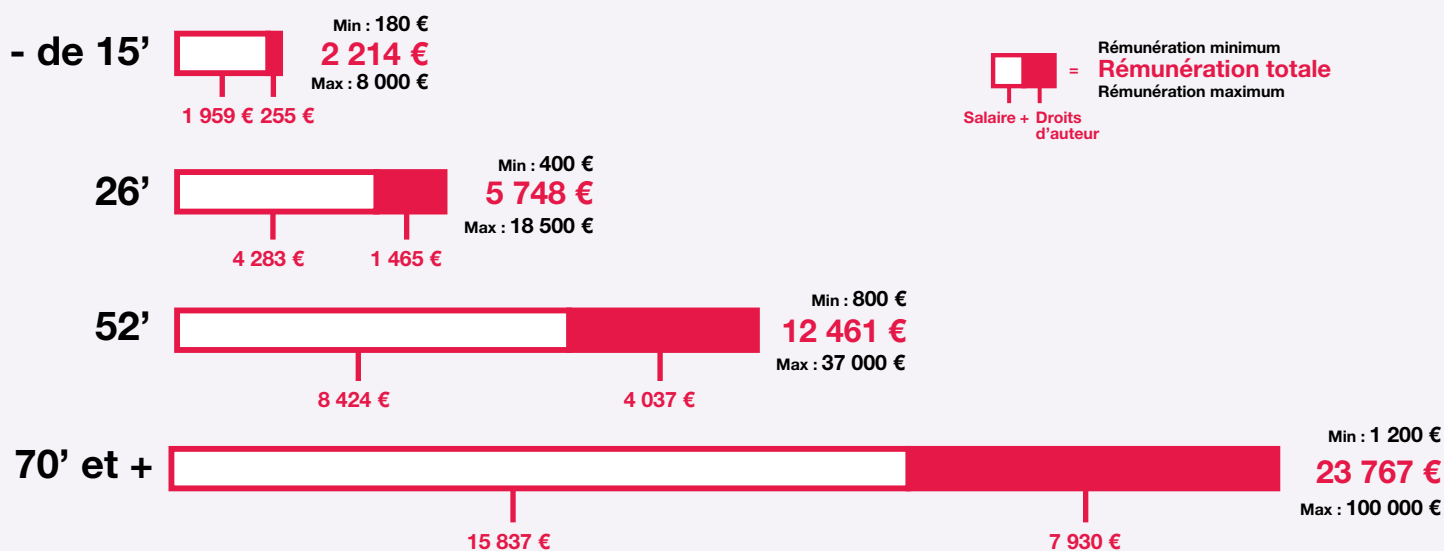
La rémunération totale moyenne est de 2 214 € pour un film de 15' ou moins, 5 748 € pour un 26', 12 461 € pour un 52' et de 23 767 € pour un film de plus 70'. Les rémunérations médianes sont toujours inférieures, montrant ainsi que les rémunérations faibles sont plus nombreuses que les rémunérations élevées. C'est une moyenne très faible en comparaison des montants communiqués par des réalisateurs confirmés qui travaillent pour les grandes chaînes nationales (de 20 à 40 000 € pour un 52'), ce qui témoigne d'une économie « à deux vitesses » comme le souligne Patrick Jeudy, « avec d'un côté les films pour France 2, France 3 et Arte, et les autres ». Le tarif pour un 52' varie en effet du simple au double entre une chaîne thématique et une chaîne historique publique (cf. *Zoom sur le 52'* – page 13).



« Avec vingt ans d'expérience et un film par an, je ne sais pas à quelle fourchette de salaires je peux prétendre »

Laure Pradal

RÉMUNÉRATIONS MOYENNES VERSÉES PAR LES SOCIÉTÉS DE PRODUCTION SELON LE FORMAT



D'une manière générale, les réalisateurs et réalisatrices considèrent ces rémunérations beaucoup trop faibles. Trop faibles par rapport au temps consacré, à la responsabilité, aux enjeux, à la pression. Trop faibles

aussi par rapport aux techniciens et techniciennes qui travaillent sur les films. Certains en prennent leur parti soulignant que « c'est le prix de l'indépendance », mais ils sont plutôt rares.

DES RÉMUNÉRATIONS SANS RAPPORT AVEC LE TEMPS PASSÉ

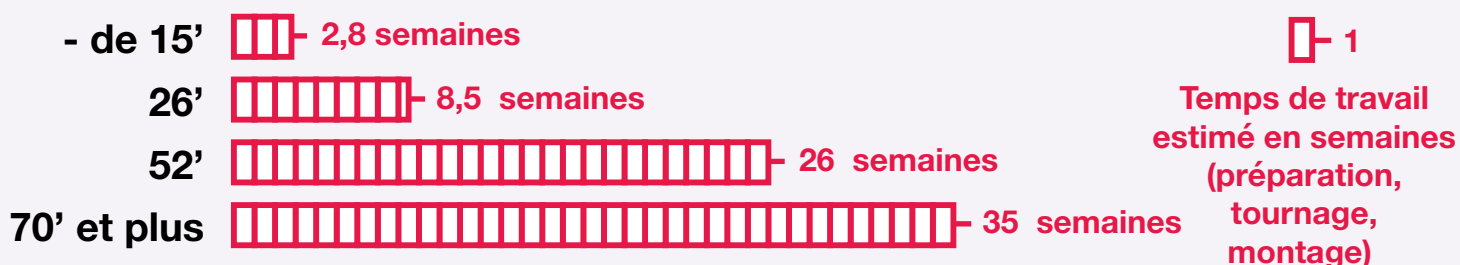
C'est d'abord la disproportion entre la rémunération et la quantité de travail fourni qui est soulignée: « *Dans peu d'industries on travaille autant et pour rien* »; « *Sans rapport avec le temps consacré* »; « *Rémunération honteuse par rapport à la somme de travail* »...

Et les répondants au sondage donnent des exemples précis pour appuyer leurs dires : un TF1 Reportages payé 19 000 € euros bruts pour un an de travail,

un 90' qui se solde par une rémunération de 1 152 € net par mois, dont un tiers de droits d'auteur...

Si on fait le rapport entre les rémunérations et le temps estimé par les réalisateurs en préparation, tournage, et montage, on obtient une rémunération globale de 547 € brut/semaine, dont 372 € seulement en salaires. Ce qui ne correspond même pas au SMIC (1 498 € pour 35 H/semaine au 1^{er} juillet 2017).

TEMPS DE TRAVAIL MOYEN ESTIMÉ PAR FORMAT



Beaucoup comparent leur rémunération à celle des baby-sitters, des secrétaires ou des hommes ou femmes de ménage. « *Après avoir exercé ce métier depuis près de 38 ans, et réalisé plus de 650 heures*

de programmes, j'affirme que les heures de ménage et de repassage sont mieux rémunérées que celles d'un auteur réalisateur ». La notion de travail gratuit est aussi citée dans dix-huit commentaires.

DES DIFFICULTÉS POUR DÉMARRER ET DES PLAFONDS VITE ATTEINTS

Beaucoup soulignent que la rémunération est sans rapport avec l'expérience, la compétence ou la reconnaissance. En réalité, on constate quand même une petite prime à l'expérience mais elle est vite plafonnée. Ainsi, entre dix et vingt ans d'expérience, un réalisateur ou une réalisatrice de 52' gagne environ 11 % de plus que la moyenne (toutes expériences confondues) mais il n'y a plus d'augmentation au-delà de dix ans.

Ceux ou celles moins expérimentées gagnent, en toute logique, moins que la moyenne : - 22 % en dessous de cinq ans d'expérience et - 16 % entre six et dix

ans d'expérience (cf. *Zoom sur le 52'* – page 13). Certains commencent même dans un quasi bénévolat, comme en témoigne ce jeune auteur qui a réalisé un film de 28' pour une chaîne locale. « *En tant que jeune réalisateur amateur, il m'a été très difficile de m'y retrouver financièrement. Ce travail a duré presque un an et j'étais bénévole. Bien que le grand public ait porté un intérêt à mon documentaire qui a été diffusé à la télévision et que j'ai eu plusieurs interventions-débats, je n'ai été rémunéré au total que 400 euros* ».

DES RÉMUNÉRATIONS QUI STAGNENT VOIRE QUI BAISSENT

Autre point souligné par les plus anciens : la stagnation voire la baisse des rémunérations, alors même que l'expérience et la notoriété augmentent.

Une réalisatrice confirmée a comparé deux films de 52' à quinze ans de distance avec le même producteur pour la même chaîne : 21 400 € en 2002 et 24 000 € en 2017. Soit 11 % d'augmentation en 15 ans, c'est moitié moins que l'inflation sur la période (23,5 % selon l'Insee).

Rémi Lainé dit gagner moins, alors même qu'il fait des films plus ambitieux : « À part deux exceptions notables, en valeur absolue, je gagne moins qu'il y a vingt ans pour faire un film. Il y a cinq ou six ans, mes tarifs étaient acceptés sans difficulté. Aujourd'hui, je suis obligé de passer par des négociations très serrées avec les mêmes producteurs. Et récemment, j'ai dû accepter un film à 30 % de moins que mon tarif habituel ».

Cette baisse s'accompagne pour lui d'un temps de

plus en plus long de fabrication, et là où il fallait cinq mois il en faut maintenant huit, car les chaînes sont de plus en plus interventionnistes et la durée de travail s'allonge (plusieurs phases de remontage). Selon lui, cette baisse est liée à trois raisons : « Les producteurs ont moins d'argent mais ils sont aussi plus sourcilleux dans la gestion de leur budget. Il y a moins de péréquation entre les différents films, les comptes sont plus étanches, on ne peut pas prendre à un film pour donner à l'autre. Par ailleurs, suite à plusieurs accidents industriels, les sociétés de production se mettent des sécurités : des budgets archives, de voix-off, de comédiens, d'effets spéciaux, d'animation... des postes qui ne seront pas forcément consommés. Enfin, il y a de plus en plus de co-auteurs parce que ça rassure les chaînes qu'il y ait un expert co-auteur. Et c'est pris sur l'enveloppe attribuée au réalisateur. »

« Après avoir exercé ce métier depuis près de 38 ans, et réalisé plus de 650 heures de programmes, j'affirme que les heures de ménage et de repassage sont mieux rémunérées que celles d'un auteur réalisateur »

LE FORFAIT : UNE FICTION DU RÉEL !

Le réalisateur ou la réalisatrice est en général payé au forfait, soit une enveloppe globale décomposée ensuite en une partie en salaires et une partie en droits d'auteur.

Cette somme est déterminée en amont de la production et la partie en salaires est divisée en un certain nombre de jours répartis durant les différentes phases du travail de réalisation (tournage, montage, post-production). Bien souvent, la part en salaires est insuffisante pour permettre de déclarer tous les jours de travail réels. « *Mes jours de montage ne sont jamais tous déclarés. On est dans une sorte de fiction... pour le documentaire, c'est paradoxal* » souligne Brigitte Chevet.

Jérôme Fritel, qui réalise des documentaires depuis 2011 après avoir été salarié d'une émission de magazine a mis un peu de temps à s'adapter : « *J'ai du mal à comprendre la logique. C'est un peu ubuesque, c'est presque une virtualité, un système qui ne reflète en rien la réalité. J'ai souvent demandé comment on en était arrivé là mais personne n'a pu m'expliquer* ». La plupart des réalisateurs et réalisatrices ont toutefois appris à composer avec. « *On finit par s'habituer à une rémunération qui est déconnectée de son temps de travail* » dit Anna Feillou.

« *Ça me convient tant qu'il n'y a pas d'accident de production* » précise Anne Georget. Car s'il y a un dépassement, un retournage ou un remontage, le réalisateur ne sera en général pas payé en sus contrairement aux autres techniciens du film. « *Il faudrait pouvoir obtenir un avenant dans ces situations mais c'est extrêmement rare* » déplore Gilles Cayatte.

Le forfait a une autre conséquence dans le cadre d'économies réduites ; les réalisateurs et réalisatrices sont souvent sollicités pour exercer d'autres postes : prise de son, caméra supplémentaire... Le tout pour le même prix.

Enfin, avec la dernière réforme du soutien automatique du CNC, les sociétés de production sont incitées à déclarer un nombre d'heures conséquent afin de pouvoir bénéficier d'un bonus¹. Comme le forfait global n'augmente pas, le tarif journalier baisse mécaniquement.

En réalité, ce système met en lumière la faible rémunération des réalisateurs et réalisatrices, et beaucoup ont tenu à souligner en commentaire que leur salaire journalier était inférieur à celui de leurs techniciens ou techniciennes, un paradoxe qu'ils ressentent évidemment comme une profonde injustice.

« *L'auteur réalisateur est celui qui crée le travail de toute la chaîne. Il paraît alors impensable que ce soit celui qui est le moins rémunéré de toute l'équipe par rapport au travail / temps effectué.* »

« *La plupart du temps, mes cachets journaliers sont 30 à 40 % inférieurs à ceux des techniciens avec qui je collabore (monteurs, chefs opérateurs), et je ne suis, contrairement à eux, pas payé pour tous mes jours de travail effectif car le "forfait" est insuffisant. Portant toute la responsabilité du film, maniant souvent moi-même la caméra sur les tournages, passant ma vie en montage lorsque le film est en cours d'assemblage, etc. bref étant celui qui y passe le plus de temps, je me retrouve au final avec moins de jours payés que mon ou ma monteuse. C'est absurde et injuste.* »

« *Mon salaire est le même que mon monteur (sans les droits d'auteur). Il travaille deux mois, je passe deux ans à construire mon film.* »

« *Je suis systématiquement moins bien payé que mon monteur, que mon chef op, que mon ingé son, que mon dir prod, et que mon graphiste... qui travaillent beaucoup beaucoup beaucoup moins que moi en temps...* »

Quelques réalisateurs également chef opérateurs abondent dans ce sens : « *Étant d'abord chef-opérateur, je n'ai réalisé que quatre ou cinq documentaires. Je m'attendais à une rémunération double de ce que je perçois. L'écriture, la réécriture, la longue préparation étalée sur un an ne sont quasiment pas payées (2 000 euros). Le tournage en province avec déplacements multiples a été étalé sur neuf mois, mais ne sont comptés bien sûr que les jours réels de filmage : vingt-huit jours.* »

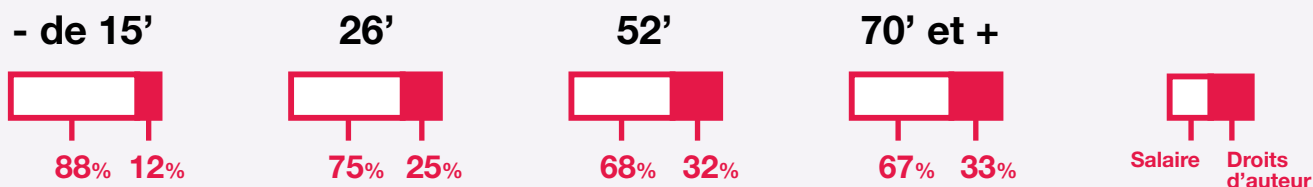
1. Le bonus « *temps de réalisation* » est accordé si le temps de travail du réalisateur ou réalisatrice est d'au moins 35 jours pour un apport du diffuseur par heure en numéraire (ADHN) compris entre 12 et 25 000 €, 40 jours pour un ADHN compris entre 25 et 50 000 €, 50 jours pour un ADHN compris entre 50 et 90 000 €, 60 jours au-delà.

« Je suis systématiquement moins bien payé que mon monteur, que mon chef op, que mon ingé son, que mon dir prod, et que mon graphiste... qui travaillent beaucoup beaucoup moins que moi en temps... »

LE PARTAGE SALAIRES/DROITS D'AUTEUR

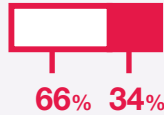
La répartition salaires/droits d'auteur, qui pour l'ensemble des films est de 68/32 % en moyenne, varie selon le genre et le format. En réalité, le partage dépend surtout du statut du réalisateur ou de la réalisatrice. Les JRI, grand reporters cameraman, sont en effet généralement payés en salaires. La proportion de salaires est donc plus élevée dans les petits formats et le magazine. Pour 65 % des films de moins de 15', les réalisateurs ou réalisatrices ont d'ailleurs été rémunérés uniquement en salaires.

LA RÉPARTITION SALAIRES/DROITS D'AUTEUR SELON LE FORMAT

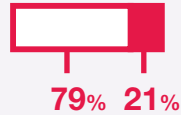


LA RÉPARTITION SALAIRES/DROITS D'AUTEUR PAR GENRE

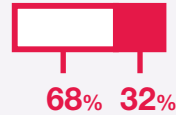
documentaire unitaire ou grand reportage



reportage de magazine



série



La quasi-totalité des sociétés de production de documentaires rémunèrent les auteurs et autrices en conjuguant salaires et droits d'auteur, les plus souvent dans des proportions 60/40, et de plus en plus de 50/50. Là aussi, un auteur donne un exemple qui ne fait pas figure d'exception : en 2010, un reportage de magazine de 52' rémunéré 24 500 € et payé 100 % en salaire est aujourd'hui payé moindre en incluant 40 % de droits d'auteur. Plusieurs auteurs évoquent également le cas où la part de salaires tombe en dessous de 50 % car le développement (rémunéré en droits d'auteur) a été déduit d'un forfait à 50/50.

Le partage salaires/droits d'auteur est en général l'objet d'âpres négociations entre les parties. D'un côté, le réalisateur ou la réalisatrice souhaite le plus d'heures salariées pour pouvoir percevoir les allocations chômage (les fameuses 507 heures) mais aussi pour une meilleure protection sociale globale (retraite, accidents du travail, formation, congés spectacle...). Et ce d'autant plus que les droits d'auteur qui pouvaient sembler intéressants pour les réalisateurs d'un point de vue strictement financier, le sont moins. Les prélèvements sociaux à la charge de l'auteur ou de l'autrice ont augmenté et se rapprochent de ceux du salaire.

De l'autre côté, pour la société de production, le calcul est assez simple, les cotisations patronales étant sans commune mesure : 1,1 % sur les droits d'auteur contre environ 60 % sur des salaires !

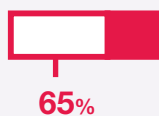
Pour certains, la négociation porte d'abord sur l'enveloppe globale, puis sur le partage (inutile de dire que la négociation est mal engagée sachant que 1 000 € de droits d'auteur coûteront 1 011 € à la société de production alors que 1 000 € de salaires lui coûteront 1 600 €). Pour d'autres, qui ont besoin absolument d'un montant minimum en salaires pour « faire leurs heures » (c'est le cas majoritaire de celles et ceux qui travaillent avec des chaînes régionales ou locales), ce sera d'abord le montant en salaires qui sera déterminé, puis, selon ce dernier, un montant complémentaire en droits d'auteur. Dans tous les cas, c'est un calcul purement économique, qui n'a rien à voir avec la fonction du salaire et du droit d'auteur.

« Ce qui paraît le plus absurde, c'est le manque de séparation entre auteur et réalisateur la systématiquement des pourcentages quel que soit le travail. La partie auteur est toujours de 40 % ce qui ne correspond pas toujours à la partie du travail d'auteur ».

Pour Gilles Cayatte, « il faut absolument sortir du forfait, déconnecter les salaires des droits d'auteur et payer le réalisateur au réel, car c'est Pôle Emploi qui paye le complément de salaire des réalisateurs ».

POURCENTAGE DES FILMS AVEC SALAIRES SEULS

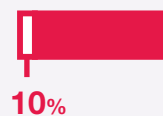
- de 15'



26'



52'



70' et +



« il faut absolument sortir du forfait, déconnecter les salaires des droits d'auteur et payer le réalisateur au réel, car c'est Pôle Emploi qui paye le complément de salaire des réalisateurs » **Gilles Cayatte**

LES DROITS SCAM

La Scam répartit les droits selon un tarif minutaire par diffuseur, calculé chaque année en fonction de la somme perçue auprès du diffuseur et pondéré par la nature de l'œuvre (documentaire, magazine, série) et sa durée. Le tarif est faible sur les chaînes locales, régionales ou de la TNT, modéré sur France 5 et Arte, et plus élevé pour TF1, M6, France 2 et France 3.

« Il y a un peu deux mondes pour les réalisateurs selon le volume des droits Scam, car la différence entre les chaînes est énorme. En tant qu'auteur on est dans une économie globale, et selon la chaîne les moyens de faire un film vont être très différents. Si on fait un 52' pour Arte par exemple et qu'on y passe deux ans, ça ne sera pas cher payé ».

Pour Arte, certains évitent de travailler avec un co-auteur pour ne pas avoir à partager les droits Scam, jugés faibles pour cette chaîne. Quant à ceux qui travaillent comme Anna Feillou pour des chaînes locales, ils n'intègrent même pas les droits Scam dans leur calcul.

Si les réalisateurs prennent en compte les droits Scam dans leur calcul, la mention de ces droits dans la négociation avec les producteurs est en revanche problématique et semble assez répandue. Selon les réalisatrices et réalisateurs, les producteurs et pro-

ductrices fantasment sur les droits Scam « *qu'ils imaginent miraculeux et immenses* » et ils sont très nombreux à entendre dans la négociation : « *tu te rattraperas avec les droits Scam* ».

Gilles Cayatte : « *Si un producteur évoque la question, je lui explique la nature et le temps de remonté de ces droits, et s'il insiste je lui dis poliment "au revoir"* ».

L'autre sujet concernant les droits Scam est le partage des droits qui se fait de gré à gré entre auteurs et/ou autrices. Des producteurs, des productrices, des rédacteurs ou rédactrices en chef qui n'ont pas participé à l'écriture réclament des droits pour avoir eu l'idée du projet alors que la charte conclue avec la Scam l'interdit.

La difficulté est surtout pour les magazines et les documentaires incarnés, beaucoup ont fait part de pratiques douteuses, avec des producteurs ou productrices qui se font des contrats d'auteur a posteriori et exigent des droits Scam. Pour de nombreux magazines, il faut partager avec la rédaction en chef et/ou la personne qui présente le documentaire.

« *Que dire de l'obligation de partager ses droits d'auteur avec un "présentateur vedette" pour une série de documentaires ?* ».

DÉRÉGULATION ET PISTES D'AMÉLIORATION

De 0 à 18 500 € pour un 26', de 800 à 37 000 € pour un 52' et de 1 200 € à 100 000 € pour un 70' et +. Ce sont les très larges fourchettes citées dans ce sondage. Ils témoignent de la dérégulation totale du secteur. « *Les rémunérations sont très hétérogènes, beaucoup plus qu'en fiction. Pour une même case, la rémunération d'un réalisateur peut être du simple au double* » souligne Anne Georget.

Tout dépend en effet du film, de la situation du réalisateur ou de la réalisatrice vis-à-vis de Pôle Emploi, de son aptitude à négocier, etc. Pour Brigitte Chevet, « *ce flou artistique est très préjudiciable aux films les plus fragiles, aux films faits avec des petites chaînes, aux jeunes auteurs qui ignorent les us et coutumes. Le métier se démocratise, et c'est très important pour la diversité. Mais on doit pouvoir vivre décemment de son métier. Beaucoup signent n'importe quoi pour leur premier film. Des jeunes me parlent de 52' payés 6 000 euros, et me demandent si c'est normal de payer leur billet d'avion* ».

Afin de réguler un peu le marché et ne pas décourager les plus jeunes, beaucoup réclament un salaire minimum comme il en existe dans la production cinématographique depuis 2013². Des négociations sont d'ailleurs en cours.

Pour certains, c'est le seul moyen de se protéger des abus. D'autres craignent que cela empêche certains films de se faire.

Un auteur témoigne : « *En tant qu'auteur-réalisateur de documentaire de création, il me semble fondamental de garder à l'esprit qu'il s'agit d'une économie du prototype. Mes producteurs l'envisagent également comme cela et se rémunèrent également de manière proportionnelle. Je vois d'un très mauvais œil l'arrivée probable d'un minimum syndical pour le réalisateur et pour le producteur. C'est une partie du nœud de l'engagement - chacun à notre place - que nous partageons. On partage aussi financièrement et proportionnellement la tentative, le financement, la précarité éventuelle. Avoir un minimum syndical reviendrait à ne pas pouvoir faire un statut d'intermittent sur un film alors que c'est ce qui permet que je puisse prendre le temps de le faire. C'est luxueux après tout de faire un film et de prendre le temps*

de le faire. On ne sait pas si on pourra en refaire un autre. »

Anna Feillou, qui siège à la commission sélective documentaire du CNC est favorable à la mise en place d'un salaire minimum défendu actuellement par les syndicats de réalisateurs : « *Je comprends que certains s'interrogent sur la faisabilité, à l'avenir, de certains films mais ce n'est pas un argument pour justifier le statu quo. Cela va reconfigurer le secteur, et je pense que la réforme du soutien du CNC aux documentaires dits fragiles est un contexte intéressant pour réinterroger la rémunération des réalisateurs. La commission sélective aide au moins un film sur deux, et l'aide aux documentaires fragiles a été sensiblement revalorisée. Le salaire minimum ne devrait pas avoir d'effets dévastateurs sur les producteurs. Mais bien sûr, le minimum devrait prendre en compte la diversité des économies de films comme dans le cinéma* ».

Le cas échéant, certains ont recours à d'autres solutions pour valoriser leur travail. Ainsi il est arrivé à Rémi Lainé de négocier du matériel lorsque les budgets sont très contraints. Il a ainsi demandé à une production de lui payer un ordinateur et des disques durs sur un film pour compenser sa faible rémunération. Il a également fait inscrire un avenant dans son dernier contrat pour percevoir un complément de rémunération en cas d'éventuels financements supplémentaires. Il pense que la rémunération pourrait évoluer par paliers en fonction des financements mais aussi en fonction des économies réalisées sur le film. « *Si on considère que le réalisateur est payé un certain pourcentage du budget, on pourrait lui donner cette même part s'il y a des financements supplémentaires mais aussi s'il y a des postes non consommés comme les imprévus par exemple* ».

Anna Feillou pense qu'il y a aussi un travail à mener sur les modes de rémunération. « *J'ai une grande difficulté à ouvrir des droits car toutes les activités que je fais en complément - siéger dans des commissions, accompagner des auteurs dans l'écriture... - ne sont pas rémunérées en salaires d'intermittente. Il y a une grande diversité de modes de rémunérations et il faut faire évoluer notre statut* ».

2. 1 398 €/semaine pour les fictions au budget compris entre 1 et 3 M€ et les documentaires de moins de 600 000 €.
2 875 €/semaine pour une durée inférieure à 5 mois ;
8 165 €/mois pour une durée supérieure à 5 mois.

Zoom sur le 52'

La rémunération pour un 52' varie de 800 € à 37 000 € soit une moyenne de 12 461 €. C'est une moyenne très faible, tirée vers le bas par les budgets extrêmement modestes des chaînes de la TNT ou des chaînes locales ou thématiques. Les budgets varient de 5 000 à 600 000 € et ¼ des films de 52' ont un budget inférieur ou égal à 50 000 €.

Zoom sur le 52'

RÉMUNÉRATION SELON LE GENRE

Le documentaire est le genre le mieux rémunéré, et la série le moins.

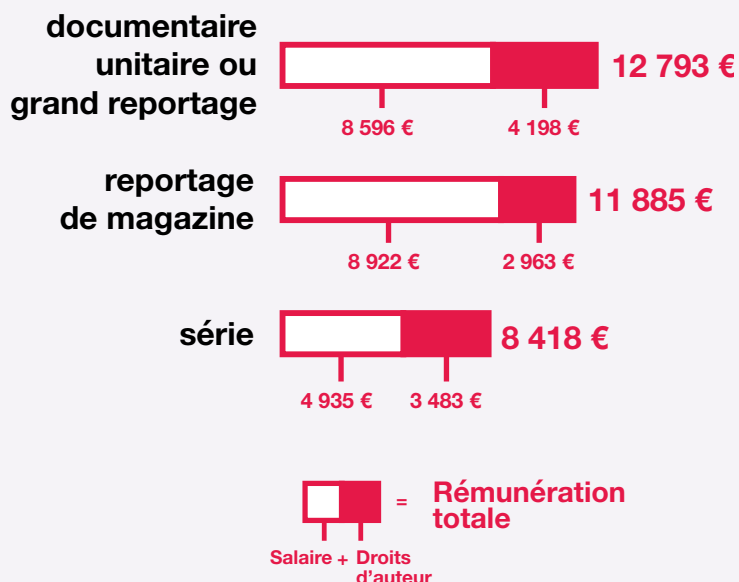
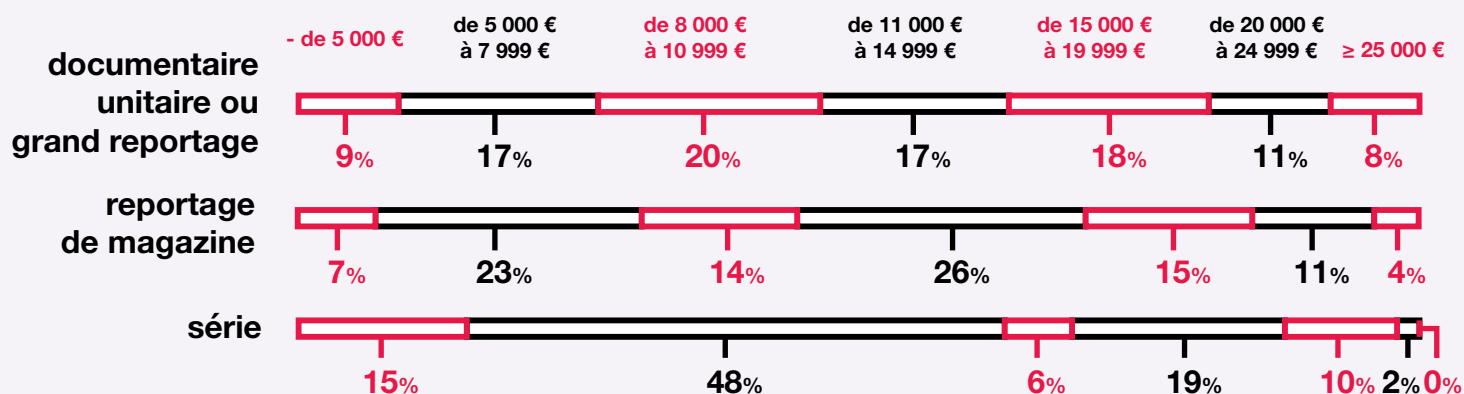
Le partage salaires/droits d'auteur est globalement de 67/33 sur le documentaire, 75/25 sur le magazine et 59/41 sur la série. Une partie importante des réalisateurs et réalisatrices de magazines (JRI, grand reporters) ne sont en effet rémunérés qu'en salaires.

Ainsi, si on considère uniquement les films qui cumulent salaires et droits d'auteur (90 % des films), le partage est de 65/35 pour le documentaire, 67/33 pour le magazine, et 56/44 pour la série.

Sur les 10 % de films pour lesquels le réalisateur ou la réalisatrice est uniquement rémunérée en salaires, le montant moyen du salaire est de 9 240 €.

La rémunération médiane pour un 52' se situe à 10 600 € tous genres confondus, soit près de 2 000 € en dessous de la moyenne (12 461 €), démontrant qu'il y a plus de rémunérations en-dessous de la moyenne qu'au-dessus. Si on considère en effet une tranche large autour de la moyenne (11 à 15 000 €), 48 % des répondants sont en-dessous et 34 % au-dessus.

Les rémunérations sont extrêmement diverses dans le documentaire. Celles dans le magazine sont plus concentrées autour de la moyenne tandis qu'elles sont majoritairement très faibles dans la série : 63 % des rémunérations se situent en dessous de 8 000 €.

RÉMUNÉRATIONS MOYENNES VERSÉES PAR LES SOCIÉTÉS DE PRODUCTION PAR GENRE**RÉPARTITION PAR TRANCHES DE RÉMUNÉRATIONS SELON LE GENRE**

Zoom sur le 52' - documentaire unitaire

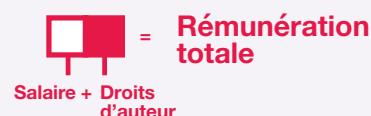
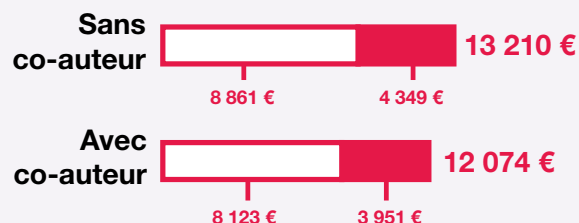
RÉMUNÉRATIONS SELON LA PRÉSENCE D'UN CO-AUTEUR

La rémunération moyenne pour un documentaire unitaire ou grand reportage de 52' est de 13 210 € lorsqu'il n'y a qu'un auteur ou autrice et de 12 074 € lorsqu'il y a un co-auteur ou co-autrice.

Elément intéressant, l'implication d'un co-auteur ou d'une co-autrice a plus d'impact sur le salaire (- 750 €) que sur les droits d'auteur (- 400 €), alors qu'ils ou elles sont rémunérées en droits d'auteur.

La rémunération étant en effet négociée sous forme d'enveloppe globale, les sociétés de production ont tendance en cas de pluralité d'ayants droit à augmenter la part des droits pour rémunérer le co-auteur ou la co-autrice et à baisser en conséquence le salaire.

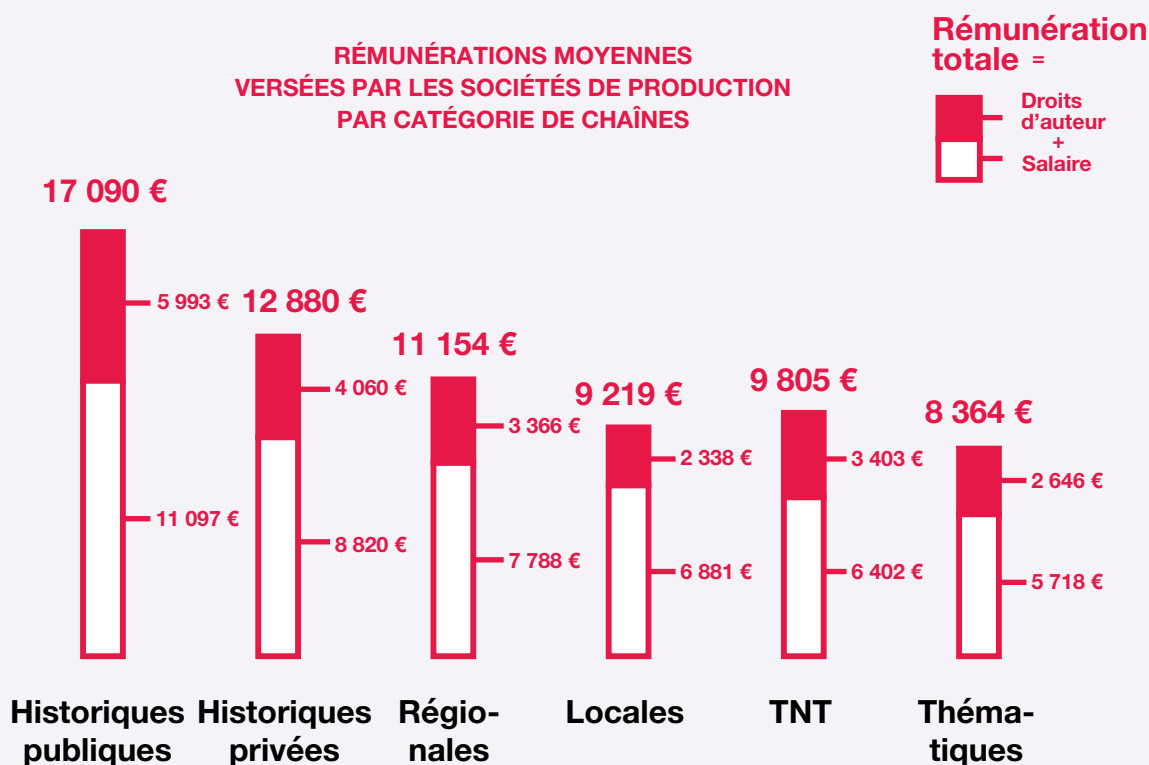
Plusieurs réalisateurs et réalisatrices ont confirmé en effet que s'ils avaient majoritairement un partage salaires/droits d'auteur à 60/40, celui-ci tombait à 50/50 lorsqu'ils avaient un co-auteur ou co-autrice.



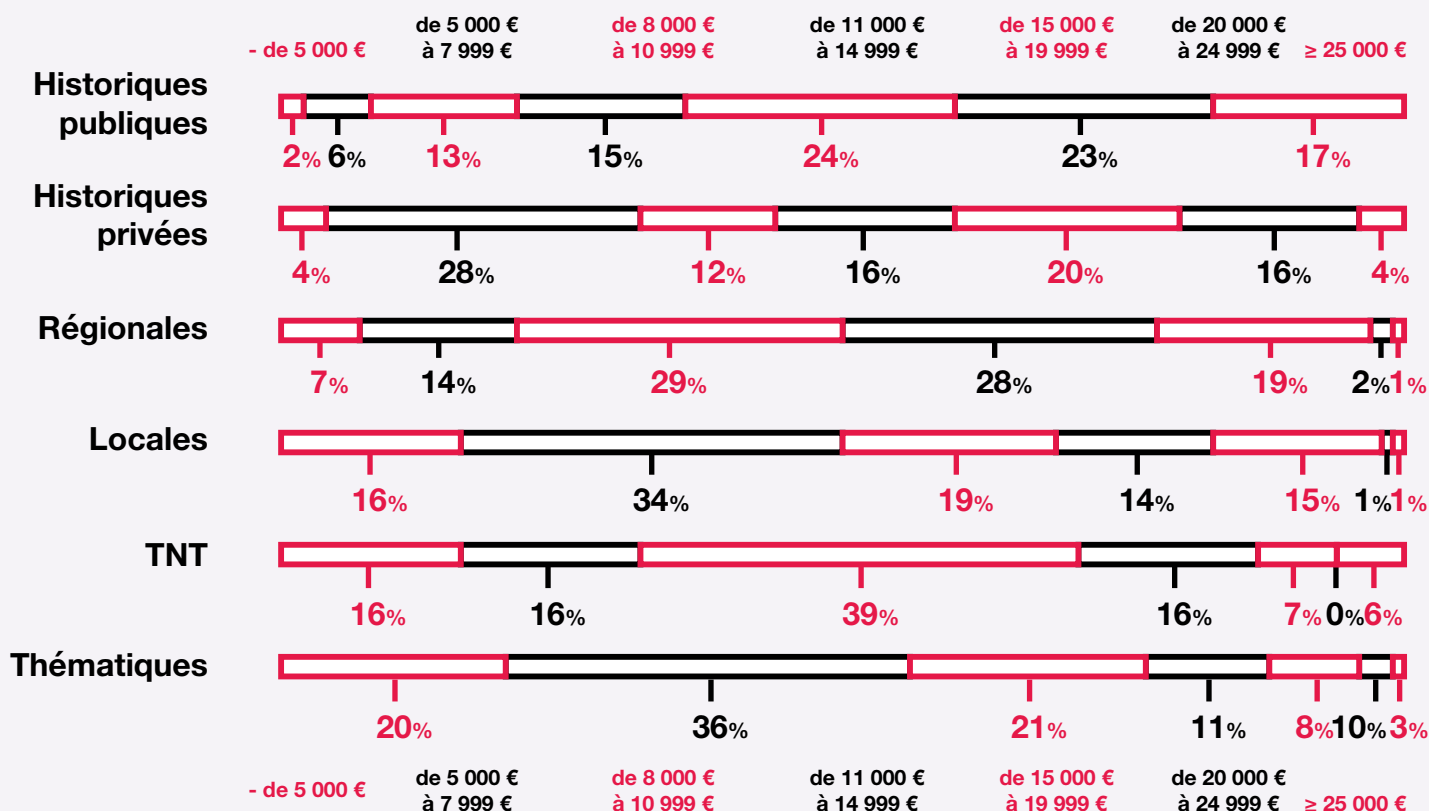
Zoom sur le 52' - documentaire unitaire

RÉMUNÉRATION SELON LA CHAÎNE

La rémunération est extrêmement variable selon les chaînes. Ainsi sur une chaîne historique publique, la rémunération moyenne pour un documentaire de 52' est deux fois plus élevée que sur une chaîne thématique.



RÉPARTITION PAR TRANCHE DE RÉMUNÉRATIONS SELON LA CATÉGORIE DE CHÂÎNES



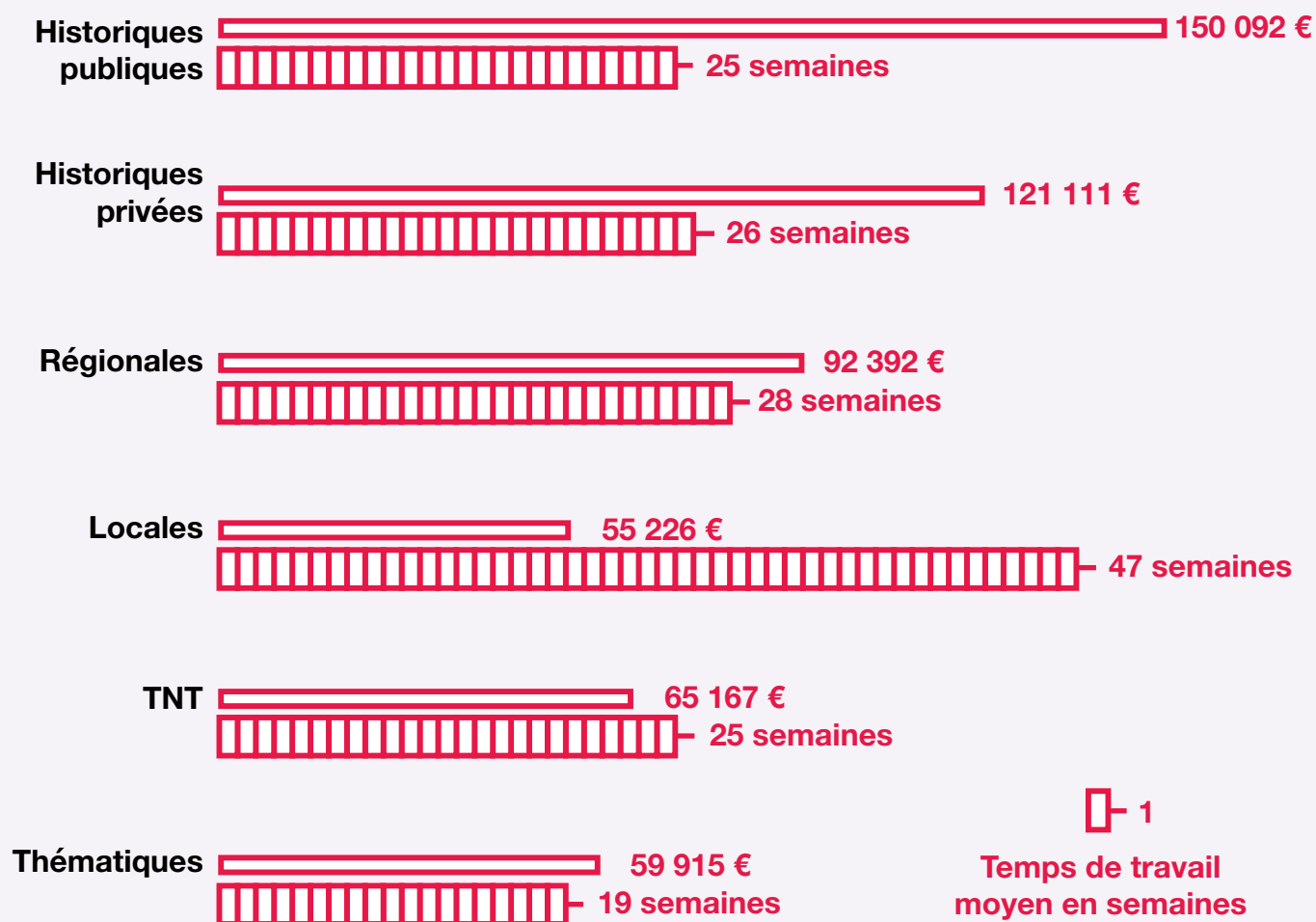
La répartition par tranche de rémunération montre plus précisément les disparités entre chaînes. Si les rémunérations se situent majoritairement au-dessus de 15 000 € pour les chaînes historiques publiques, elles sont majoritairement en dessous de 8 000 € pour les chaînes thématiques.

Les chaînes régionales se situent majoritairement entre 8 et 15 000 € tandis que celles de la TNT plutôt entre 5 et 11 000 €. Les rémunérations sont le plus disparates pour les chaînes privées, avec 40 % au-dessus de 15 000 € mais aussi 32 % des films en dessous de 8 000 €.

Si ces différences notables correspondent aux différences de budget d'une catégorie de chaîne à l'autre, elles sont relativement sans rapport avec la durée du temps de travail déclaré. On retrouve en effet la même « hiérarchie » entre les rémunérations et les budgets d'une catégorie de chaîne à l'autre mais pas entre les rémunérations et le temps de travail.

En effet, le temps de travail estimé pour un documentaire de 52' est très au-dessus de la moyenne pour les chaînes locales, qui laissent le plus de place aux projets personnels et singuliers et sensiblement en-dessous pour les chaînes thématiques.

DOCUMENTAIRE :
BUDGET MOYEN ET TEMPS DE TRAVAIL



Zoom sur le 52' - documentaire unitaire

RÉMUNÉRATION EN FONCTION DU BUDGET DU FILM

La question du pourcentage de la rémunération par rapport au budget est intéressante dans la mesure où beaucoup de réalisateurs et réalisatrices considèrent que leur rémunération est légitimement liée au financement du film.

Toutefois, le budget n'est mentionné que dans 75 % des cas. Le pourcentage de budgets communiqués varie d'ailleurs beaucoup selon les catégories de chaînes. Il est le plus élevé pour les chaînes locales (89 %), suivi des chaînes régionales (84 %), des chaînes thématiques et de la TNT (71 %) des chaînes historiques publiques (70 %) et enfin des chaînes historiques privées (64 %).

RÉMUNÉRATION DU RÉALISATEUR EN FONCTION DU BUDGET DU FILM



Zoom sur le 52' - documentaire unitaire

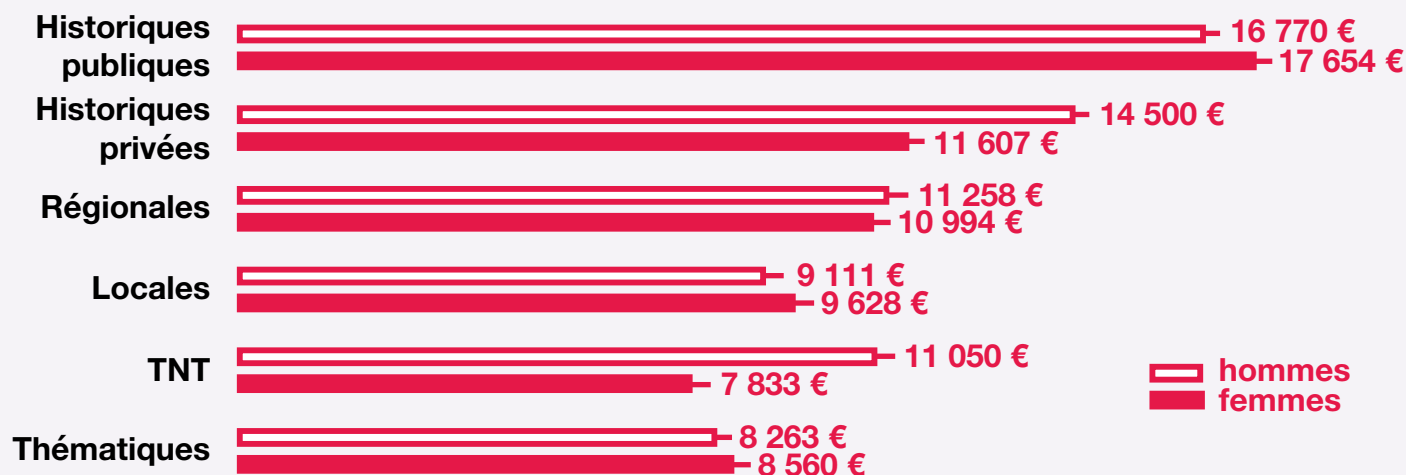
INFLUENCE DU SEXE, DE L'ÂGE ET DE L'EXPÉRIENCE

Surprise... le montant moyen de rémunération est très légèrement supérieur pour les réalisatrices (12 934 €) que pour les réalisateurs (12 723 €) !

Toutefois cette différence est extrêmement variable selon les chaînes. Les femmes sont mieux payées sur les chaînes historiques publiques (qui constituent l'essentiel des réponses) et les chaînes locales tandis que les hommes sont très sensiblement mieux rémunérés sur les chaînes de la TNT et les chaînes historiques privées.

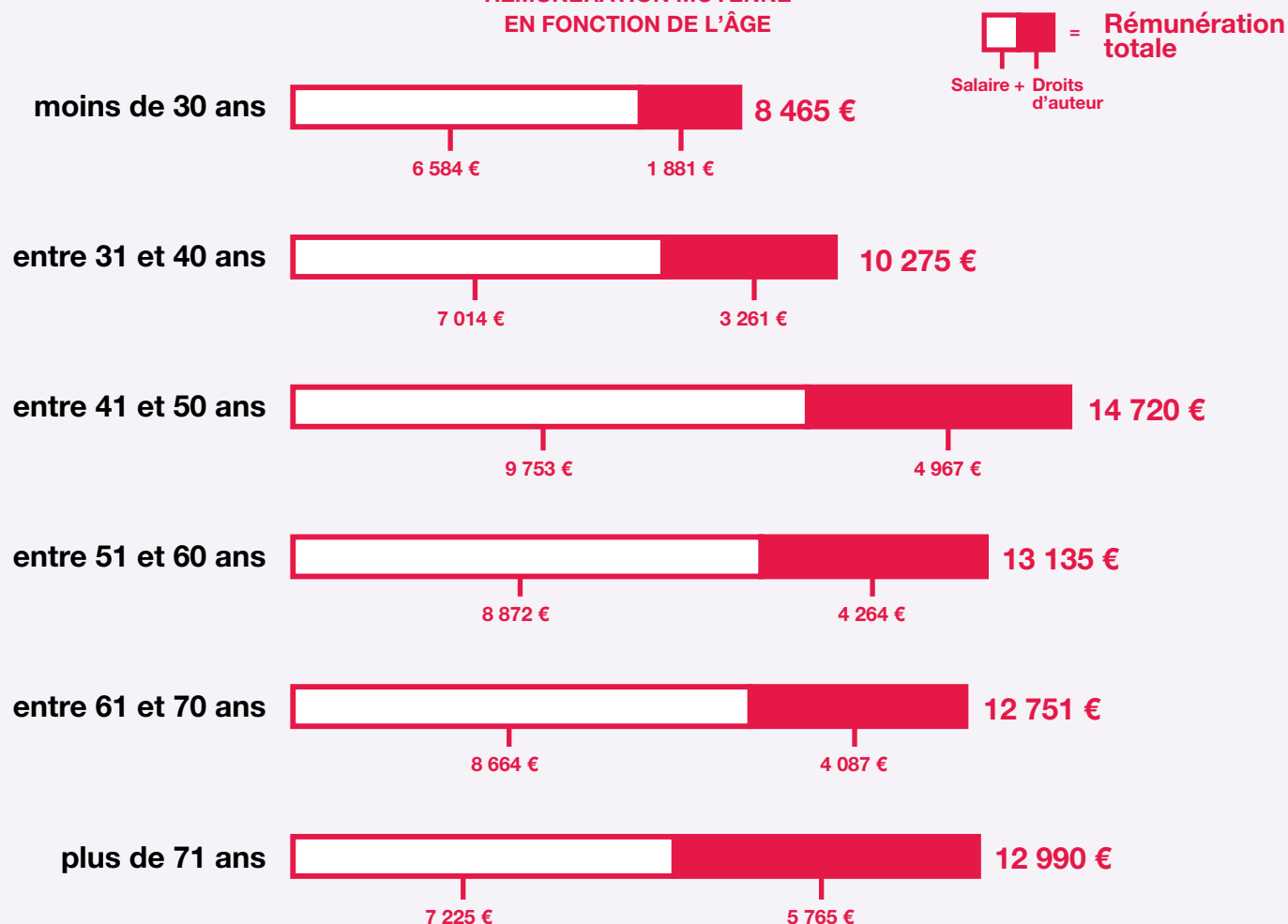
Cette bonne nouvelle pour les réalisatrices doit être toutefois relativisée dans la mesure où la rémunération moyenne toutes chaînes confondues et toutes durées confondues est de 18 % supérieure pour les hommes, soit une différence de 2 160 €. L'écart est particulièrement élevé pour le documentaire de 70' et plus – qui est en général le format de prime time et donc le mieux rémunéré – puisque les réalisateurs émargent en moyenne à 28 000 € contre 22 000 € pour leurs consœurs.

RÉMUNÉRATION MOYENNE EN FONCTION DES CATÉGORIES DE CHAÎNE ET DU SEXE

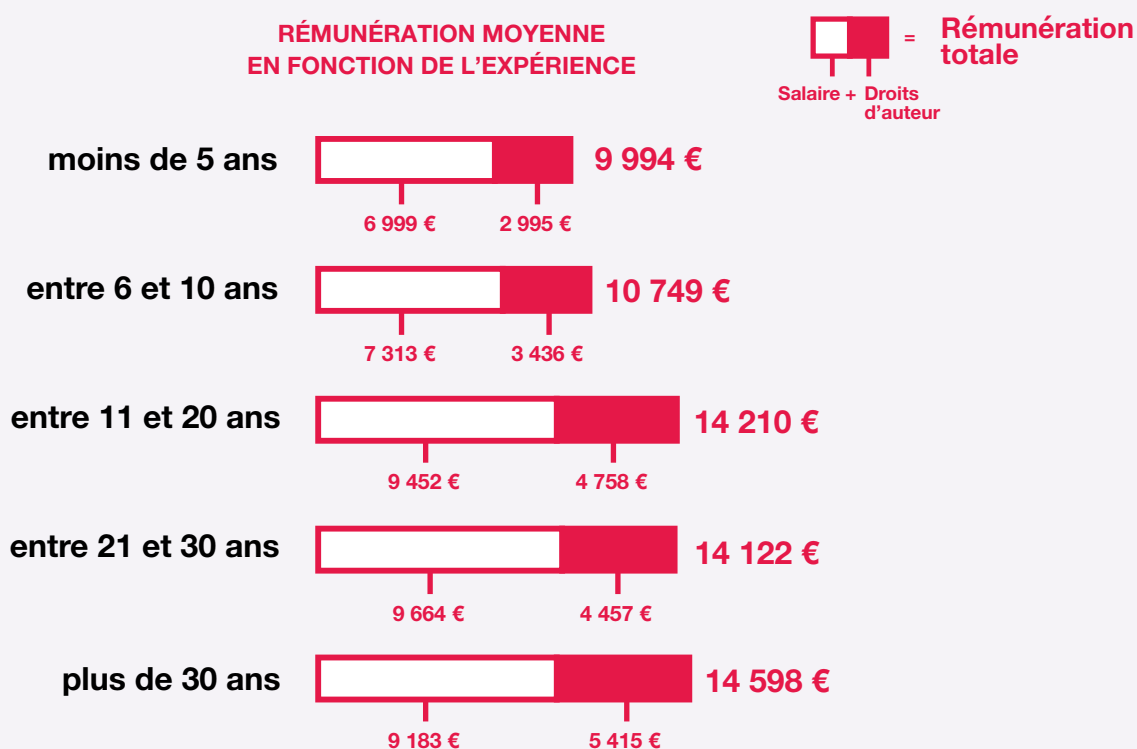


Les plus jeunes ont des rémunérations notablement inférieures à la moyenne mais une baisse sensible intervient dès 50 ans. Au-delà de 70 ans (retraite), la baisse des salaires est compensée par une hausse des droits d'auteur. La rémunération croît avec l'expérience mais atteint un palier dès onze ans d'expérience.

RÉMUNÉRATION MOYENNE EN FONCTION DE L'ÂGE



RÉMUNÉRATION MOYENNE EN FONCTION DE L'EXPÉRIENCE



II. La rémunération proportionnelle

La rémunération des auteurs et autrices au titre de l'exploitation de l'œuvre est due pour chaque mode d'exploitation. Les modes d'exploitation et territoires qui ne sont pas gérés par la Scam en gestion collective relèvent de la gestion individuelle (gestion directe par le producteur). Aussi, producteurs et productrices d'un côté, autrices et auteurs de l'autre doivent déterminer contractuellement les pourcentages de ces différents modes d'exploitation.

En réalité, les sociétés de production envoient le plus souvent des « contrats standard » avec des pourcentages de 0,5 % ou 1 %. Pour 35 % des personnes ayant répondu au sondage, les pourcentages les plus avantageux s'élèvent d'ailleurs à moins de 1 % ! Seuls 37 % se sont vus proposer des pourcentages supérieurs à 3 %.

Si en fiction, la plupart des réalisateurs et réalisatrices ont un agent chargé de négocier ce type de clauses, ce n'est pas le cas du documentaire, et la négociation est d'autant moins facile que la plupart des auteurs et autrices ne savent pas ce qu'ils peuvent négocier.

« Difficile de négocier la part RNPP du réalisateur "sérieusement" sans empoisonner la relation réalpro-

ducteur. L'aide d'un avocat est utile mais couteuse... »

En général, ceci n'est pas le cœur de la négociation. « On discute le montant global, mais le reste passe à l'as, car bien souvent, cela doit être envoyé au CNC le lendemain, et on a un peu le couteau sous la gorge. On ne peut pas entamer une négociation sur tous les fronts. Il est dommage d'ailleurs qu'il n'y ait pas une politique commune, valable d'un producteur à l'autre », souligne Jérôme Prieur.

Par ailleurs, 80 % des réalisateurs et réalisatrices ne reçoivent jamais ou rarement les recettes liées aux télédiffusions à l'étranger. La plupart disent n'avoir « jamais touché un centime » ou « quelques euros » ou des « queues de cerises ».

AVEZ-VOUS REÇU DE VOTRE PRODUCTEUR, LA RÉMUNÉRATION PROPORTIONNELLE CONVENUE LORSQUE DES TÉLÉDIFFUSIONS DE VOS ŒUVRES SONT INTERVENUES À L'ÉTRANGER* ?



*rémunérations dues par les sociétés de production lorsque l'œuvre est exploitée sur un territoire dans lequel la Scam n'a pas d'accord

La plupart des commentaires du sondage vont dans le même sens.

« Je n'ai perçu qu'une seule fois une rémunération de droits sur RNPP sur la quarantaine de documentaires que j'ai réalisés et qui ont été exploités dans le monde entier depuis 35 ans. »

« J'ai un film qui a été vendu dans plus de vingt pays. Je n'ai jamais reçu la moindre rémunération de mon producteur. Les producteurs ne reviennent jamais vers vous après la diffusion du film. C'est une vaste blague. »

Patrick Jeudy, dont les films à base d'archives sur

l'histoire française et américaine ont été vendus dans le monde entier (*Marilyn Monroe, Bob Kennedy...*) négocie ardemment. On lui propose comme à tous 1 %, et il réussit généralement à négocier entre 8 et 12 %. Preuve qu'il y a une marge de négociation, mais tout est fonction du rapport de force. « La situation est différente si c'est vous qui apportez un projet avec l'intérêt d'une chaîne ou si c'est une commande », souligne Jérôme Fritel qui négocie toujours ces pourcentages.

Pour Virginie Linhart, la négociation sur la rémunération proportionnelle est un cauchemar : « on part de tellement bas (0,5 ou 1 %) que quand on demande 10 % on a l'impression de braquer le producteur. »

« on part de tellement bas (0,5 ou 1 %) que quand on demande 10 % on a l'impression de braquer le producteur. » **Virginie Linhart**

LA QUESTION DES À-VALOIR ET L'ACCORD « TRANSPARENCE AUDIOVISUELLE »

Une des raisons pour laquelle les réalisateurs et réalisatrices ne reçoivent aucune recette liée à ces pourcentages est que les droits d'auteur versés comme rémunération en amont de la production le sont sous forme de minimum garanti (MG) et servent ainsi d'à-valoir sur les rémunérations proportionnelles à venir sur l'exploitation de l'œuvre. Autrement dit si vous avez 5 000 € en MG de droits d'auteur et 1 % de RNPP, il faut que les recettes du film dépassent 500 000 € pour que vous touchiez un pourcentage des recettes !

Ceux qui demandent conseil au service juridique de la Scam sont au courant de cette subtilité et demandent des droits d'auteur en prime d'écriture, mais ce n'est pas la majorité, et ils obtiennent en outre difficilement gain de cause.

Virginie Linhart : « Cette histoire de revenu minimum garanti est un vrai serpent de mer : on négocie un forfait global, puis quelques pages plus tard surgit ce revenu minimum garanti grâce auquel globalement la production se rembourse de notre part auteur sur les bénéfices à venir ! Avant de découvrir le service juridique de la Scam, je signalais cette histoire de revenu minimum garanti les yeux fermés, car je n'en comprenais pas la logique. Maintenant que je refuse, cela fait l'objet d'un nouveau bras de fer, après celui de la rémunération, avec les directeurs financiers. Et cela les met vraiment en colère que je le refuse. J'arrive à l'imposer car ce n'est pas mon premier film, mais cela

m'arrive d'être obligée de dire que je ne signerai pas le contrat tel qu'il est rédigé. »

Afin de mettre fin à ces pratiques, les organisations professionnelles ont signé un accord relatif à la transparence des relations et à la rémunération des auteurs et autrices, dit accord « *Transparence* ». Il introduit un nouveau dispositif qui permet de considérer le « *minimum garanti* » comme remboursé dès que le film est amorti, et de verser ainsi à l'auteur ou à l'autrice les rémunérations proportionnelles prévues au contrat. L'accord définit également les « *recettes nettes part producteur* » opposables aux auteurs et autrices (RNPP-A), notion qui n'avait jamais fait l'objet d'une définition standard. Enfin, l'accord prévoit que la société de production adresse annuellement à l'auteur ou à l'autrice le compte d'exploitation pour l'ensemble des modes d'exploitation et des territoires y compris pour lesquels les autrices et auteurs sont rémunérés par la gestion collective, ainsi que le compte de production du film, tel que certifié par son commissaire aux comptes, dans les six mois suivant l'achèvement de l'œuvre. Dans l'hypothèse où l'œuvre n'est pas amortie au moment de son achèvement, la société de production adresse annuellement un état actualisé de l'amortissement du coût de l'œuvre en même temps que le compte d'exploitation.

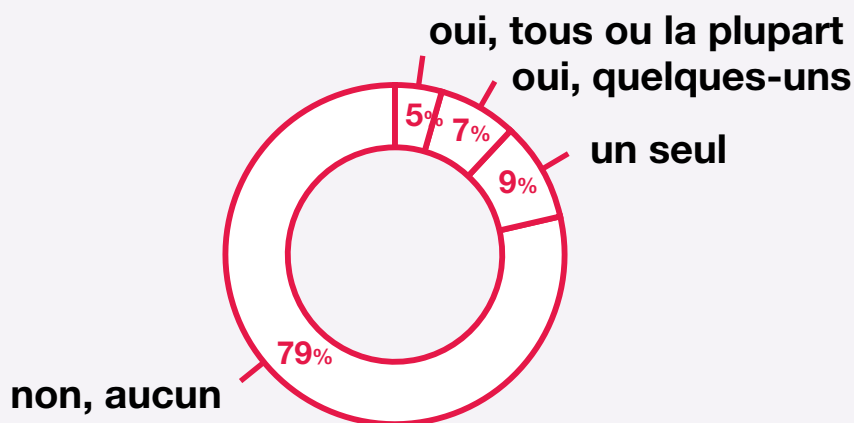
L'accord, entré en vigueur le 1^{er} janvier 2018, devrait permettre d'assurer également une meilleure reddition des comptes.

III. Quelle transparence dans les relations professionnelles ?

L'accord « Transparence » est encore trop récent pour qu'on puisse en juger les effets, mais force est de constater que sur ce terrain, des améliorations sont attendues par les auteurs et autrices. Les mots transparence et opacité sont présents dans trente-huit commentaires du sondage.

LA REDDITION DE COMPTES

VOS PRODUCTEURS VOUS FONT-ILS PARVENIR DE FAÇON AU MOINS ANNUELLE ET RÉGULIÈRE LES COMPTES D'EXPLOITATION DE VOTRE (VOS) ŒUVRE(S) ?



La reddition des comptes est toujours aussi rare. 79 % des répondants n'ont jamais reçu les comptes d'exploitation de leurs œuvres, qui est pourtant une obligation légale. Seuls 5 % disent les recevoir de manière régulière, ce qui est en-dessous du chiffre de l'enquête 2011 de la Scam (8 %), et bien en-dessous des usages dans l'édition (selon le dernier Baromètre Scam des relations Auteurs-Éditeurs, 57 % disent les recevoir de tous les éditeurs ou de la majorité d'entre eux).

Les sociétés de production qui les envoient systématiquement se comptent sur les doigts d'une main. Ainsi, Jérôme Prieur dit « *devoir réclamer les relevés de ventes même aux producteurs les plus corrects et les plus honnêtes* ».

Virginie Linhart qui travaille avec de nombreux producteurs n'a jamais reçu le moindre relevé alors qu'elle les reçoit systématiquement dans l'édition.

Cette opacité entretient hélas l'ignorance des auteurs et autrices qui ne savent pas toujours que la reddition des comptes est obligatoire, ni ce qui relève de la gestion collective et de la gestion individuelle.

« *Je regrette l'opacité totale autour de l'exploitation de nos films à l'international (hors prérogatives de la Scam), opacité que je retrouve dans toute les sociétés de production et agences de presse avec lesquelles j'ai travaillé. On ne sait pas combien cela rapporte, on ne sait pas si l'on a le droit de toucher des droits sur ces ventes, bref on ne sait rien, en tout cas pour les œuvres type magazine de reportage. Je remarque que le plus souvent, nous cédon (contrat de cession de droits) l'intégralité de nos droits à l'étranger, sans vraiment savoir pourquoi, si c'est une démarche normale ou abusive, ni à quel montant nous renonçons.* »

« *Enfin, sur la remise des comptes plusieurs producteurs se cachent derrière le fait qu'il faut les demander par lettre recommandée avec accusé de réception. Or quand on fait cela la situation devient tendue avec le producteur qui a le sentiment qu'on judiciaire la situation. N'y a-t-il pas moyen d'obliger les producteurs à envoyer les comptes de manière annuelle tout simplement ?* »

QUAND LES COMPTES N'ARRIVENT PAS...

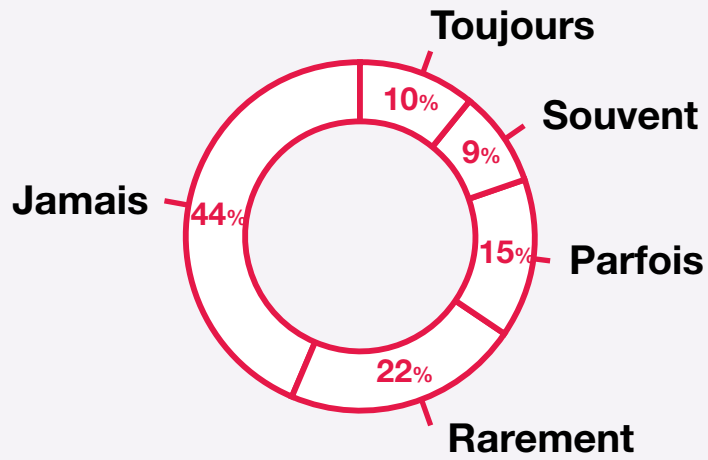
43 % des auteurs et autrices ont réclamé les comptes d'exploitation dont 19 % à plusieurs reprises. Sur les 43 % les ayant réclamés, seuls 8 % les ont reçus aussitôt, 37 % tardivement, 6 % avec la menace d'un contentieux et 49 % ne l'ont jamais reçu.

« *Une fois que le film est terminé, on n'en parle plus. Personne ne demande les comptes, ce n'est pas dans les usages, ça pourrait être même perçu comme une marque de défiance* », souligne Jérôme Fritel.

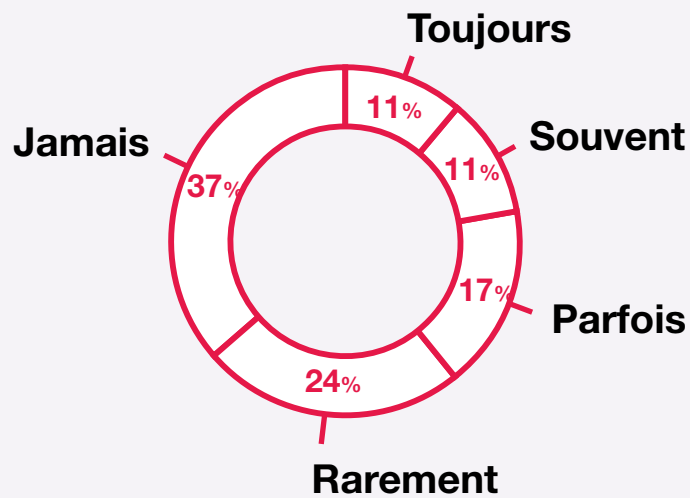
Patrick Jeudy fait partie de ceux qui réclament : « *J'envoie des SMS, des courriels mais je n'ai pas de réponse. La vertu n'est pas au rendez-vous. Il faut que ce soit régulé avec des sanctions évidentes. On remplit un contrat, on livre un film, le producteur doit nous donner le résultat d'exploitation de notre film. Il s'agit de la vie de nos films. C'est intéressant de savoir où son film a été vendu. C'est exotique de vendre en Pologne ou en Amérique de Sud.* »

LA COMMUNICATION DES AUTRES ÉLÉMENTS FINANCIERS

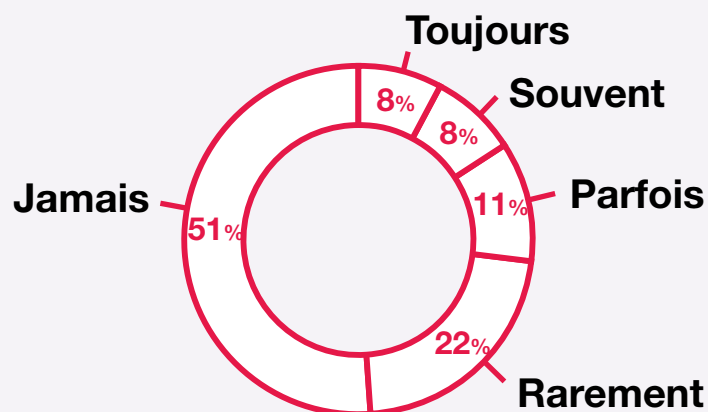
D'UNE MANIÈRE GÉNÉRALE, LE PRODUCTEUR VOUS COMMUNIQUE-T-IL LE PLAN DE FINANCEMENT DU FILM ?



D'UNE MANIÈRE GÉNÉRALE, LE PRODUCTEUR VOUS COMMUNIQUE-T-IL LE BUDGET PRÉVISIONNEL DU FILM ?



D'UNE MANIÈRE GÉNÉRALE, LE PRODUCTEUR VOUS COMMUNIQUE-T-IL LE BUDGET DÉFINITIF DU FILM ?



D'une manière générale (au moins 60 % des cas), les sociétés de production ne communiquent pas ou rarement les éléments financiers du film, que ce soit le plan de financement, le budget prévisionnel ou le budget définitif. C'est le budget définitif qui est le moins communiqué aux auteurs : seuls 16 % disent l'avoir toujours ou souvent ; 73 % ne l'ont jamais ou rarement.

Une différence assez nette existe entre les hommes et les femmes sur ces trois questions, les femmes ayant systématiquement moins accès à ces documents. Dans le cas du budget prévisionnel, par exemple, 26 % des hommes l'ont toujours ou souvent contre 17 % des femmes.

« C'est le culte du secret » dit Jérôme Fritel, qui ne tient pas à disposer des éléments comptables mais entend discuter des moyens dont il dispose. « En général, je sais ce que la chaîne met, mais je ne connais pas le détail. »

Patrick Jeudy ne cherche pas non plus à voir le budget. « Si on savait lire tout ça, on serait expert-comptable pas réalisateur », dit-il. Et d'ajouter qu'il n'a pas envie de découvrir sur le budget de son film vingt semaines d'un directeur de production, ni d'écouter la justification du producteur.

Beaucoup se sentent parfois exclus de décisions importantes, « infantilisés » et ont du mal à accepter leur position de subordination alors même qu'ils sont initiateurs des projets.

« On aimerait plus de collaboration et de transparence sur les questions financières. On peut être de bons interlocuteurs mais on n'est pas associés. Il y a beaucoup de réticences. Pourtant, on est les premiers à essayer d'ajuster le film dont on rêve aux contraintes économiques, en renonçant à un tournage, une archive... on fait des choix permanents, on a le souci de l'économie, on sait que les jours ne sont pas extensibles », souligne Brigitte Chevet.

« La transparence quant au budget devrait être rendue obligatoire, cela limiterait les abus sur les enveloppes salariales et les marges parfois abusives ET permettrait tout du moins de mieux négocier son salaire...car c'est compliqué d'évaluer sa juste rémunération quand on ne connaît pas le budget total du film. »

« À aucun moment, un producteur ne m'a proposé de me donner des informations concernant le financement de mon film sauf à me dire que celui-ci est "mal financé". Dès qu'il s'agit de parler rémunération ou fabrication du film (tournage, graphisme, archive, etc.) je me sens perçu par les producteurs, avant tout comme une source de "coût" plutôt que comme un vrai partenaire pour réaliser le "meilleur" film possible. »

Là encore, les choses devraient s'améliorer car la loi « Création » de 2016, puis les accords transparence imposent au producteur de communiquer les comptes de production définitifs (budget et plan de financement), 6 mois après l'achèvement du film.

« La vertu n'est pas au rendez-vous. On remplit un contrat, on livre un film, le producteur doit nous donner le résultat d'exploitation de notre film. »

Patrick Jeudy

IV. L'évaluation des producteurs et des productrices

Un seul item – la collaboration sur le travail de création – recueille plus de bonnes évaluations (notes 4 et 5) que de mauvaises (notes 1 et 2). Les moins bonnes évaluations portent sur l'exploitation commerciale et la communication autour des œuvres.

Selon les réalisateurs et réalisatrices, dès que le film est terminé, les producteurs témoignent de peu d'intérêt pour son exploitation secondaire mais aussi sa vie en festivals. « *Il est même difficile de se faire payer le billet d'avion ou de train par le producteur pour aller soutenir un film dans un festival.* »

Ces évaluations sont proches de celles publiées dans l'enquête de la Scam de 2011. Une amélioration est toutefois assez nette dans la collaboration sur le travail de création (42 % de bonnes évaluations contre 36 % en 2011) mais aussi sur les contrats (31 % contre 26 %).

En revanche, le jugement des auteurs et autrices s'est durci sur l'exploitation commerciale, 61 % sont critiques (contre 56 % en 2011) et sur la communication autour des œuvres (60 % contre 58 % en 2011).

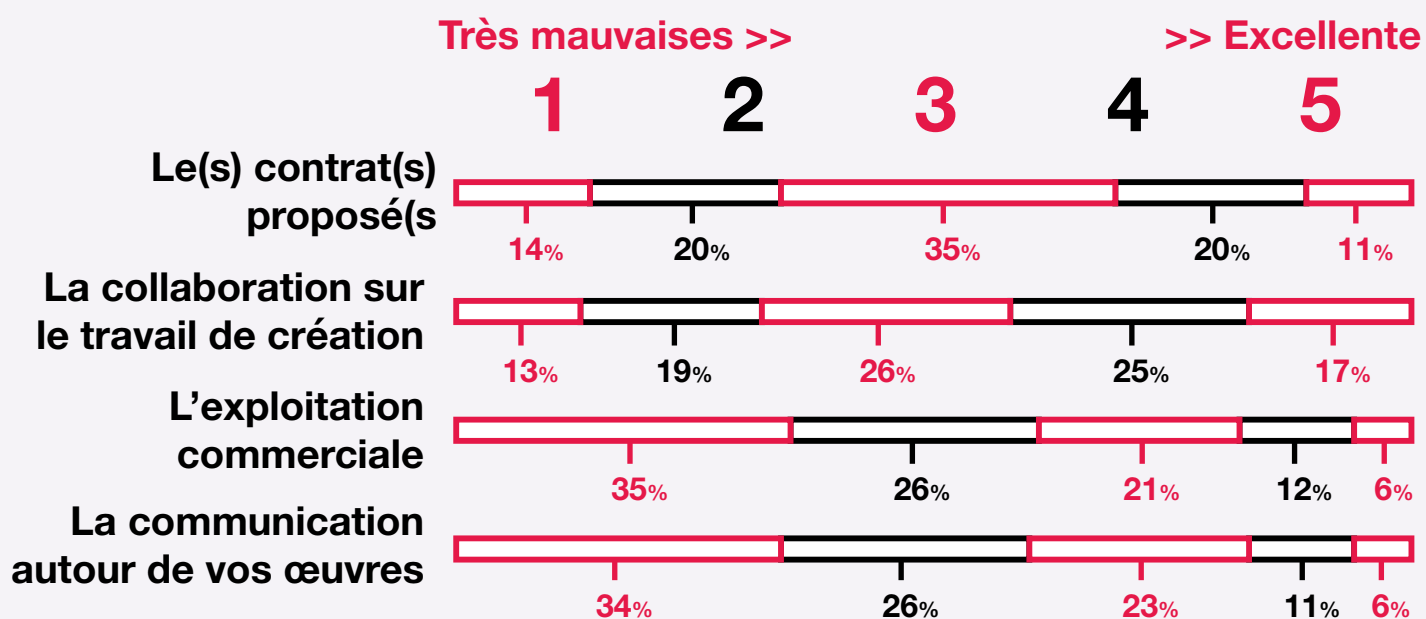
En matière de contrats, les réponses se partagent de manière assez équitable en trois tiers (bonnes, moyennes

et mauvaises notes). Toutefois sur cette question, l'évaluation des femmes est beaucoup plus sévère : 35 % de bonnes notes chez les hommes contre 25 % pour les femmes, et à l'inverse 39 % de mauvaises notes chez les femmes et 31 % de bonnes notes chez les hommes.

Plusieurs réalisatrices ont d'ailleurs évoqué la question des inégalités salariales hommes/femmes, sur des collections comme Empreintes ou Duels. Virginie Linhart : « *J'ai découvert à plusieurs reprises que pour des films équivalents (budget, chaîne, case), j'étais payée moins que mes alter ego masculins, au moins 5 000 euros de différence pour un 52' et bien plus pour un 90'.* »

Une autre réalisatrice confirme : « *Je constate aujourd'hui encore un énorme décalage entre le salaire d'une réalisatrice et d'un réalisateur. Même si j'arrive à me faire rémunérer plus correctement aujourd'hui, en faisant un film environ tous les quinze mois pour une chaîne nationale, je ne peux absolument pas vivre de mon métier.* »

QUELLE NOTE DE 1 (TRÈS MAUVAISE) À 5 (EXCELLENTE) ATTRIBUEZ-VOUS À LA RELATION AVEC VOTRE PRINCIPAL PRODUCTEUR DANS LES DOMAINES SUIVANTS ?



De quoi les documentaristes vivent-ils ?

« La précarité concerne aussi les maisons de production, produire du documentaire est un travail d'engagement. »

Brigitte Chevet

LE REGARD SUR LA RELATION PROFESSIONNELLE

Le regard des réalisateurs et réalisatrices sur les sociétés de production est extrêmement variable. Beaucoup d'auteurs et d'autrices ne se sentent pas reconnues, ni considérées pour leur travail.

Gilles Cayatte : « *Il y a un manque de respect des auteurs, des contrats, du droit du travail, qui se traduit en travail gratuit pour le réalisateur, que ce soit en développement ou lors des dépassements, remontages ou retournages* ».

Catherine Bernstein pointe aussi ce manque de respect : « *Nous proposons des projets que nous écrivons et réécrivons, souvent sans aucun financement et lorsque le projet est enfin accepté par une chaîne, nous nous retrouvons mal payés alors que toute l'économie repose sur notre travail. Dans une entreprise classique, un porteur de projet est mieux considéré.* »

Malgré une majorité de commentaires négatifs, certains mettent aussi en avant la difficulté que représente la production de documentaires. Brigitte Chevet : « *La précarité concerne aussi les maisons de production, produire du documentaire est un travail d'engagement.* »

Un autre jeune auteur souligne : « *Mes rapports avec mes producteurs dépendent en grande partie de l'accueil de mes œuvres dans les chaînes de télévision.* »

Ayant moins de trente ans, cet accueil est quasi inexistant. En ce qui me concerne, je peux donc difficilement blâmer les producteurs pour ma rémunération, ils composent avec ce qu'ils arrivent à récolter. »

D'autres se disent d'ailleurs très satisfaits comme Anne Georget : « *Je travaille en confiance avec le même producteur depuis des années. Il m'apporte un vrai regard constructif bienveillant et nous formons un duo solidaire face au diffuseur. C'est un socle absolument indispensable et qui pour moi n'a pas de prix. Je suis en confiance et je signe mes contrats les yeux fermés. Je négocie seulement le montant global après une discussion sur le budget donné par la chaîne.* »

Toutefois, les plus satisfaits disent souvent dans une deuxième phrase : « *mesurer leur chance* » ou avoir mis du temps à trouver le bon producteur.

« *C'est difficile avec votre questionnaire de répondre au plus juste : à chaque fois cela dépend du producteur. En règle générale, dans ma carrière j'ai eu des producteurs très arnaqueurs avec qui je me suis disputée (flou dans les contrats, pas de bonne rémunération, aucune transparence des comptes) jusqu'à ce que j'arrive à trouver un bon producteur, mais ça m'a mis des années.* »

FINALEMENT, QUELLE EST LA MARGE DE NÉGOCIATION ?

La marge de manœuvre est plutôt étroite pour le réalisateur ou la réalisatrice, qui doit faire face à la concurrence de ses confrères et consœurs, doit signer lorsqu'il n'est plus en position de négociier, c'est-à-dire après que le projet ait été vendu au diffuseur. Le tout en l'absence de grille salariale. Et avec l'envie de faire son film ! Même les réalisateurs et réalisatrices confirmées vivent la négociation d'un contrat comme une épreuve.

Jérôme Prieur : « *J'ai des exigences – à la fois artistiques et de niveau de rémunération – et j'essaie de les maintenir mais si ce qui m'importe avant tout c'est de faire les films tels que je souhaite les réaliser quant à la forme et quant au fond. C'est difficile de se battre seul, de mélanger les discussions financières et artistiques avec son producteur, d'apparaître comme un mauvais coucheur.* »

Virginie Linhart : « *Les négociations sont toujours très fatigantes, très compliquées, avec plusieurs échanges.* »

Chaque fois, c'est un nouveau combat. Je demande systématiquement conseil à la Scam. J'ai fait une fois appel à un agent, mais il a été tellement dur dans la négociation que je n'ai pas été retenue pour le film. Ce que j'ai le plus de mal à entendre c'est lorsqu'on me dit que compte tenu de l'effort fait sur mon salaire, je vais avoir moins d'archives. C'est me faire payer la responsabilité d'un film moins bon car je serais correctement rémunérée. »

Dans cette relation forcément déséquilibrée, beaucoup de réalisateurs et de réalisatrices, uniques collaborateurs et collaboratrices à ne pas bénéficier d'un minimum syndical, se sentent souvent la « *variable d'ajustement* » du budget. Ce terme revient à de nombreuses reprises dans les commentaires. « *Si le budget n'est pas bouclé, je fais des concessions sur mes salaires et mes droits d'auteur. C'est la variable d'ajustement du montage financier.* »

V. Quelle rémunération pour l'accompagnement des films ?

58 % des autrices et auteurs ont déjà été amenés à présenter leur film, lors d'une séance-débat au-delà de la période de promotion de leur film, mais seuls 16 % d'entre eux ont été rémunérés pour ce travail. La rémunération s'est élevée entre 100 et 200 euros pour 61 % d'entre eux. 17 % ont obtenu plus et 22 % moins. Dans 91 % des cas, c'est l'association organisatrice qui a rémunéré le travail.

Le sujet est sur la table depuis deux ans. En 2016, Addoc (Association des cinéastes documentaristes) et Atis (Association des auteurs de l'image et du son en région Nouvelle-Aquitaine) ont publié un guide pratique avec le soutien de la Scam : « *Comment rémunérer les réalisateurs qui accompagnent leurs films* »³. Ce guide, qui se veut un outil pour les réalisateurs et les structures invitantes, décrit les solutions légales administratives pour rémunérer ce travail. Il recommande également un montant : 150 € nets.

La Scam avait elle-même consacré une étude à ce sujet centrée sur le cinéma documentaire⁴ qui montrait que la rémunération, lorsqu'elle existait, était prise en charge par des associations dans le cadre de manifestations spécifiques ou tournées régionales importantes sur les films soutenus en régions (Images en bibliothèques, Cinéphare en Bretagne, l'Acap en Picardie, Ecla Aquitaine, Comptoir du doc...) ou de conventions avec une collectivité comme l'Acid avec la Région Île-de-France.

Si les choses ne se sont guère améliorées, la pédagogie avance, notamment grâce au guide. La réalisatrice Marion Gervais n'aurait jamais pensé demander une rémunération pour ce travail, mais s'y est résolue avec le succès de son premier film.

« Ça me paraissait impensable, mais Anais s'en va-t'en guerre a été très demandé, et j'étais extrêmement sollicitée. Mon ami Jean-Pierre Duret m'a fait réaliser que ce n'était pas normal de ne pas être payée. Mais la question n'est pas facile à aborder. J'envoie le guide de l'Addoc, ça légalise, et on ne se sent pas honteux de demander. C'est presque ceux qui n'avaient pas pensé à proposer une rémunération qui deviennent honteux... »

Le sujet concerne tous les auteurs et autrices, et a récemment été l'objet d'après négociations entre le Salon du livre et les écrivaines et écrivains.

« Étant aussi écrivain, je suis ravi que vous posiez la question de la rémunération des conférences et rencontres, c'est un point essentiel sur lequel les auteurs doivent agir maintenant, qu'ils soient auteurs de films, livres ou autres. C'est à mon sens la seule solution pour que les auteurs puissent continuer à vivre de leur travail. »

Pour les auteurs et autrices de l'audiovisuel, cette négociation doit également inclure la possibilité de rémunérer ce travail dans le cadre de l'annexe 10 de l'assurance chômage. L'inscription des réalisatrices et réalisateurs comme artistes dans le code du travail et leur passage dans l'annexe 10 de l'assurance chômage au 1^{er} août 2016, le permettent.

3. Comment rémunérer les réalisateurs qui accompagnent leur film téléchargeable sur les sites: <http://www.addoc.net> et <http://www.auteurs-aquitaine.fr>

4. Écrire et accompagner le cinéma documentaire, téléchargeable sur le site de la Scam, www.scam.fr

VI. Revenus annuels et situation matérielle

DES REVENUS GLOBALEMENT FAIBLES

Jérôme Fritel : « Si on veut gagner de l'argent, il ne faut pas faire du documentaire. » Effectivement les revenus des réalisateurs et réalisatrices sont relativement modestes.

42 % ont des revenus annuels de moins de 20 000 € nets, dont 23 % inférieurs à 13 000 € nets, soit inférieurs au Smic. Seuls 23 % ont des revenus supérieurs à 40 000 € nets.

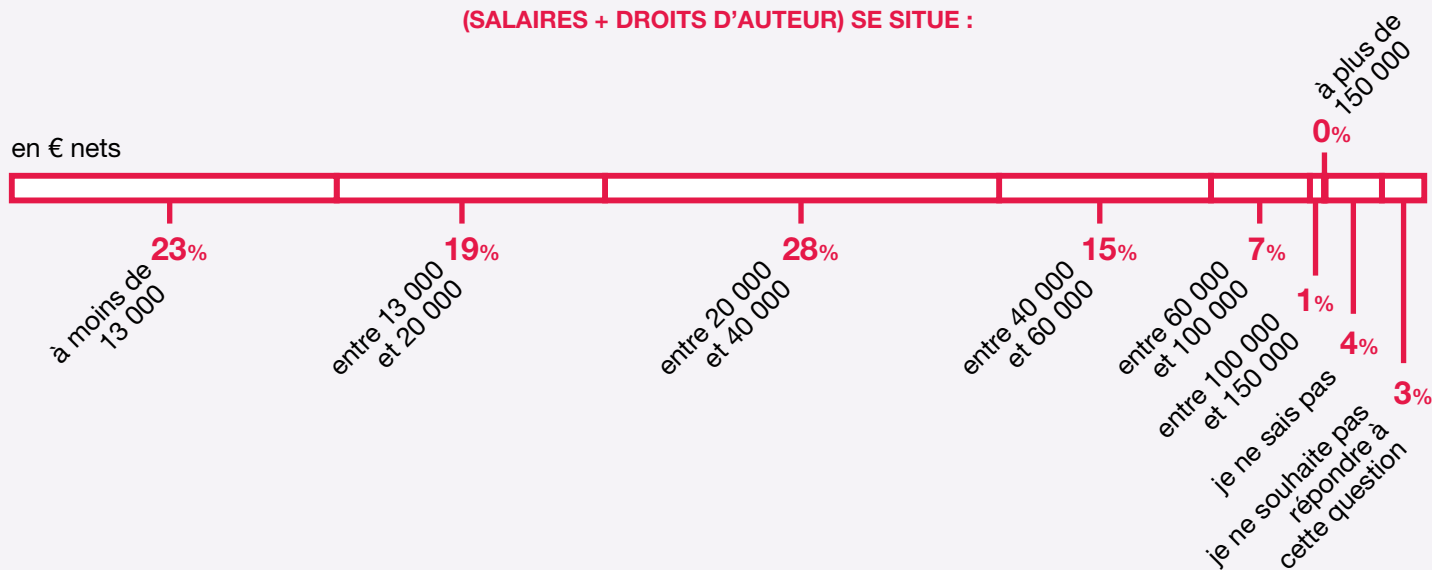
À titre de comparaison, le Smic net annuel est de 13 787 € en 2018, le salaire moyen de 26 634 € et celui des cadres et professions intellectuelles supérieures de 49 808 €. Si la rémunération des réalisatrices et réalisateurs devrait être au niveau des cadres et professions intellectuelles supérieures, force est de constater

qu'elle se situe plutôt dans la moyenne des Français.

Les femmes sont davantage représentées dans les catégories les plus faibles et sous représentées dans les catégories les plus élevées. Ainsi 46 % des femmes ont des revenus inférieurs à 20 000 € (contre 37 % des hommes) et 16 % des femmes déclarent plus de 40 000 € contre 28 % des hommes.

Les plus jeunes sont avant tout fortement représentés dans les catégories moyennes mais pas dans les plus faibles, où ce sont surtout les sexagénaires qui sont surreprésentés. Les quadras sont les mieux représentés dans les catégories les plus élevées. L'expérience en revanche influe peu sur les revenus imposables.

VOTRE REVENU ANNUEL IMPOSABLE (SALAIRES + DROITS D'AUTEUR) SE SITUE :



DES REVENUS PROFESSIONNELS NON MAJORITAIRES

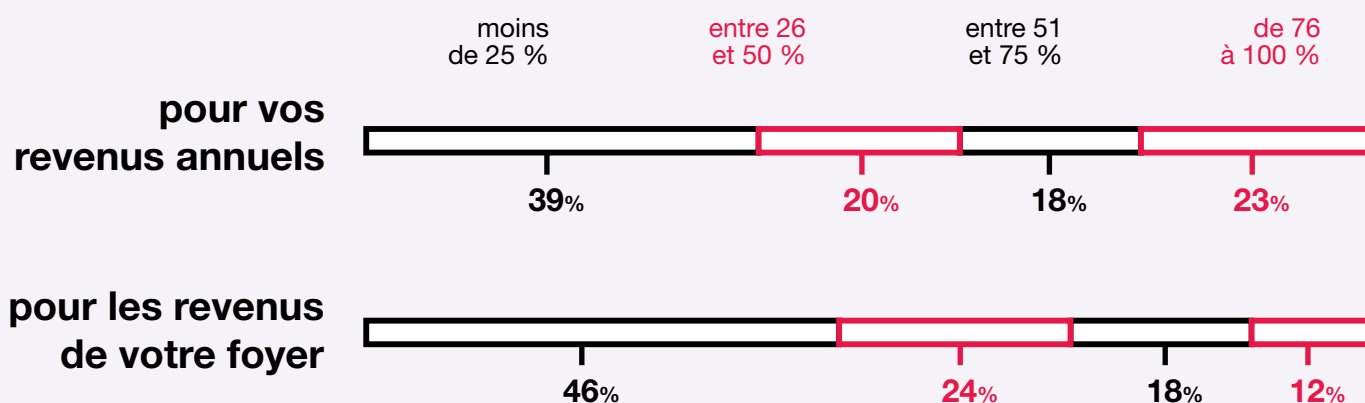
Pour 59 % des personnes ayant répondu, les revenus des activités d'auteur représentent moins de la moitié de leurs revenus. Les autres revenus des réalisateurs et réalisatrices peuvent être des indemnités chômage, le RSA, ou une autre activité. Beaucoup ont en effet une activité complémentaire, un métier parallèle, un travail annexe : montage, prise de vue, enseignement, formation...

Gilles Cayatte dit s'être donné les moyens de vivre de son métier en faisant des activités mieux rémunérées. « À un moment, je m'épuisais. J'ai trouvé d'autres sources de revenus (enseignement, insti-

tutionnel, publicité) pour faire de meilleurs films. » Anna Feillou dit ne connaître personne dans son entourage qui n'a pas une autre activité, au moins d'enseignement, d'ateliers d'éducation à l'image. Elle-même siège dans des commissions d'aide et fait de l'accompagnement à l'écriture.

Certains s'en sortent, même avec des chaînes locales, en occupant tous les postes. C'est le cas de Robin Hunzinger qui le plus souvent fait l'image, en partie le son, et pré-monte aussi. « J'en vis, mais je travaille beaucoup, j'écris beaucoup pour préparer le futur et je cours plus qu'avant... »

LES REVENUS ISSUS DE VOTRE ACTIVITÉ D'AUTEUR (SALAIRES, DROITS D'AUTEUR, REVENUS ACCESSOIRES... À L'EXCLUSION DES INDEMNITÉS CHÔMAGE) REPRÉSENTENT-ILS :



LES DROITS SCAM

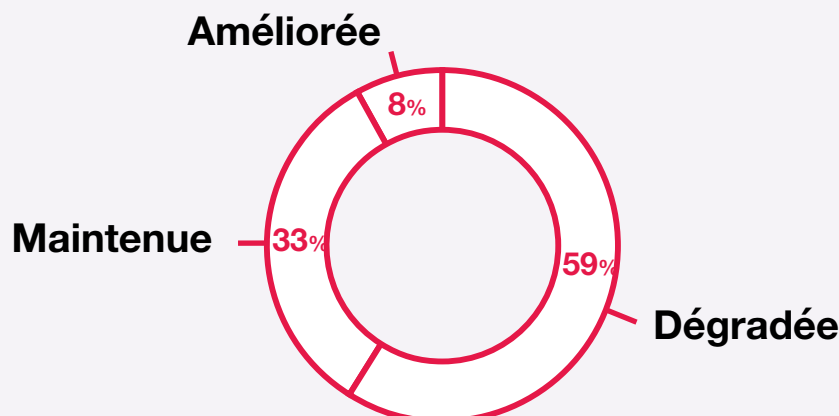
Pour 75 % des personnes ayant répondu, les droits d'auteur versés par la Scam représentent moins d'un quart de leurs revenus annuels. Ce chiffre relativise l'argument souvent employé par des sociétés de production qui affirment aux auteurs et autrices qu'ils « se rattraperont avec les droits Scam », faisant ainsi miroiter des montants plus élevés que la réalité. Les droits Scam représentent plus de la moitié des revenus pour seulement 4 % des personnes. Pour certains réalisateurs, cette part est toutefois essentielle à la poursuite de leur activité, au financement de l'écriture et à la réflexion entre deux films.

Jérôme Prieur : « les droits Scam permettent à l'auteur de continuer à penser à d'autres projets, et ainsi de se professionnaliser ».

D'autres témoignent : « Sans les droits d'auteur reversés à ses adhérents par la Scam, cela fait déjà quatre à cinq ans que je ne pourrais plus vivre de mon métier. » « En étant auteur/réalisateur/cameraman de mes films je gagne sensiblement la même chose qu'il y a dix-huit ans quand j'étais simplement journaliste reporter d'images. En faisant un film et demi de 52' par an, je fais tout juste les 507 heures nécessaires au maintien de mes droits à l'assurance chômage. Ce qui était auparavant un plus (assedic, scam) représente maintenant près de 50 % de mes revenus. Nous sommes toute une génération de réalisateurs à nous retrouver dans la même précarité que quand nous étions à la pige en tant que cameraman. »

ÉVOLUTION DE LA SITUATION MATÉRIELLE

**AU COURS DES DERNIÈRES ANNÉES,
CONSIDÉREZ-VOUS QUE VOTRE SITUATION MATÉRIELLE S'EST :**



59 % des répondants estiment que leur situation matérielle s'est dégradée.

Plusieurs expliquent avoir répondu que leur situation matérielle s'était « *maintenue* » voire « *améliorée* » grâce à d'autres revenus que des revenus d'auteur : « *activité salariée alliant mes compétences d'écriture et de tournage/montage* », « *multiplication des missions parallèles (technicienne, enseignante, commissaire d'expo)* », « *boulots que je fais à côté* », « *films publi-*

citaires », ou à « *droits versés par la Scam sur des films anciens* ».

Parmi ceux qui semblent les plus touchés par la dégradation de leur situation matérielle, figurent les femmes (63 %), les quinquagénaires (71 %), ceux qui ont entre vingt et trente ans d'expérience (72 %) ainsi que ceux dont les revenus d'auteur représentent plus de 76 % de leurs revenus annuels (79 %).

EN VIVRE, SURVIVRE, SE RECONVERTIR

Beaucoup s'interrogent sur la possibilité de vivre de leur métier. Il y a ceux qui ont « *levé le pied* » ou « *abandonné* », ceux qui sont « *partis faire de la fiction* » ou devenus « *producteur de films institutionnels* ». Toujours à regret. « *Pour la première fois depuis mon début de carrière, je n'ai pas réussi à avoir mes heures cette année et je projette de cesser cette activité qui me précarise de plus en plus. J'en suis très triste.* »

Beaucoup précisent qu'ils travaillent beaucoup et régulièrement, qu'ils ont eu des prix, des bonnes audiences. « *Je n'ai jamais autant tiré le diable par la queue et je n'ai jamais fait de films aussi ambitieux* », souligne Rémi Lainé, dont les revenus annuels sont inférieurs d'environ 30 % à ceux des années 90.

DEVENIR PRODUCTEUR ?

Face aux difficultés, et afin de mieux valoriser leur apport en temps et matériel, certains ont décidé de devenir producteurs et d'autres s'interrogent sur l'opportunité de le faire.

« *Il me semble que le seul moyen de valoriser l'apport temporel et matériel du réalisateur au film est qu'il monte sa propre structure de production. Non pas pour réellement produire ses propres films, mais pour pouvoir discuter à armes égales avec le producteur.* »

« *La seule option que j'ai trouvée, pour ma part, est de créer une structure de production personnelle, et de demander au producteur que celle-ci, en échange de ce travail de développement effectué dans un vide financier et un flou juridique, devienne coproductrice à titre symbolique du film. Une solution pas idéale, car bancal sur le plan juridique (l'auteur se confondant avec une société) et lourde de conséquences (une société représente des frais, quelle que soit sa taille).* »

« *J'ai été producteur de quasiment la totalité des films que j'ai réalisés. Une solution pour en maîtriser le contenu et le budget.* »

Charte des usages professionnels relatifs aux œuvres audiovisuelles relevant du répertoire de la Scam

Article 1 – Objet et champ d’application

La présente charte a pour objet de définir certains des usages professionnels qui ont cours dans le milieu de la production des œuvres audiovisuelles qui relèvent du répertoire de la Scam. Elle sert de référence pour les professionnels du secteur. Elle n’a vocation à s’appliquer qu’à la production d’œuvres audiovisuelles du répertoire de la Scam et plus particulièrement dans les relations entre auteurs et producteurs.

En tout état de cause, les signataires conviennent que la présente charte n’a pas pour objet de régler toute ou partie des questions portant sur les problématiques de financement de ces œuvres et/ou de leur diffusion. Ils s’engagent expressément à ne pas établir de lien de quelque nature qu’il soit entre la présente charte et toute législation et/ou réglementation ayant trait à ces problématiques.

La présente charte ne s’applique pas aux œuvres qui relèveraient notamment du genre de la fiction, de l’animation, des vidéomusiques, des captations, des jeux ou concours télévisés et des émissions de service et de plateau.

Article 2 - Précisions terminologiques

Par « auteur » ou « coauteurs », on entend au sens de la présente charte les personnes ayant contribué à l’élaboration de l’œuvre audiovisuelle au sens du 1°, 2°, 3° et 5° l’article L. 113-7 du code de la propriété intellectuelle, à savoir : l’auteur du scénario ou équivalent documentaire (synopsis, séquençier, traitement audiovisuel ...), l’auteur du texte parlé ou équivalent documentaire (commentaire, ...), l’auteur de l’adaptation ainsi que le réalisateur.

Par « producteur », on entend la personne physique ou morale qui prend l’initiative et la responsabilité de la réalisation l’œuvre audiovisuelle au sens de l’art. L. 132-23 du code de la propriété intellectuelle.

Les « œuvres audiovisuelles », retenues au titre de la présente charte sont celles visées par son article 1.

L’œuvre audiovisuelle est considérée achevée au sens de la présente charte lorsque le réalisateur et le producteur en ont arrêté d’un commun accord la version définitive, au sens de l’article L. 121-5 du code de la propriété intellectuelle.

Article 3 – Production de l’œuvre audiovisuelle

3.1 L’auteur s’assure de sa disponibilité pour participer à l’élaboration de l’œuvre audiovisuelle. Il informe le producteur, préalablement à la signature de son contrat, des emplois ou des engagements qu’il a pris par ailleurs, et qui seraient de nature à influencer sur sa présence pendant la durée de la production. L’auteur s’engage à prendre les dispositions nécessaires pour faire face à ses engagements contractuels, afin de respecter notamment les délais de livraison imposés par le diffuseur.

Le producteur établit et communique à l’auteur une proposition de contrat dans un délai suffisant pour permettre à chacun de prendre conseil et d’échanger des contre-propositions dans un délai raisonnable.

3.2 Les parties peuvent le cas échéant convenir de signer un « contrat d’option ». Pendant la durée de l’option, l’auteur s’abstient de proposer son projet à un autre producteur. En contre-

partie, le producteur doit obligatoirement verser une rémunération forfaitaire à la signature du contrat.

Dans le cadre de l'exécution du contrat de production audiovisuelle, il est prévu ce qui suit :

3.3 L'utilisation d'un matériel (matériel de tournage et de post-production ...) appartenant à l'auteur-réalisateur en complément du matériel de la production, doit faire l'objet, préalablement à son emploi, d'un accord entre le producteur et l'auteur-réalisateur. Le producteur et l'auteur-réalisateur conviendront par écrit de sa prise en compte dans un accord distinct du contrat d'auteur dans le respect de la législation fiscale et sociale en vigueur.

3.4 Sous réserve du respect de sa confidentialité par l'auteur, le producteur communique à l'auteur qui en fait la demande, le plan de financement définitif de l'œuvre audiovisuelle. Dans le cas d'un préachat ou d'une coproduction, le producteur communique le plan de financement définitif de l'œuvre audiovisuelle à l'auteur qui en fait la demande à compter de la remise du P.A.D. (« prêt à diffuser ») au télédiffuseur.

3.5 Le gérant ou l'associé d'une société de production ne peut revendiquer la qualité de coauteur d'une œuvre audiovisuelle que s'il a effectivement contribué à son élaboration soit qu'il l'ait coécrite, soit qu'il l'ait coréalisée en référence à l'art. L. 113-7 du code de la propriété intellectuelle.

Dans le cas d'une coécriture, le gérant ou l'associé de la société s'assure, en plus d'un contrat de production audiovisuelle signé avec la société de production, de disposer matériellement de sa contribution écrite, ou d'un document permettant à tout le moins d'apprécier juridiquement sa collaboration.

Les conditions prévues aux deux alinéas précédents sont également applicables aux collaborateurs techniques ou à tout autre collaborateur non visés par l'article L. 113-7 précité et ne figurant pas au générique en qualité de coauteur.

Il est entendu que les collaborateurs techniques non cités par l'article L. 113-7 ne sont pas considérés en tant que tels comme coauteurs de l'œuvre audiovisuelle.

Article 4 – Exploitation de l'œuvre audiovisuelle

4.1 Sous réserve du respect de sa confidentialité par l'auteur, le producteur communique à l'auteur qui en fait la demande, le coût définitif

de l'œuvre audiovisuelle. Dans le cas où celle-ci est soutenue par le CNC, le producteur communique le coût de production définitif de l'œuvre audiovisuelle à l'auteur qui en fait la demande à compter de la réception de l'autorisation définitive à bénéficier du soutien financier accordée par le CNC.

4.2 Le producteur veille à la conservation des masters et des rushes de l'œuvre audiovisuelle. Dans l'hypothèse où le producteur ne conserverait pas tout ou partie des rushes, il s'engage à en avertir l'auteur-réalisateur qui aurait la possibilité d'en disposer, sous réserve de n'en faire aucune exploitation, sauf accord écrit entre les parties.

4.3 Une fois l'œuvre audiovisuelle achevée, le producteur en délivre à chacun des coauteurs au moins une copie. Au besoin, le nombre de ses copies et leur format pourront être définis par contrat. Les coauteurs de l'œuvre audiovisuelle ne peuvent pas en faire un usage qui serait contraire aux contrats signés avec le producteur.

Le cas échéant, l'auteur qui procède à une exploitation promotionnelle de son œuvre en accord avec le producteur, s'assure qu'il est bien fait mention de ses ayant droits.

4.4 Le producteur fait en sorte d'obtenir une immatriculation ISAN pour l'œuvre audiovisuelle, et communique aux coauteurs le numéro obtenu.

4.5 Il recourt, s'il y a lieu, à une empreinte numérique de façon à permettre à l'ALPA (Association de Lutte contre la Piraterie Audiovisuelle) ou toutes autres organisations dédiées à la lutte contre la contrefaçon, d'identifier les exploitations illicites.

4.6 L'auteur de l'œuvre audiovisuelle s'emploie dans la mesure de sa disponibilité à participer à la promotion de cette œuvre. Le cas échéant, le Producteur s'engage à rappeler au distributeur et/ou à l'exploitant qui projette l'œuvre audiovisuelle qu'un accompagnement dans ce cadre doit pouvoir donner lieu à une rémunération au bénéfice de l'auteur.

4.7 Comme le prévoit l'art. L. 132-28 du code de la propriété intellectuelle, le producteur rend compte annuellement aux coauteurs de l'œuvre audiovisuelle, des recettes provenant des exploitations de l'œuvre audiovisuelle. Quand bien même l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle n'aurait donné lieu à aucune recette, le producteur serait tenu néanmoins d'établir et de communiquer à chaque auteur une reddition

des comptes en bonne et due forme faisant apparaître l'absence de recettes d'exploitation.

Article 5 – Le recours à la médiation et à l'arbitrage

Les parties au présent accord s'engagent à encourager une issue amiable à tous différends qui pourraient survenir entre des auteurs et des producteurs. Elles s'engagent à privilégier le recours à la médiation, voire à l'arbitrage, organisé par l'AMAPA, selon les règles fixées par cette association.

A cette fin, elles conseillent à leurs membres d'insérer dans les contrats de production audiovisuelle une clause y faisant référence. Plus généralement, elles incitent leurs membres à répondre positivement, même en l'absence d'une telle clause, à toute invitation par l'AMAPA à régler le différend dont elle serait saisie par l'une ou l'autre des parties.

Article 6 – Commission de suivi de la charte

Une commission de suivi est mise en place pour assurer le suivi du présent accord. Elle est composée paritairement de représentants de chacun des signataires de l'accord.

Cette commission se réunit au moins une fois par an. Elle peut aussi être saisie à la demande de l'un des signataires notamment en cas de dif-

ficulté d'application de l'accord et en tout état de cause avant toute dénonciation. Elle est fondée à proposer aux parties signataires tout avenant, modification et/ou ajout au présent accord.

Cette commission a son siège à la Scam. Le secrétariat en est assuré par son directeur général.

Article 7 – Entrée en vigueur et durée du présent protocole

Le présent accord s'applique dès sa signature. Chacune des parties s'engage à en faire la promotion auprès de ses membres – notamment à le mettre en ligne sur leur site Internet.

Il est conclu pour une période d'un an à compter de la date de sa signature. Il se poursuivra ensuite par tacite reconduction et pour une période d'égale durée, sauf dénonciation par l'une des parties par lettre recommandée avec accusé de réception, au plus tard trois mois avant l'expiration de l'année en cours, et sous réserve d'avoir saisi préalablement la commission de suivi susvisée.

Les signataires demanderont l'extension à l'ensemble de la profession de la présente charte au ministre chargé de la culture en application de l'article L 132-25, troisième alinéa, du code de la propriété intellectuelle, et ce pour le secteur d'activité visé à l'article 1 de la présente charte.

La charte des usages professionnels des œuvres audiovisuelles relevant du répertoire de la Scam a pour but d'encadrer et de promouvoir les bonnes pratiques dans le documentaire mais aussi dans le magazine et d'améliorer la transparence dans les relations entre auteurs et producteurs. C'est un guide et un outil pour ces deux partenaires afin de mener au mieux la production des œuvres.

Cette charte a été signée le 23 janvier 2015 par :

Scam : Société civile des auteurs multimedia

SRF : Société des réalisateurs de films

Addoc : Association des cinéastes documentaristes

Spi : Syndicat des producteurs indépendants

Satev : Syndicat des agences de presse télévisée

Uspa : Union syndicale des producteurs audiovisuels

DE
QUOI
LES
DOCU-
MENTA-
RISTES
VIVENT-
ILS
?

Scam*

France
5, Avenue Velasquez
75 008 Paris
Tél. 01 56 69 58 58
Fax 01 56 69 58 59
communication@scam.fr
www.scam.fr