

**Les aides à l'écriture, au développement
du CNC et de la SCAM,
les aides à la préparation et à la production du compte de soutien audiovisuel
pour le documentaire de création**

Mercredi 11 février de 14h30 à 17h

À la SCAM – salle Charles Brabant

Intervenants : **Matthieu de Laborde** (producteur, société Iskra), **Vincent Gaullier** et **Raphaël Girardot** (auteurs et réalisateurs du projet *De sang froid* bénéficiaire de la bourse Brouillon d'un rêve, de l'aide à l'écriture, au développement et au développement renforcé du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle - FAIA)

CNC : **Claudine Manzanarès** (chef du service documentaire, direction de l'audiovisuel et de la création numérique) et **Valentine Roulet** (chef du service de la création, direction de la création des territoires et des publics)

SCAM : **Lise Roure** (responsable de l'aide à la création et des dotations Brouillon d'un rêve)

Modérateur : **François Caillat** (auteur-réalisateur)

Compte-rendu : **Anne Murat**

Hervé Rony, directeur général de la SCAM, souhaite la bienvenue à cette première rencontre entre le CNC et la SCAM, précisant qu'elle s'inscrit dans la lignée de celles qui ont eu lieu entre le CNC et la SACD, société sœur et amie, dans un souci commun de soutien du documentaire et de la réforme du COSIP. Il rappelle aux auteurs que la Maison des Auteurs qu'anime Delphine Agut est à leur disposition, et les encourage à prendre contact avec Lise Roure en charge des bourses Brouillon d'un Rêve. Hervé Rony salue le public et remercie cordialement les intervenants.

François Caillat, modérateur de la rencontre, présente tour à tour : Lise Roure, responsable des bourses Brouillon d'un Rêve de la SCAM, Valentine Roulet, chef du service de la création (direction de la création des territoires et des publics), Claudine Manzanarès, chef du service documentaire (direction de l'audiovisuel et de la création numérique) du CNC, ainsi que Vincent Gaullier et Raphaël Girardot, auteurs du projet *De sang froid*, produit par Matthieu de Laborde (Iskra). Ce projet qui a obtenu les aides de la SCAM et du CNC (Bourse Brouillon d'un rêve, aide à l'écriture, au développement et au développement renforcé du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle, FAIA), va ainsi permettre d'étudier l'importance de ces aides dans le processus du film.

François Caillat précise que, par souci d'exhaustivité, la rencontre concernera tant les aides à l'écriture (que présenteront Lise Roure et Valentine Roulet), que les aides à la production télévisuelles (avec la présentation du Compte de Soutien à l'Industrie des Programmes Audiovisuels COSIP par Claudine Manzanarès).

Introduction

François Caillat introduit le débat en soulignant le fait que les mécanismes d'aide bénéficient aux trois partenaires qui font un film (Auteurs, Producteurs, Diffuseurs/Distributeurs) et pose dans le même temps la question des écueils qu'ils peuvent rencontrer.

Pour les **auteurs**, « les aides à l'écriture de la SCAM ou du CNC sont synonymes de reconnaissance car elles permettent de faire exister cette partie du travail qui est souvent minorée, assez peu reconnue et généralement peu payée. Le travail d'écriture est souvent envisagé comme allant de soi, comme un *avant* dont personne ne veut savoir exactement comment il s'est déroulé, qui l'a payé ou financé, combien il a coûté... Aussi, les auteurs peuvent-ils se sentir spoliés par la non-reconnaissance du travail d'écriture qu'ils ont accompli ». À ce titre, inscrire l'écriture dans un processus de production (où la phase *écrire* est reconnue au même titre que les phases *tourner* et *monter*) a représenté une grande avancée. Et François Caillat d'insister sur l'incidence particulière qu'elle revêt concernant le genre du documentaire de création : « un auteur-réalisateur est en effet d'abord auteur. Le film est d'emblée inscrit dans l'esprit de l'auteur : avant d'avoir été réalisé, le film a été écrit et pensé comme documentaire de création ».

François Caillat signale toutefois un double risque lié au financement de l'écriture : s'il est effectivement important de valoriser la part de l'auteur, il ne faut pas perdre de vue le fait que ce travail doit aboutir à un film. Le travail d'écriture doit toujours s'inscrire dans un processus de production, c'est-à-dire une dynamique où l'écriture amène le projet à la réalisation, et ne soit pas qu'une manière de se rassurer en écrivant, réécrivant, peaufinant des dossiers. Certains auteurs, après avoir obtenu de nombreuses aides à l'écriture auprès de différents guichets de financement, se sont finalement enlisés dans une espèce de « perfectionnisme » du dossier et n'ont jamais fait leur film... Il faut veiller à ce que « écrire-tourner-monter » soit une chaîne cohérente, solidaire, tournée vers la réalisation du film.

Le second risque, *a contrario*, est de financer le film uniquement avec l'apport des aides à l'écriture. Aujourd'hui, il est évidemment possible de tourner avec du matériel de prise de vue peu onéreux. Avec les 6 000 à 7 500 euros d'aide à l'écriture de la SCAM ou du CNC, les réalisateurs peuvent être tentés de commencer à faire leur film, voire de le tourner en totalité. Le film peut se faire, mais dans des conditions « pauvres » et qui déplacent la difficulté... Que faire de ces films qui échappent au système de production, c'est-à-dire qui n'ont pas anticipé, pensé leur diffusion dans ce processus ? Ce sont des films autoproduits, de plus en plus nombreux dans les festivals, mais qui ne font pas avancer la question globale de la production parce qu'ils sont financés par des guichets qui ne sont pas prévus à cet effet et n'ont donc pas la capacité financière de couvrir l'ensemble de la chaîne. Garder en tête l'objectif pour lequel l'aide a été créée participe donc aussi d'une réflexion sur l'avenir que l'on donne au documentaire de création.

En se plaçant du point de vue des **structures** qui allouent ces aides (CNC, SCAM), François Caillat considère que ces soutiens incitent avant tout « à travailler et retravailler pour améliorer la qualité des films. Et si la SCAM est clairement identifiée du côté des auteurs, le CNC me paraît jouer son rôle de Ministère du Cinéma en incitant à la qualité et en préservant la place des documentaires de création. Si l'on veut mettre en question ce que le terme recouvre, on peut se demander s'il n'y a pas un risque de « conformisme ». La SCAM et le CNC en mettant en place des

aides sélectives attribuées par des commissions de professionnels qui jugent de la qualité des films, ont de ce point de vue une véritable responsabilité pour rester attentif au « mouvement de la création ». À la SCAM, les commissions ne sont composées que d'auteurs ; au CNC, les membres des commissions sont issus des différents métiers du documentaire. Il faut éviter de tourner en rond, c'est-à-dire, que les membres des commissions donnent de l'argent à leurs pairs, soient tentés de reproduire ce qu'ils connaissent et pratiquent ce qui, pour eux, représente le documentaire de création... *in fine*, éviter de soutenir toujours le même type de film, et de rentrer dans un certain « autisme esthétique ». Or, la notion de documentaire de création est très évolutive, la nature des films et les critères changent, se renouvellent : il est essentiel, tant du côté des institutions que des auteurs, pour tous les acteurs de ce cinéma, que la création ne se fige pas.

François Caillat évoque pour finir les producteurs, « derniers bénéficiaires du trio fabriquant les films ». Peu de producteurs financent le travail d'écriture des auteurs, la plupart s'étant presque « déchargés de cette tâche » en raison de l'existence des aides publiques. Et en ce qui concerne les diffuseurs, si quelques chaînes de télévision (Arte, France Télévisions) contribuent au financement du développement du projet, cela tend à devenir rare. François Caillat souligne par ailleurs le risque que les diffuseurs qui financent l'écriture, participant très en amont du processus, soient « tentés d'intervenir sur les contenus et donc de formater l'écriture ». Si les aides proposées par les structures peuvent contrecarrer ces écueils, n'est-ce pas encourager cette défaillance du producteur, voire l'en dédouaner, que de prendre en charge le travail d'écriture ? « Comment se fait-il qu'un producteur ne soit pas en mesure aujourd'hui de faire financer l'écriture d'un documentaire ? ».

Concernant les diffuseurs, les aides à l'écriture des commissions sélectives permettent « d'échapper au formatage de l'écriture », mais peuvent au bout du compte aboutir à « accentuer ou sanctuariser la rupture entre le cinéma et la télévision, c'est-à-dire fabriquer des projets dont les chaînes de télévision ne voudront pas, parce qu'ils ne répondent pas à des standards d'écriture ».

François Caillat insiste donc sur la complexité des mécanismes en jeu en termes de bénéfiques/risques, et met en garde contre une forme « d'autosatisfaction collective entre ceux qui donnent l'argent et ceux qui le reçoivent ». Les aides sont une chance mais il convient de ne pas perdre de vue les « dommages collatéraux », car toute proposition fabrique des « risques pervers ». Il importe d'en avoir conscience et d'y réfléchir, comme y invite cette rencontre conçue comme une réunion de présentation, d'information, de conseils sur le démarrage de projets, plus particulièrement destinée aux nouveaux auteurs de la SCAM.

I. Présentation des aides du CNC et de la SCAM

A. SCAM / Présentation de la Bourse « Brouillon d'un rêve audiovisuel »

Aide à l'écriture des documentaires de création

Lise Roure structure son intervention en trois temps : une présentation du fonctionnement de la Bourse Brouillon d'un rêve pour aider les auteurs à savoir comment candidater, puis elle s'attardera sur « l'âme » de cette Bourse, avant d'entamer un dialogue avec le public dans un troisième temps.

Contexte et répertoires : la Bourse Brouillon d'un rêve a été créée en 1992 sous l'impulsion de Charles Brabant, fondateur de la Scam, de Gérard Follin et des auteurs du conseil d'administration. Le montant de la dotation, d'une valeur maximale de 6 000 euros, a été choisi parce qu'il représentait le coût d'achat d'une petite caméra numérique. La Bourse a été créée « pour les auteurs et par les auteurs » et leur est réservée : les producteurs ne peuvent ni présenter un projet ni être lauréats.

La Bourse Brouillon d'un rêve ne soutient toutefois pas uniquement le répertoire audiovisuel. Elle comporte au total neuf bourses d'aide à l'écriture et à la création : Brouillon d'un rêve d'écriture (aide à l'écriture d'une œuvre littéraire), Brouillon d'un rêve sonore (aide à la création d'œuvres sonores et radiophoniques), Bourse d'aide aux œuvres institutionnelles et d'entreprise (aide au développement et à la diffusion), Brouillon d'un rêve images (aide à la création d'images fixes : photographies, dessins, illustrations...), Brouillon d'un rêve multimédia (aide aux écritures émergentes : audiovisuel, radio, écrit, journalisme, image fixe), Brouillon d'un rêve numérique (aide à la création de l'art numérique), Bourse Pierre Schaeffer (pour la création et l'expérimentation numérique), Brouillon d'un rêve journalistique (aide à la création d'œuvres journalistiques).

Lise Roure détaille les **conditions d'éligibilité** de la bourse Brouillon d'un rêve audiovisuel :

- L'aide est destinée aux auteurs membres et non membres de la SCAM, aux projets francophones, portés par des auteurs français et étrangers, hommes et femmes, dans un souci d'équité et de parité « cher à la SCAM ». Les projets ne peuvent pas être soumis par une société de production ;
- L'aide est destinée aux documentaires de création ou aux essais, et aux formats unitaires exclusivement (ne sont pas admis les séries, collections ou webdocumentaires), destinés au cinéma, à la télévision ou autres réseaux, sans contrainte de contenu, ni limitation de durée ;
- Un auteur ne peut être lauréat que trois fois dans sa carrière, tous répertoires confondus ;
- Un auteur lauréat a l'obligation d'avoir finalisé son projet aidé avant d'en soumettre un autre. Il ne peut concourir qu'une seule fois par année budgétaire.

La Bourse en chiffres : Le budget de la Bourse Brouillon d'un Rêve est de 435 000 euros cette année pour le seul répertoire audiovisuel, et il est de quasiment 600.000 euros pour l'ensemble du dispositif (multimédia, journalisme, création sonore, littéraire, art numérique, images fixes...). Les lecteurs et le jury qui sont en charge des sélections ont la responsabilité morale du

budget : le choix du nombre de projets encouragés n'est pas fixé à l'avance et représente environ 15% par session.

La SCAM reçoit 800 projets par an pour l'audiovisuel, 570 projets sont lus en commission, pour 80 lauréats (soit 14% de l'ensemble des projets lus).

Depuis 24 ans, il y a eu 1004 projets de documentaires soutenus.

Sur ces 1004 projets aidés, 69% des films sont terminés, dont 49% ont eu une diffusion TV, 28% ont trouvé leur place en circuits indépendants, 9% sont sortis en salles, et 16% ont eu une sortie DVD commerciale.

Le fonctionnement des comités de lecture et jury: les lectorats et jurys sont composées d'auteurs et de cinéastes en activité, dont certains font partie de la commission audiovisuelle de la SCAM. Actuellement, y participent 8 lecteurs (Dominique Cabrera, Matthieu Chatellier, Alice Diop, Amalia Escriva, Esther Hoffenberg, Anna-Celia Kendall, Bernard Mangiante, Axel Salvatori-Sinz et Juliette Senik), et 3 membres du jury (Chantal Briet, Dominique Loreau, Jacques Deschamps). Les lecteurs ont un mandat d'un an, permettant ainsi un renouvellement régulier. Ces auteurs ont quasiment tous été eux-mêmes lauréats de la bourse Brouillon d'un rêve, « ils sont donc imprégnés de l'âme de ce dispositif et de ce qu'il défend ».

Vocation de la Bourse : Lise Roure considère ce dispositif d'aide comme « un espace de liberté pour les auteurs ». Les lecteurs portent une attention particulière « aux écritures singulières, personnelles, parfois hors normes, et qui s'inscrivent hors des codes et formatages télévisuels, s'en affranchissent ». Ils sont particulièrement attentifs aux notes d'intention. Lise Roure poursuit : « La bourse Brouillon d'un rêve soutient des auteurs qui cherchent et travaillent leur propre langage, leur rapport au réel. Dans les plénières, il n'est pas question de viabilité ni de faisabilité économique du film mais d'enjeux de cinéma, d'écriture, de représentation et de conscience du monde, du regard des auteurs et de leur engagement. » Pour Lise Roure ce dispositif Brouillon d'un rêve est une formidable « invitation à la résistance, dont les auteurs peuvent se saisir. C'est une invitation à éprouver sa propre forme, sa propre pensée, à inventer, à oser, sans censure ni pression ».

Évolution de la Bourse : le mode de fonctionnement actuel va évoluer puisque la SCAM a mis en place un grand chantier numérique, qui va permettre le dépôt des projets en ligne dès début 2016 pour l'aide au documentaire de création mais également pour toutes les autres aides à l'écriture. En conséquence, l'étape de pré-inscription disparaît et seule demeurera la validation du répertoire. « L'inscription directe en ligne nous permet de proposer aux auteur-e-s candidat-e-s un délai d'étude divisé par deux, le temps de lecture des projets étant ramené à 5-6 mois . Notre priorité est de « nous rapprocher autant que possible du temps de création des œuvres et de mieux répondre à la nécessité des auteurs de connaître rapidement la réponse à leur demande de soutien dans cette économie qui peut être assez précaire » résume-t-elle.

« Ces évolutions sont le fruit du dialogue entre la Scam et ses auteurs. Nous sommes aux côtés des auteurs, et notamment à l'écoute des relations qu'ils entretiennent avec les institutions, producteurs et les diffuseurs » développe Lise Roure. « Si la Bourse doit évoluer, c'est aussi en fonction de cet écho, et des difficultés à réaliser des œuvres qui ne rentrent pas dans des cases de diffusion, or, nous savons très bien combien il est difficile de faire un film sans l'apport d'une chaîne, principal financeur du documentaire ».

QUESTIONS / RÉPONSES

Que signifie l'obligation que le projet soit francophone ?

Lise Roure - Cela signifie qu'il faut que le dossier – et tous les éléments qui le composent - soit formulé en langue française, mais il est bien entendu tout à fait possible que l'auteur candidat soit étranger ou bien qu'il doive tourner à l'étranger...

Que se passe-t-il si le tournage a déjà commencé entre l'inscription et la lecture par le jury ? Est-on encore éligible à l'aide ?

L.R. - Chaque film est différent et s'écrit différemment. Certains cinéastes ont besoin d'écrire après avoir commencé à tourner ou à monter, d'autres sont dans cet aller-retour permanent... En revanche le film ne peut ni être achevé, ni dans un processus classique et avancé de production avec un diffuseur etc. L'appellation *Brouillon d'un rêve* doit conserver tout son sens...

Prenez-vous en compte la case de diffusion pour laquelle le projet est écrit, sachant qu'il a plus de chances d'être diffusé s'il correspond à une demande d'un diffuseur ?

L.R. – Brouillon d'un rêve défend des films qui ne sont fait pour aucune case de diffusion. C'est à chaque auteur de faire un choix. Nous encourageons des auteurs audacieux qui font le choix de proposer des films personnels, parfois de recherche, radicaux, quelquefois expérimentaux. Nous sommes conscients que c'est un choix difficile à faire lorsqu'on est auteur et que l'on a besoin de vivre de son travail, de trouver une visibilité pour son œuvre. Mais c'est là toute la force de ce dispositif Brouillon d'un rêve, mis en place par les auteurs eux-mêmes il y a presque 25 ans.

Vous disiez que 69% des films aidés aboutissent, mais il s'agit de projets hors normes, et d'un montant d'aide de 6 000 euros, le prix d'une petite caméra... Or le montage coûte cher. Si c'est un projet hors normes, il n'y a pas de diffusion télévisée, donc pas de budget. Comment arrive-t-on à finir un film ?

L.R. - La Bourse Brouillon d'un rêve reste une aide à l'écriture, et non une aide au développement, à la production ou à la post-production. Elle est destinée à soutenir l'auteur dans la phase d'écriture, d'émergence d'une proposition de cinéma. Brouillon d'un rêve apporte à l'auteur une contribution financière, certes, mais également une reconnaissance morale de ses pairs, tous deux moteurs essentiels pour poursuivre la route parfois longue qui mène à l'aboutissement d'un film...

Ce dispositif n'a pas été créé pour prendre en charge à lui seul le financement des œuvres. Brouillon d'un rêve se situe au tout début de la vie des films.

Si le film n'est pas diffusé, faut-il rendre des comptes ?

L.R. - Parmi les projets aidés, il y a en effet des films qui ne trouvent pas de diffusion, d'autres qui ne voient jamais le jour, ou pour certains une dizaine d'années plus tard... Si nous demandons au moment de la candidature de préciser l'utilisation qui va être faite de la bourse, nous ne demandons pas de comptes sur la manière dont vous avez effectivement dépensé cet argent. Nous soutenons un auteur dans l'écriture du projet pour qu'il soit le plus solide possible, pour l'aider à poursuivre d'autres démarches de recherche de financement.

François Caillat - *Pour les auteurs, l'aide est un soutien, un montant versé sur votre compte bancaire. Vous êtes libres d'en faire ce que vous voulez. J'en profite pour vous poser à mon tour une*

question sur les délais d'examen actuellement de 5-6 mois, comment serait-il possible de les réduire?

L.R. - Pour répondre encore plus rapidement à toutes les demandes de soutien que nous recevons pour le documentaire de création, il faudrait doubler le nombre de sessions par an, doubler l'équipe, doubler le budget annuel actuel, pour continuer bien sûr à défendre le même ratio de films exigeants. Le budget consacré à l'aide au documentaire est au demeurant déjà le plus important de l'action culturelle de la Scam et en constante augmentation depuis sa création. Le budget de l'action culturelle de la SCAM, dont dépend celui de l'aide à la création, provient par ailleurs exclusivement de la copie privée.

L'écriture est-elle indispensable à la réalisation d'un documentaire ? Personnellement, j'ai réalisé un documentaire web : j'ai préféré d'abord aller sur le terrain, rencontrer des personnes, filmer, monter. J'ai écrit après coup, afin que le dossier soit en conformité avec ce que j'ai filmé.

L.R. - Il y donc eu écriture, construction, conception. Le tournage et le montage sont en soi des étapes d'écriture. Et peu importe l'ordre. Il n'y a pas deux démarches d'auteurs qui se ressemblent. Si vous écrivez après avoir tourné, c'est ce que vous nous ferez lire, cela sera bien ainsi. Les projets peuvent d'ailleurs être enrichis de présentation d'images, de rushes, de séquences montées. On peut regretter que les demandes de soutien passent obligatoirement par le texte écrit mais cela reste un irremplaçable outil d'appréciation de la maturité d'une pensée, de l'aboutissement d'une démarche, de la qualité et du sérieux d'une recherche...

François Caillat – Je reviens sur le risque de conformisme. Il a été précisé que les lecteurs et membres du jury ont été bénéficiaires de la Bourse. Y a-t-il risque de reproduction... ou une « esthétique de la SCAM » ?

L.R. - Oui ce pourrait être un risque. C'est une question qui m'importe. Comme je le disais, tous n'ont pas été lauréats Brouillon d'un rêve mais surtout, avec les auteurs choisis pour lectorat et du jury, nous sommes extrêmement vigilants et ouverts à une diversité de propositions de cinéma provenant d'auteur-e-s d'horizons extrêmement variés.

Financer des films dont on sait que certains vont être produits uniquement avec la Bourse (c'est-à-dire avec les moyens du bord, montés dans sa cuisine, etc.), avec à l'arrivée des films autoproduits mais qui peuvent tout de même arriver dans des festivals comme Lussas, est-ce que ce n'est pas prendre le risque d'une paupérisation du milieu documentaire ? En d'autres termes, est-ce à dire qu'il est possible de produire un film en dehors de tout processus socialisé de production ?

L.R. – Le dispositif « Brouillon d'un rêve » reste pour le moment une aide à l'écriture... et pas une aide à la production... C'est une aide à l'auteur, qui n'a pas pour vocation de se substituer à une réelle recherche de financement, mais la rendre plus facile. Le risque de paupérisation du milieu documentaire existe, c'est certain, néanmoins je ne crois pas que l'on puisse affirmer que cette paupérisation est imputable à Brouillon d'un rêve... Je rappelle que le budget que la Scam consacre au documentaire de création avec ce dispositif privé d'aide à l'écriture – plus important que le même dispositif au CNC - confirme au contraire la force de son engagement aux côtés des auteurs du documentaire de création. Ce qui est dramatique, c'est la situation globale du financement du documentaire de création aujourd'hui, et le défaut d'engagement de certains de ses acteurs économiques... et des chaînes en particulier !

François Caillat - La majorité des projets n'est-elle pas exclusivement financée avec l'aide ?
L.R. - Nous savons que cela arrive, mais cela ne concerne pas la majorité des projets.

B. CNC / Présentation du FAIA « Fonds d'Aide à l'Innovation Audiovisuel » pour le documentaire de création

Aide à l'écriture

Aide au développement

Aide au développement renforcé

Valentine Roulet introduit la présentation des aides du FAIA pour le documentaire de création. L'aide à l'écriture a été créée en 1984 et a beaucoup évolué depuis, le CNC étant en discussions constantes avec les organisations professionnelles, les producteurs, les réalisateurs et les associations qui les représentent. L'évolution du secteur a permis de créer de nouvelles aides : ainsi, le budget global du FAIA est aujourd'hui de 1,7 millions. Il est composé de 3 volets :

1^{er} volet : l'aide à l'écriture

L'aide à l'écriture est exclusivement réservée et versée aux auteurs : « la commission ne tient pas compte de la présence éventuelle d'un producteur et s'attache uniquement au projet artistique ».

L'aide à l'écriture en chiffres :

- En 2014, environ 700 projets ont été déposés, 57 ont été aidés, soit un taux sélectivité de 8% ;
- Lors de sa création, en 1984, il s'agissait d'une aide aux auteurs de 2 500 francs, aujourd'hui, le soutien est de 7 500 euros ;
- Le budget global de l'aide à l'écriture était de 427 000 euros en 2014.

L'aide à l'écriture compte 9 sessions par an et fonctionne selon une sélection en deux temps :

- Dans un premier temps, deux lecteurs lisent un même projet : il suffit qu'un des lecteurs donne un avis favorable pour que le projet monte en plénière. Mais le taux de sélectivité à ce stade est assez important : on passe de 70-100 projets déposés à une trentaine en plénière. Les projets sont aujourd'hui fréquemment accompagnés d'images, de films précédents de l'auteur. Au premier stade, les lecteurs ont un mois pour rendre leur avis.
- Dans un second temps, les projets retenus sont envoyés à une commission plénière qui dispose à nouveau d'un mois pour lire les projets. Il faut donc compter 2 mois au total, entre le dépôt et le résultat de la commission plénière.

Nous tenons à avoir des commissions très régulières (une dizaine par an) afin d'assurer des délais raisonnables, et de ne pas freiner le dépôt des projets dans d'autres commissions du CNC, puisqu'un même projet ne peut pas être inscrit parallèlement à deux soutiens ».

Au moment de déposer une aide à l'écriture, le film n'est pas encore complètement écrit : la commission ne demande pas de scénario, ni même de séquencier. « C'est une idée reçue à casser. On est sur un projet en devenir : la commission est là pour aider tous types de projets, pour le cinéma ou la télévision, des projets ambitieux qui ont un potentiel de renouvellement du genre dans lesquels ils s'inscrivent, genres très différents car le documentaire couvre des champs esthétiques variés ». Il s'agit de soutenir une intelligence en marche, des auteurs qui réfléchissent, qui ont posé des pistes de travail, avancé des solutions, qui savent se situer et dire où ils en sont. Il ne faut pas hésiter à indiquer les hypothèses en cours. Les lecteurs doivent comprendre en quoi l'aide va être déterminante, indispensable pour poursuivre la réflexion sur le projet.

Pour répondre à l'une des questions formulées par François Caillat dans son introduction, concernant le problème de consanguinité des projets, Valentine Roulet précise que la commission pour le documentaire de création du FAIA est composée de deux collègues avec un président commun. Le premier collègue examine les projets d'aide à l'écriture et d'aide au développement ; le second collègue examine les demandes d'aide au développement renforcée. Depuis 2 ans, « nous avons essayé de trouver des présidents qui ne sont ni auteurs ni producteurs, qui n'appartiennent pas au monde du documentaire, mais qui sont artistes et propose un regard singulier sur le monde ». Bénéficiaire d'un regard « décalé » est une véritable ouverture. Ainsi, le premier président était Frédéric Pajak (écrivain, dessinateur, éditeur), il s'agit aujourd'hui de François Bon (écrivain, éditeur numérique, enseignant à l'École nationale supérieure d'arts Paris-Cergy). À cet égard, Valentine Roulet note que de nombreux nouveaux postulants à l'aide à l'écriture sont issus des écoles des Beaux-arts : « le champ du documentaire intéresse manifestement beaucoup et interroge particulièrement les jeunes issus de ce type de formation artistique ».

En plus du président, la commission plénière est composée de 6 personnalités :

- deux auteurs : un réalisateur confirmé, ayant une filmographie et une carrière à son actif marquée par la réalisation de longs métrages, de films pour la télévision (Marie Dumora) et un réalisateur « qui démarre », dont la filmographie prend de l'ampleur (Alessandro Comodin en 2014, Antoine Boutet en 2015). Ce binôme de réalisateurs permet d'avoir « un double regard » ;
- deux producteurs : Delphine Morel pour TS productions, société ayant un département documentaire actif, ainsi qu'un producteur installé en région, nommément Cécile Lestrade pour Alter Ego, basé à Orléans. Valentine Roulet souligne d'ailleurs que 4 membres de la commission sont installés en région ;
- un diffuseur télé : Valentine Roulet estime que « même si l'on voit bien la difficulté actuelle du documentaire en termes de diffusion télévisuelle, il est fondamental que les diffuseurs soient présents dans les commissions, qu'ils soient nourris par les propositions des auteurs ». Siège aujourd'hui Olivier Montels, ex-Délégué aux antennes de France 3 Paris, Ile-de-France, actuellement Directeur des Programmes Régionaux du réseau France 3 ;
- un représentant du monde du cinéma (distributeur ou exploitant), en l'occurrence Geneviève Troussier, ancienne directrice du Café des images à Hérouville-Saint-Clair, qui bénéficie d'une expérience de 35 ans d'exploitation de salle Art et Essai.

Enfin, l'aide à l'écriture est l'une des seules aides du CNC qui soit « transversale », à savoir qu'il n'est pas nécessaire de déterminer, à ce stade, si l'on va produire pour le cinéma, la télévision ou éventuellement pour le web. « L'aide se situe très en amont, et il est possible de cumuler l'aide à l'écriture et au développement avec d'autres aides à la production, côté cinéma ou télévision ». C'est un point très important car les portes restent ouvertes.

2^e volet : l'aide au développement

Cette aide est réservée aux projets qui ont obtenu l'aide à l'écriture. Un auteur ayant obtenu une aide à l'écriture dispose d'un an pour demander une aide au développement, accompagné d'un producteur cette fois.

L'aide au développement en chiffres :

- elle compte 8 sessions par an ;

- Le montant de l'aide varie entre 8 000 et 20 000 euros maximum selon les projets, soit une aide moyenne de 13 000 euros ;
- Son budget global en 2014 se montait à 600 000 euros.

« C'est une aide qui permet d'inciter les producteurs confirmés à s'intéresser et à soutenir des projets ambitieux » souligne Valentine Roulet. Les projets qui ont obtenu l'aide à l'écriture bénéficient d'une visibilité sur le site du CNC : les producteurs peuvent s'inscrire pour recevoir les résultats des commissions et les coordonnées des auteurs.

Dans le cas de l'aide au développement, le projet artistique n'a pas besoin d'être réécrit : c'est le travail du producteur qui est jugé, sa capacité à accompagner le projet en phase de développement (poursuite d'écriture, repérages, essais graphiques, travail avec un collaborateur artistique, recherches de financement, présence sur les marchés...). La notion de développement telle qu'elle est envisagée par la commission est pour Valentine Roulet « très riche et variée ». Le dossier doit être accompagné d'un budget, d'un plan de financement. « Notre grille d'analyse privilégie les dépenses artistiques, notamment les rémunérations artistiques des auteurs, des réalisateurs et des partenaires artistiques du projet (compositeur, graphiste, chef opérateur, monteur pour un premier teaser, etc.) ».

3^e volet : l'aide au développement renforcé

L'aide au développement renforcé a été mise en place de manière expérimentale en 2008 pour répondre à la demande du ROD (le Réseau des Organisations Documentaires) qui s'inquiétait de l'uniformisation des documentaires sur les chaînes de télévision et notamment de la difficulté à produire des films d'auteurs créatifs et singuliers avec les grandes chaînes nationales. Ils ont interpellé le CNC en signalant que les chaînes demandaient de plus en plus aux réalisateurs et aux producteurs d'avancer très loin dans le développement du projet, parfois jusqu'à un début de tournage du film, avant de s'engager. Le CNC a donc pensé, en concertation avec eux, un soutien qui permette d'aller au-delà de l'aide au développement (limitée à 20 000 euros) pour accompagner le financement d'un premier tournage, voire d'un pré-montage du projet pour convaincre les diffuseurs et les distributeurs.

L'aide au développement renforcé en chiffres :

- le budget réservé à l'aide au développement renforcé est de 700 000 euros sur un budget total de 1,7 million d'euros ;
- Le montant moyen de l'aide au développement renforcé est de 51 000 euros, avec un maximum à 80 000 euros ;
- L'aide au développement renforcé compte 2 sessions par an (dépôt en juin et en décembre pour une plénière en octobre et en avril);
- Une douzaine de projets sont aidés en moyenne chaque année, sur un nombre moyen de 120 projets déposés (60 par session environ) soit un taux de sélectivité moins élevé qu'à l'aide à l'écriture (10%).

Au stade de l'aide au développement renforcé, « le scénario est totalement écrit, la narration est trouvée, les enjeux cinématographiques sont posés » signale Valentine Roulet.

L'aide au développement renforcé est par ailleurs cumulable soit avec les aides audiovisuelles du COSIP si le projet est pré-acheté par une chaîne de télévision, soit avec les aides après réalisation : Avance sur recettes après réalisation pour les longs métrages, comme cela a été le

cas pour les films *Spartacus et Cassandra* d'Ioanis Nuguet, produit par Morgane production (sélection Acid à Cannes, primé entre autres à Dok Leipzig) ou *Sud Eau Nord Déplacer* d'Antoine Boutet, produit par Les Films du Présent et Sister Production (en compétition à Locarno en 2014) et Aide après réalisation pour les courts métrages, même si aucun film n'est encore entré dans ce cas de figure.

Synthèse : stade d'avancement des projets et continuité entre les aides

Pour clore sa présentation, Valentine Roulet rappelle que le CNC a mis en place une Scénariothèque où sont consultables des projets, au stade où ils ont été soutenus, en ligne sur le site du CNC (module *Ressources Auteur* sur la page d'accueil, qui comprend également un fil d'actualité, des guides concernant les aides financières, les festivals, les formations et résidences etc.). Enfin, elle revient sur l'avancement du scénario entre les 3 volets : un auteur qui obtient l'aide à l'écriture a 12 mois pour remettre au CNC une nouvelle version du projet soutenu, mais il est dispensé de cette obligation lorsque le projet a donné lieu à l'octroi, dans ce délai, d'une aide au développement. Auquel cas, la version élaborée du scénario doit être remise à la fin du développement.

L'aide au développement se concentre sur la qualité de la note d'intention du producteur, son accompagnement artistique et la stratégie de production qu'il souhaite suivre pour le film, en cohérence avec un budget et un plan de financement réfléchis. L'aide au développement renforcé se fonde sur la qualité et l'ambition d'un scénario abouti : « tout doit être trouvé, personnages, dramaturgie, structure, dispositifs, le tournage doit pouvoir commencer le lendemain. »

Valentine Roulet conclut par la présentation du film *De sang froid* choisi pour « son exemplarité », parce qu'il a suivi tout le processus. Ce qui n'est pas le cas de tous les projets de l'aide au développement renforcé, parce qu'il est possible d'arriver « en accès direct » (c'est-à-dire sans avoir postulé à l'aide à l'écriture et au développement), mais il est tout à fait possible de cumuler les trois volets, comme cela a été le cas pour le film de Vincent Gaullier et Raphaël Girardot.

QUESTIONS / RÉPONSES

François Caillat - *À propos d'étapes, peut-on parler de couples « aide à l'écriture / aide au développement » d'un côté, « aide au développement / aide au développement renforcé » de l'autre, l'un en amont, l'autre en aval ?*

Valentine Roulet - On ne peut pas à proprement parler d'aide couplée. Les trois volets du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle se situent en amont de la production, les projets se présentent à des stades différents. On constate aujourd'hui un problème de temporalité : les auteurs et les producteurs ont envie d'aller trop vite, des projets sont déposés à l'aide à l'écriture alors qu'ils ont déjà été envoyés aux chaînes : on se dit alors que ce premier volet ne sert à rien ! Ces dispositifs accompagnent l'auteur et le producteur pour arriver mieux armés devant les financeurs en améliorant la qualité du projet. Tout vouloir tenter en même temps, c'est ne pas donner toutes ses chances au projet.

Est-ce qu'on peut prétendre à l'aide à l'écriture s'il s'agit d'une adaptation de livre ?

Lise Roure - Oui bien sûr, sous réserve que vous ayez l'autorisation des ayants-droits bien sûr.

Qu'entendez-vous par documentaire de création ?

L.R - C'est peut-être simplement un documentaire qui repose sur le regard et l'engagement de son auteur... ?

V.R. - Un point de vue d'auteur sur un sujet. Dans le cas de l'adaptation d'un livre, ce qui va donc compter, c'est votre propre point de vue. Tous les sujets sont possibles, c'est la manière dont un auteur veut en faire une œuvre audiovisuelle ou cinématographique qui importe.

- La demande d'aide à l'écriture peut-elle s'accompagner d'éléments visuels ?

V.R. - Tout à fait, la demande peut s'accompagner d'éléments visuels. Il faut toutefois être attentif à la manière dont sont choisis et présentés les éléments graphiques (photographies, illustrations) dans le dossier, car il est « l'ambassadeur esthétique » du film.

Concernant des repérages ou des films précédents, vous pouvez inclure des liens Vimeo, un DVD, une clé USB... Mais il faut garder à l'esprit que les images comptent énormément et peuvent jouer contre l'imaginaire levé par la lecture. Même si l'on sait que des images de repérages ne sont pas réalisées dans des conditions optimales, elles pèsent dans la décision. Vous devez être fiers des images que vous présentez et elles doivent être fidèles à l'esthétique du film.

Laetitia Moreau, vice-présidente de la commission Écritures et formes émergentes de la SCAM prend le micro -*Le parcours que vous avez décrit pour l'aide à l'écriture pour les documentaires est-il identique pour le webdocumentaire ?*

V.R. - Il existe une commission spécifique pour les webdocumentaires gérée par la Direction de l'audiovisuel et de la création numérique. Il s'agit d'une commission sélective, les règles de fonctionnement diffèrent mais le parcours est relativement identique. Vous déposez votre projet en tant qu'auteur, puis accédez aux aides au développement. Toutes les informations figurent sur le site du CNC.

L.R. - Je précise qu'à la SCAM, c'est la Bourse Brouillon d'un rêve multimédia qui soutient le webdocumentaire en particulier, et compte une session par an.

Je suis auteur-réalisateur-producteur : est-ce qu'une personne dans mon cas peut demander successivement toutes les aides ?

V.R. - Oui, si vous avez une structure de production pour les aides au développement.

Quand vous dites que les aides au développement sont cumulables avec les aides à la production, est-ce que cela implique qu'elles seront déduites ?

V.R. - Non, à partir du moment où la phase de développement est incluse dans le budget de production, les aides sont cumulables.

Quand on est passé par ce parcours aide à l'écriture / développement / développement renforcé, est-on favorisé lorsqu'on arrive à l'aide à la production ?

V.R. - Dans le cadre de la réforme documentaire du COSIP, une bonification s'applique pour les aides à l'écriture. Pour le reste, non. L'aide au développement renforcé représente une somme déjà importante de fonds public : solliciter une aide à la production au COSIP ensuite signifie qu'il faut avoir trouvé des financeurs à la hauteur du premier investissement du CNC.

Faut-il avoir l'apport d'une chaîne pour l'aide au développement renforcé ?

V.R. - Non, justement pas, puisque l'aide est pensée pour aider le film à en trouver une. Si vous avez déjà un accord d'une chaîne, vous devez vous adresser à d'autres guichets, en l'occurrence au COSIP !

Valentine Roulet donne alors la parole à Claudine Manzanarès, responsable du service Documentaire de la direction de l'audiovisuel et de la création numérique du CNC.

C. CNC / Présentation du COSIP « Compte de Soutien à l'Industrie des Programmes Audiovisuels »

Documentaire : Aides à la préparation et aides à la production

Mécanisme « sélectif » et mécanisme « automatique » (subvention d'investissement).

Les aides à la création qui ont été exposées par Lise Roure et Valentine Roulet placent l'auteur au centre. Claudine Manzanarès s'attache à détailler la naissance et les objectifs du Compte de Soutien à l'Industrie des Programmes Audiovisuels, créé en 1986 : « vous allez entrer dans ce que j'appelle "le chaudron du compte du soutien" ». Lorsque le CNC a créé ce mécanisme, l'objectif était d'accompagner les sociétés de productions et les producteurs qui portent les films financièrement, et de leur donner un atout pour aller pré-vendre les projets aux chaînes. En l'occurrence, il s'agissait d'associer les diffuseurs en amont de la production par rapport à la prise de risques, et faire en sorte que tous les partenaires du film, les diffuseurs comme les institutions publiques ou privées, soient présents dès l'amont de la production afin que le film se fasse dans les meilleures conditions possibles. La vocation du COSIP était d'être un mécanisme d'accompagnement et de développement d'une industrie de programmes : « ainsi nous ne nous occupons pas seulement d'aides à la création, nous sommes attachés aux moyens financiers et aux conditions de production des œuvres. »

Le rôle du CNC dans le soutien au documentaire

Pourquoi la réforme ? Les professionnels alertent le CNC depuis de nombreuses années sur leurs difficultés concernant le genre, notamment la désaffection d'un grand nombre de diffuseurs sur ce qui s'appelait à une époque révolue le "cinéma documentaire". Un film, c'est un auteur. Nous en sommes conscients et il convient de rester vigilant quant à la présence de l'auteur de l'œuvre. Toutefois, il est nécessaire de resituer le dispositif dans son contexte d'aide à la production : nous travaillons sur des devis, nous considérons la faisabilité du film, nous reconnaissons au producteur son travail de construction du projet et de recherche de financement.

Aux origines des deux mécanismes, sélectif et automatique

La grande différence au compte de soutien entre "l'industrie" et « ce qui n'en est pas », réside en partie dans la différence entre automatique et sélectif. Au démarrage du compte de soutien, de 1986 aux débuts des années 1990, le genre documentaire n'était aidé que par des aides sélectives. Le CNC considérait en effet qu'il s'agissait d'un genre qui portait intrinsèquement de grandes possibilités de création, de réalisations, de formes. Mais le CNC n'ayant pas de compétence pour juger des projets artistiques, il était évident que le documentaire devait faire l'objet d'aides sélectives uniquement, le CNC recourant à l'avis des professionnels sur ce point. Puis les producteurs de documentaires sont venus plaider la cause de l'ouverture d'un compte de soutien automatique pour le documentaire. Du jour au lendemain, certains se sont vus donner des moyens supplémentaires. Il est effectivement plus facile de demander un crédit à une banque ou d'obtenir un pré-achat d'une chaîne lorsque l'on possède un compte de soutien automatique : les chaînes se reposent sur la prise de risque du producteur qui détient ce compte de soutien automatique pour financer les œuvres... Cet aspect est encore plus criant aujourd'hui. Ces questions de financement sont en permanence au cœur de notre préoccupation et de nos questionnements dans notre activité.

D'une part, le sélectif représente la première porte d'entrée dans un mécanisme de soutien à la production audiovisuelle : il avait une vocation d'accueil pour toutes les sociétés qui démarraient dans la production, les jeunes producteurs, les jeunes réalisateurs également (tant il est vrai qu'il est plus difficile de pré-vendre un premier film aux chaînes).

D'autre part, l'accès à l'automatique était réservé aux sociétés capables de mettre en production un volume de production suffisant chaque année pour générer du soutien à réinvestir sur de prochains projets.

Ainsi, il est possible d'estimer que d'un côté se trouvent des structures jeunes ou artisanales, qui défendent des projets et qui produisent film par film, et de l'autre, les industriels de la production de programmes audiovisuels (les programmes étaient initialement destinés à la télévision, mais aujourd'hui le périmètre de diffusion des documentaires a été ouvert). Il est par conséquent important de comprendre cette différence majeure car les modalités de mise en œuvre d'un projet documentaire, selon que le producteur détient un compte automatique ou non, induisent des différences en termes de possibilités de mise en œuvre d'un projet et d'autonomie du producteur dans ses choix et ses engagements.

Le mécanisme « Automatique »

Un producteur qui a accès à l'aide automatique a tout pouvoir sur son compte pour financer du développement. Pourtant, le CNC s'est interrogé depuis plusieurs années sur le fait que de nombreuses sociétés n'utilisent pas cette possibilité. Après avoir sondé les intéressés, Claudine Manzanarès a recueilli tous types de réponses : « il y a des projets qui n'ont "pas besoin d'être développés" ... ceux où "on est au-delà de l'écriture" ... ceux qui "ne nécessitent pas que l'on rémunère les risques déjà pris en amont" Il y a ceux où il faut "y aller tout de suite, voir la chaîne, pré-vendre le projet, obtenir un financement, et faire au mieux" ... »

« Pour nous, c'est une situation très compliquée à gérer car tout dépend de la décision du producteur : nous devons nous adapter ! À titre personnel, je trouve que cela est terrible pour le genre documentaire car de nombreux projets aujourd'hui n'arrivent pas à être présentés devant les chaînes pour la simple raison qu'ils n'ont pas eu les moyens d'exister en termes de force d'écriture, de projet artistique... Et je trouve dommage que les producteurs n'investissent pas suffisamment leur soutien automatique dans le développement, surtout lorsqu'ils ont la chance d'avoir accès à ce compte, sachant qu'ils peuvent mobiliser jusqu'à 30% de son montant sans obligation de diffuseur dans le financement au stade du développement ! »

Le mécanisme « Sélectif »

Il est possible de demander une aide sélective à la préparation pour un projet qui a été préfinancé par une aide du FAIA (laquelle est complémentaire). Le montant doit toutefois respecter la limite de 50% du plafond d'aide publique, et s'inscrire en complément du travail de développement déjà effectué sur le film. La commission vérifiera à cet effet les moyens donnés au projet dans le dossier d'aide à la préparation par rapport à ceux pris en compte par Valentine Roulet dans ses décisions de financement au FAIA.

Les sociétés qui postulent à l'aide à la préparation ont pour seule obligation de fournir une convention financière d'écriture avec un diffuseur. Cette obligation de présence d'une chaîne contribuant au financement du développement explique malheureusement le faible nombre de projets à ce guichet : « il y a toujours le même grand absent ». Peu de chaînes investissent dans le développement et acceptent de prendre un risque, au demeurant assez limité puisqu'elles ont des clauses de sortie sur le projet. Cette critique « n'est pas gratuite : elle procède de la réalité

que nous avons sous les yeux tous les jours. En effet, si les diffuseurs assumaient davantage leur prise de risque, nous aiderions davantage de projets au développement ». Car, pour le documentaire comme pour les autres genres, tout repose sur les épaules du producteur : il est l'interlocuteur principal du CNC et le représentant des auteurs. Plus particulièrement dans les guichets d'aides à la production du compte de soutien : l'écriture des projets est finalisée, dans certains cas des repérages ont eu lieu, le tournage est imminent, voire parfois il a déjà démarré. Ainsi, le producteur assume l'essentiel de la prise de risques.

Composition de la commission sélective

En écho à la question de François Caillat sur la manière dont sont choisis les lecteurs qui composent la commission, Claudine Manzanarès précise qu'il s'agit d'un savant dosage entre différentes compétences. La règle « des trois » est appliquée (3 représentants des diffuseurs, 3 représentants des producteurs, 3 représentants des auteurs/réalisateurs). Les membres sont nommés pour leurs compétences, leur connaissance de l'audiovisuel, leur expérience du documentaire. Claudine Manzanarès assure que lorsque les membres viennent siéger en commission, ils quittent leurs "habits" de tous les jours et se focalisent sur la question de fond que se pose la commission pour tous les projets : "nous avons un sujet : a-t-on un (projet de) film ?" Car c'est parfois là où le bât blesse ! La commission sélective débat ainsi sur l'écriture des projets de films, dont elle rappelle qu'elle n'est synonyme ni de thèse, ni de rapport, ni de compilation d'information de type *Wikipedia* !

Le paradoxe réside dans le fait que l'écriture de certains projets n'est pas toujours aboutie selon la commission, alors qu'ils font l'objet d'une participation de chaîne en préachat de droits de diffusion. C'est l'écueil principal et le motif de refus à l'aide sélective du compte de soutien : lorsque les projets sont restés à l'état de sujet, il n'y a pas de film. Claudine Manzanarès interroge : « Qu'est-ce qui explique le fait qu'une chaîne a donné son accord, alors qu'une commission de professionnels constate que ce qui lui est proposé en lecture ne tient pas la route ou est resté à l'état de sujet ? »

La réforme du soutien au documentaire

Ainsi, la réforme du soutien au documentaire est le point d'orgue de l'ensemble des constats faits par les professionnels qui sont venus s'adresser au CNC et qui ont exprimé leur ras-le-bol, leurs préoccupations, leurs besoins et ont demandé une réforme, constatant qu'un certain genre documentaire de création était en perte de vitesse, n'était plus du goût de certains diffuseurs... Alors qu'il devenait très compliqué de produire du documentaire de création, les professionnels ont posé la question : "mais pourquoi aidez-vous 3 500 heures au compte de soutien ? Quel type de documentaires aidez-vous ?"

Qu'avons-nous aidé ? Que doit-on aider ? Ces questions auxquelles le CNC s'est attaché sont le cœur de la réforme : dans quelle direction aller, qu'aider, sur quels critères et selon quelles modalités. Décider de soutenir un film, c'est demander s'il y a un film. Or le film est défendu par un dossier artistique qui doit être écrit par un auteur, et accompagné par un producteur, car l'auteur doit se confronter aux regards extérieurs. Le producteur est le premier soutien de l'auteur en la matière. Il n'est pas rare qu'en commission sélective les professionnels disent : « Il n'y a pas de producteur ! Il y a tellement peu de travail que l'on se demande comment ce projet peut être porté par une société de production ! » L'engagement de cette réforme est de revenir à ce qui fait l'essence d'un film : un auteur, qui porte un projet, une idée, une pensée, qu'il travaille, qu'il creuse, qui va repérer, qui écrit, réécrit, qui se pose des questions, et à qui il faut donner le temps. Les aides ne doivent pas « être données en rafales », sinon « on fait de la télévision telle

qu'elle a tendance à devenir aujourd'hui, vite fait mal fait, générant des frustrations chez beaucoup de professionnels qu'ils soient auteurs, techniciens ou producteurs».

La vocation des dispositifs, « c'est, à mes yeux, du temps de maturation rémunéré. Si on parle d'aide à l'écriture du FAIA, on ne parle pas d'une aide à l'écriture déguisée par un projet qui a déjà été pré-acheté. Sinon on dévoie le système. La réforme a précisément pour but de se reposer les bonnes questions, de se remettre à table avec les « acteurs » du film ».

QUESTIONS / REPONSES

François Caillat lance le débat avec le public par un encouragement : le mécanisme du COSIP est assez complexe et technique, mais les auteurs doivent s'y intéresser car ils sont directement concernés. Par exemple, la non-utilisation de l'automatique dans le développement est un véritable problème qui rejaillit sur le financement du film donc sur les auteurs. Ainsi, le fait de savoir si un producteur dispose d'un compte de soutien automatique importe, et représente pour l'auteur la possibilité de s'adresser à des interlocuteurs sérieux engagés. « J'entends, dans les propos de Claudine Manzanarès, un vœu de meilleur code de conduite entre les uns et les autres. Je suis tout à fait d'accord, cela requiert l'engagement de tous. Cette rencontre autour des aides à l'écriture et au développement est plus que bienvenue, les auteurs ont tout à gagner à mieux connaître et maîtriser les aides de la SCAM comme du CNC, pour éviter les pièges et savoir où s'adresser. Il en va du financement des films et de leur élaboration. »

Dans le public, Denis Gheerbrant prend le micro - *Les télévisions régionales, qu'il s'agisse de France 3 Régions et de télévisions locales, sont des viviers important du documentaire, autant pour les jeunes que pour les auteurs confirmés, qui ne trouvent pas leur place dans les grilles de France Télévisions - je parle en mon nom. Or, depuis la création du fonds du COSIP documentaire, il y a eu une pratique de discrétion quant au montage financier avec les diffuseurs.*

Claudine Manzanarès - Il n'a jamais été question d'arrêter de soutenir des projets aidés par un diffuseur local. Ce qui est perçu par les professionnels, et peut-être dont il faut que l'on parle davantage en échangeant sur la direction que l'on souhaite donner, c'est que le CNC apporte certes une aide financière, mais qu'il ne doit pas être seul à porter les dépenses des films. Comment envisager de produire un film ambitieux aujourd'hui, c'est-à-dire un film qui s'inscrit dans une durée, auquel on donne du temps pour exister ? Les chaînes diffusent peu ces films qui mettent trois ans pour exister. Ainsi, nous ne les voyons pas au compte de soutien : ils sont présents aux aides en amont. La question clé par rapport à la diffusion, est la question de l'argent et des moyens. Le CNC ne peut pas imposer aux producteurs un mécanisme de convention collective avec des grilles de salaires, si par ailleurs ces derniers arrivent aux guichets accompagnés de partenaires financiers qui n'en sont pas, et des modalités de financement des œuvres qui ne sont pas à la hauteur des obligations qu'ils doivent respecter. C'est une façon de les amener dans le mur... Donc, nous réfléchissons à la manière dont nous pouvons retrouver une certaine transparence au niveau des conditions de production des œuvres, retrouver une certaine latitude avec ces partenaires, pour éviter qu'ils continuent à tomber dans le piège d'un faux contrat, parce que c'est aussi la réalité. Nous n'avons jamais fermé la porte à ce genre de partenariats, mais nous voulons retrouver des normes. Nous souhaitons les faire venir vers nous, discuter de leurs capacités d'engagement, de leurs moyens, de la réalité de leur travail, et redonner un peu d'oxygène à un genre documentaire dont on sait que ce sont eux qui le portent.

Denis Gheerbrant - *Le sélectif au COSIP représente facilement le tiers des films sélectionnés dans les grands festivals et qui reçoivent les étoiles de la SCAM. Vous connaissez, et nous en souffrons tous, le blocage que nous trouvons auprès des grandes chaînes nationales. Nous savons que le divorce entre la création documentaire et la diffusion télévisuelle ne fait que s'accroître d'année en année. Et vous savez comme moi que des milliers de jeunes s'inscrivent dans des masters documentaire, à qui nous transmettons des rêves... La grande inquiétude aujourd'hui, c'est de voir ces rêves rester à l'état de brouillon, pour la simple et bonne raison que les diffuseurs n'investissent pas l'argent qu'ils n'ont pas.*

C.M. - Nous savons que ces diffuseurs n'ont pas l'argent à investir. Il n'y a pas d'obligation d'apport diffuseur aux aides sélectives, dans le sens où il n'y a ni minimum, ni cash obligatoires. La question qui s'est posée dans la réforme au soutien du documentaire est la question des aides automatiques : un industriel de la production audiovisuelle, ayant du soutien automatique, ne fait pas des films pour des chaînes locales ou des films sans argent, parce qu'il est dans la cour de ceux qui sont censés avoir des moyens financiers. D'où l'obligation qui est faite aux aides automatiques d'un apport en cash minimum et d'un apport du diffuseur minimum, qui n'existe pas au sélectif. Il faut éviter tout amalgame ou confusion entre les aides sélectives du compte de soutien et les aides automatiques.

D.G. - *En interviewant des producteurs, j'ai cru comprendre que si le producteur a un compte de soutien automatique, le diffuseur doit investir soit 12 000 euros, soit 25% de coproduction en apport (en général technique). Pouvez-vous me confirmer si c'est exact ?*

C.M. - À l'automatique oui. Mais depuis 1986, s'il est une chose qui n'a jamais changé, c'est qu'il n'y a pas d'obligation d'apport minimum de la part du diffuseur. La seule obligation est d'associer une chaîne en amont de la production du film, afin qu'elle soit capable de préacheter les droits de diffusion du film. Nous considérons que, pour avoir le droit de diffuser, un diffuseur doit pré-acheter ce droit. Une chaîne doit être capable de proposer par exemple un apport technique. L'obligation de cash minimum et d'apport du diffuseur ne concerne que les aides automatiques. Il n'y a aucune obligation d'apporter 25% aux aides sélectives.

Certaines sociétés de production ont renoncé à leur compte automatique ayant des difficultés à produire trois films par an. Elles sont tombées dans le piège de la réouverture du compte chaque année, c'est-à-dire l'obligation de produire à tous crins au minimum trois œuvres. Nous leurs conseillons de ne pas se piéger ainsi, de renoncer à leur compte automatique et de revenir aux aides sélectives, projet par projet. Les aides sélectives n'exigent qu'un préachat d'une chaîne : il s'agit d'un système d'accompagnement de projet à produire. C'est le point d'entrée au compte de soutien sélectif. Ensuite le CNC fait confiance au producteur qui doit résoudre ses questions de financement. Par exemple, un producteur qui travaille avec une chaîne qui n'a pas d'argent va aller chercher chez elle des moyens techniques en échange des droits de diffusion, et chercher de l'argent ailleurs. Depuis des années, nous connaissons des producteurs qui lèvent des aides publiques et privées, qui construisent un plan de financement dont la production du film est viable. C'est la logique du sélectif.

Vous disiez qu'il est important de se renseigner pour savoir si la société de production a un compte automatique ou pas, a-t-on accès à la liste des sociétés de production disposant d'un compte automatique en documentaire ?

C.M. - Nous ne publions pas la liste des producteurs qui disposent d'un compte automatique. Vous pouvez toutefois nous appeler si vous souhaitez vérifier. Mais votre relation avec votre

producteur doit être une relation de confiance, c'est votre premier interlocuteur. Posez-lui la question

François Caillat - Et si le producteur ne vous répond pas, c'est mauvais signe ! Changez-en !

Je fais partie des jeunes sociétés de production artisanales. Si j'ai bien compris, lorsque l'on est artisanal, on passe par le comité sélectif : même si on a la chance d'avoir un pré-achat de chaîne, il faut que le projet soit un documentaire de création, que le dossier soit impeccable, qu'il y ait un auteur, un film, etc. Mais à partir du moment où on est à l'automatique, cela ne compte plus ! On voit des films financés qui passent à la TNT où il n'y a aucune notion d'auteur : les journalistes sont relégués à un rang d'ouvrier, le rédacteur-en-chef de l'émission dicte le format, prend le clavier, écrit à votre place... Ces films-là sont financés aussi par le CNC mais la société de production dispose d'un compte automatique, alors ce n'est pas grave... Cette différence entre l'artisanal, qui doit prouver sa bonne foi, ses qualités de film d'auteur, et l'industrie, où l'on peut faire financer n'importe quoi et où la notion d'auteur disparaît complètement, me choque. Des chaînes comme M6 ou D8 le disent clairement lorsque l'on se retrouve en réunion avec eux : il n'y a pas la place pour l'auteur, il faut se conformer aux formats et aux attentes de la chaîne... Comment justifiez-vous ce hiatus ?

C.M. - Nous faisons une réforme. Je vous rappelle que lorsque nous avons accédé à la demande des producteurs à la fin des années 1980, ouvrant le documentaire à l'automatique, nous les avons prévenus qu'ils allaient devoir produire beaucoup plus, l'automatique présupposant des seuils d'accès puisqu'il concerne des structures qui ont une activité régulière et prépondérante. C'est la définition de l'« industrie de programme ». En contrepartie, nous leur avons fait confiance. Si les professionnels nous disent aujourd'hui que nous avons fait fausse route, non pas depuis 1986 mais disons depuis une dizaine d'années, le fait est que l'automatique dépend d'une relation de confiance exclusive avec le professionnel. Sont effectivement entrés dans notre système des programmes qui ne sont pas des documentaires de création, ni parfois même pas des œuvres – une commission de professionnels s'attache à en juger. Nous savons donc que le système a été abusé. C'est la raison pour laquelle la réforme du soutien au documentaire est nécessaire. Le nerf de la guerre de la réforme va être de remettre de la sélectivité dans l'automatique, c'est-à-dire de remettre en question la déclaration du producteur. Cette réforme n'a ainsi pas été menée uniquement avec les producteurs mais également avec les diffuseurs. J'abonde dans votre sens, vous avez parfaitement raison. Mais il aurait fallu qu'il y ait un vent de révolte et que les professionnels se mobilisent pour que le CNC change les règles. Le compte de soutien a été créé à l'image de ce que souhaitaient les producteurs (un système d'accompagnement financier pour des engagements en production et une prise de risque destinés à inverser le système antérieur dans lequel les sociétés produisaient avant de diffuser). Nous sommes là pour accompagner en amont de la production, c'est la logique même du compte de soutien. S'il est des dérives qui touchent au genre, il était temps de remettre les pendules à l'heure, et c'est ce que nous allons faire.

Est-ce qu'une piste de réflexion pourrait être de décloisonner les œuvres qui sont destinées à la télévision, Internet et aux salles de cinéma ? En tant qu'auteur, on se dit que son projet de documentaire unitaire pourrait être diffusé sur Internet, or on a l'impression que pour rentrer dans les critères du CNC, il faut que ce soit une œuvre délinéarisée, interactive pour qu'elle soit légitime sur le web. On entend de plus en plus des rapports comme le rapport Lescure qui proposait une diffusion directe de certaines œuvres en VOD ou en streaming pour des projets qui ne pouvaient pas avoir des ambitions d'audience de cinéma ou de télévision. Par conséquent, si on décloisonne

ces deux types d'aide, est-ce que cela fait entrer en concurrence des diffuseurs Internet qui eux seraient prêts à prendre le risque que les chaînes instituées ne prennent plus du tout sur les projets ? C'est juste une idée, peut-être que ça ne correspond pas à la réalité.

C.M. - Il n'y a pas de nécessité de décloisonner. Nous y sommes déjà. Le CNC soutient des projets mixtes, conçus dès le départ pour toutes les plateformes de diffusion. Nous avons des guichets du COSIP conçus à la fois pour le web (avec des contenus spécifiques pour la plateforme) et un programme antenne, nous avons également des projets directement aidés pour plateforme web, et des projets aidés à l'automatique au compte de soutien comme étant destinés à une plateforme web exclusivement. Par ailleurs, les principaux financeurs des programmes, en tous cas les programmes les mieux financés par ces plateformes, ce sont les plateformes des chaînes de télévision existantes (arte.fr / francetélévisions.fr). Nous avons effectivement une très grande sélectivité aux aides sélectives, sur le concept, mais nous ne concevons pas un documentaire de création pour le web, de par son mode de consommation, ses images. Et l'écriture narrative diffère d'un programme destiné à la télévision. La question du décloisonnement a déjà été prise en compte.

Pour revenir à l'écriture, je voudrais vous faire part de deux interrogations. Dans tous les guichets sélectifs, il faut présenter un scénario, un synopsis de plus en plus aboutis, etc. Je comprends que l'on ait besoin de matière écrite pour juger d'un projet, mais tout le monde sait qu'il y a des merveilleux dossiers acceptés qui ont donné lieu à des films... décevants. C'est ma première interrogation. La seconde est que tous les projets ne peuvent s'écrire avant le tournage, imaginer des scénarios dialogués comme si c'était de la fiction. Or, qu'il s'agisse du CNC, d'une chaîne, de la Procirep, un texte est requis. Mais à quoi donc le film va-t-il ressembler ? Pourrait-on considérer davantage le savoir-faire du réalisateur qui est en charge du projet ?

C.M. - Il n'est pas rare au compte de soutien que l'on soit coupé du réalisateur, ce qui n'était pas le cas à l'époque du sélectif, mais ce qui est de plus en plus fréquent à l'automatique. Toutefois, lorsqu'un projet a été refusé en commission sélective, je reçois souvent le producteur qui vient avec le réalisateur. Et très souvent, nous nous rendons compte de la différence entre ce qui nous a été envoyé en commission, et ce que nous raconte le réalisateur. Ce n'est pas le même projet. J'ai réalisé que le dossier a été parfois écrit à 4 ou 6 mains, l'un fait la présentation, le résumé, un autre la note d'intention de réalisation, etc. En clair, cette méthode génère un artifice total d'écriture. En présence de l'auteur qui raconte son film, qui sait déjà ce qu'il veut faire, ce qu'il va aller chercher, tout s'éclaire : mais cela n'a pas été écrit sur le papier. Je trouve cela dommage. Si j'ai un conseil à vous donner, c'est d'écrire ce que vous avez dans les tripes ! Nous ne vous demandons pas une thèse, un rapport : les commissions jugent d'un projet de film, pas d'un sujet, pas des interviewés ou des témoins... Vous devez raconter une histoire, nous dire le film que vous avez l'intention de réaliser.

II. Présentation de l'équipe du projet *De sang froid*

Matthieu de Laborde producteur de la société Iskra

Vincent Gaullier et Raphaël Girardot auteurs et réalisateurs du projet

François Caillat introduit les auteurs-réalisateurs et le producteur du film *De Sang froid*, en leur demandant d'expliquer comment s'est déroulé le processus d'écriture à quatre mains.

Matthieu de Laborde raconte : « *De Sang froid* est un film sur le travail en abattoir. Vincent Gaullier et Raphaël Girardot avaient déjà collaboré et coréalisé deux films sur le travail (*La ruée vers l'Est* sur le monde paysan et *Le lait sur le feu* sur le monde ouvrier). Ils souhaitaient tourner un film sur les abattoirs, remontant d'un niveau dans la hiérarchie du travail et abordant un pan de l'industrie agro-alimentaire méconnu. Concernant le développement et la production, nous avons été bénéficiaires de l'aide à l'écriture du FAIA et de la Bourse Brouillon d'un rêve fin 2011, ensuite de l'aide développement puis de la Procirep et grâce à toutes ces aides, nous avons obtenu Media ! L'ensemble représente plus de 40% du financement dont nous disposons sur la production. Le film était destiné au long métrage cinéma, c'était notre envie. Le point d'orgue aurait été de pouvoir le déposer à l'Avance sur recettes... que nous avons ratée ! Nous avons en revanche eu l'aide au développement renforcé et l'aide au long métrage de la région Bretagne, puisque nous sommes en coproduction avec Mille et Une Films. Le film est finalement en montage aujourd'hui après 4 ans de travail, dont un an et demi à chercher un lieu d'arrache-pied... Car cela a été l'une des grandes difficultés du projet : trouver un lieu pérenne. Cela a pris du temps, l'un a fait faillite, l'autre est arrivé au moment de la crise de la viande chevaline. Or le lieu importait beaucoup dans la mesure où il nous fallait rentrer dans le lieu pour pouvoir développer ».

Vincent Gaullier poursuit : « À vrai dire, l'écriture a même commencé en 2010, nous avons proposé une première version du scénario à l'occasion d'un festival sur le travail à Poitiers qui proposait un prix du scénario. Mais le projet n'était pas du tout abouti, beaucoup trop dans le fantasme : nous n'avons pas eu de prix ! Dans notre processus d'écriture à quatre mains, il s'agit aussi d'une relation de confiance avec Matthieu, pour son regard extérieur de producteur : c'est lui qui nous a renvoyé à la nécessité de retravailler la matière, de préciser nos intentions, notre point de vue sur l'ensemble du projet. Cela représente des jours et jours d'écriture... J'avoue que c'est dur psychologiquement de retarder le moment du tournage...

À chaque lieu une écriture différente ? Oui, c'est ainsi que nous le pensions dans des moments de désespoir. Mais dans la réalité, chaque organisme a envie de soutenir des projets plus que d'autres, c'est donc dans le cadre de la réécriture que nous avons mis en avant des éléments qui vont toucher le cœur des lecteurs ou des commissions. Et cela a été un travail long mais très constructif qui nous a permis de retravailler notre matière, certes pour séduire, mais aussi pour affiner notre désir de film. »

Raphaël Girardot analyse : « Nous avons eu trois grandes étapes dans l'écriture :

- Première étape : nous avons fait très peu de repérages, entrevu quelques lieux, fait beaucoup de lectures, et sommes restés dans le fantasme... Nous nous sommes plantés.
- Deuxième étape : nous avons effectué de véritables repérages et pu travailler l'écriture en fonction du lieu où, en fin de compte nous n'avons pu tourner mais qui nous a permis

d'obtenir à la fois Brouillon d'un rêve et l'aide de l'écriture du FAIA. Pour nous, il s'agissait davantage d'une « prime à l'écriture » que d'une aide à l'écriture, car même s'il n'y a pas de scénario, si les personnages n'étaient pas encore là, si nous n'avions pas encore passé 2-3 mois avec les personnes de l'abattoir, nous avons commencé à filmer des rushes, afin de voir *si* et *comment* il était possible de filmer dans un abattoir. Avec quelle lumière, quel son, même si tous ces paramètres changent en changeant de lieu... Tout ce travail était déjà là, nous donnant des envies et des restrictions par rapport à la réalisation du film, permettant de voir s'il était possible ou non de faire le film que l'on avait envie de faire. Enfin, nous avons eu l'aide au développement, où il n'y a pas eu de nouvelle écriture. Ensuite, cet abattoir a fait faillite. Nous en avons cherché un autre très longtemps : nous avons été en perdition pendant plus d'un an. Mais grâce au développement, nous avons pu exploiter ce moment de battement, continuer à repérer de nouveaux lieux. Car nous avons essayé de nombreux refus, ce qui n'est pas une surprise étant donné la nature du lieu...

- Troisième étape : pour l'aide au développement renforcé et la région Bretagne, nous avons retravaillé l'écriture car nous avons trouvé un nouveau lieu où nous savions que nous pouvions tourner pendant un an. Cependant, cet abattoir était complètement différent, ce qui a changé notre projet. Nous savions que nous allions passer beaucoup de temps avec les travailleurs du hall d'abattage, parce que nous voulions faire un film sur le travail en abattoir, et plus spécialement dans un lieu particulier, l'endroit de la tuerie et du premier dépeçage jusqu'à la première carcasse en l'occurrence. Nous y avons rencontré des personnes, nos personnages. Nos scènes ont pu s'incarner : c'est à ce moment que nous avons écrit la dernière version du texte. Et nous avons commencé à tourner des scènes qui sont maintenant dans le film, que nous avons commencées à monter et qui ont été montrées à la commission du développement renforcé.

Valentine Roulet insiste sur l'importance de ces images qui ont fait « basculer le projet » : *Elles ont presque plus compté encore que le texte. Vous avez présenté 20 minutes d'images : comment les avez-vous choisies, réfléchies, montées ?*

Raphaël Girardot - Les images de repérages que nous avons tournées sur le lieu précédent étaient très différentes : là, il s'agissait des images du film. Le tournage était en cours, nous étions déjà dans un rapport avec nos personnages qui était celui du film. Sur ces 20 minutes d'images qui ont été montrées à la commission, 15 minutes figureront dans le film. C'est donc la qualité des images qui prime. Concernant la réflexion sur les images, nous avons travaillé avec la monteuse du film qui nous a aidés sur le choix des rushes. Nous nous sommes posés la question de savoir : "Comment rentre-t-on dans un abattoir ?" La question est identique qu'il s'agisse de 20 minutes ou d'une heure trente de film. Elle représente le premier obstacle important : "Qu'accepte-t-on ? Qu'est-ce qui a du sens ? Qu'est-ce qui répond à toutes les questions que l'on se pose dans un tel endroit ? Quelle est la part de fascination ? Pense-t-on à la bête et non à l'homme ?" Toutes ces questions sont au cœur de notre travail, donc au cœur de notre choix de séquences à montrer. Nous avons préféré un montage de plans-séquences, qui correspond à notre manière de filmer et de monter.

V.R. - *Pourquoi avez-vous déposé le projet à l'aide à l'écriture seuls et non avec votre producteur ?*
Matthieu de Laborde - L'aide est destinée aux auteurs. Nous savons que cela ne sert à rien.

Lise Roure fait remarquer au public qu'il est tout à fait possible de présenter un dossier avec une lettre d'intérêt d'une société de production : « Ce n'est pas interdit ! »

Raphaël Girardot - Bien sûr, le producteur n'était pas affiché dans le dossier, mais nous travaillons ensemble depuis 15 ans, dans une relation de confiance complète. Le regard du producteur compte beaucoup à ce stade mais il n'a pas à proposer de plan de financement, ni tous les éléments qui sont requis à l'aide au développement, et qui représentent un nouvel apport, un nouveau regard.

Matthieu de Laborde - En termes de temporalité, l'aide au développement nous a donné du temps d'écriture. L'impondérable, c'était le lieu. Lorsque nous l'avons trouvé, nous avons souhaité tourner très vite... pour ne pas le perdre ! Media nous a permis de consolider le développement en sachant que nous pouvions entrer dans la période de tournage, le développement renforcé nous a permis d'amener le projet à son terme et d'avancer sur le montage. On avance de front sur l'ensemble des possibles en termes de production, *De sang froid* donne un exemple des différentes étapes de développement pour un projet qui n'a pas trouvé de diffuseur télévisé !

François Caillat - *Vous êtes dans un cas de figure particulier car vous étiez habitués à cette collaboration. On connaît le risque de rester des années en écriture et il peut arriver que le film ne se fasse pas ! Dans votre cas, d'où venait cette certitude de faire le film ? Est-ce que l'écriture contenait déjà cette détermination à aller jusqu'au bout ?*

Matthieu de Laborde - À Iskra, il est rare que nous laissons tomber un film, si le cas survient, ce n'est pas un accident : cela signifie que l'histoire peut ne pas se produire ou a disparu. On peut citer également le cas de films impossibles à produire sans argent (un tournage à l'étranger très onéreux par exemple). Les films sur le travail, c'est dans nos gènes à Iskra. Et travailler avec Vincent et Raphaël sur cette thématique relevait d'une évidence. Lorsque l'on se lance dans un documentaire, la manière dont on réfléchit au film, toujours dans le but de le tirer vers le haut, permet de consolider le projet. Quand on rentre dans la phase du développement, dans le cadre d'une production cinéma, on sait que le projet va durer longtemps. On sort des canons de la production audiovisuelle classique, il est plus difficile d'avoir le soutien d'un diffuseur en sortie cinéma. Nous avons obtenu le soutien de la région Bretagne et notre objectif est de présenter le film à l'avance sur recettes après réalisation.

F.C. - *Comment est-ce que Matthieu intervient dans l'écriture : dès le début ? Prenez-vous en compte les enjeux financiers d'emblée ? Souvent, les auteurs écrivent avec une grande liberté sans producteur. Ils obtiennent la Bourse Brouillon d'un rêve, mais le coup de bambou arrive au moment de chercher un producteur !*

Matthieu de Laborde - Nous ne savons pas faire des films rapides comme à la télévision, avec mille plans dans un 52 minutes ! Notre savoir-faire est tourné vers l'écriture, le développement : nous aimons lire, réfléchir, prendre le temps, en faisant des repérages, en étant sûrs du dispositif : ce sont des projets et des écritures longs d'une manière générale.

Vincent Gaullier - L'essentiel reste le désir du film. Nous avons envie de raconter cette histoire. Même si l'argent n'est pas au rendez-vous, nous voulons la tourner malgré tout. La question à se

poser est : le fait-on pour nous, au risque de ranger le film dans une armoire, ou recherche-t-on une diffusion ? Après avoir eu la Bourse Brouillon d'un rêve et l'aide à l'écriture du FAIA, après les repérages dans l'abattoir de Blois où nous avons été accueillis par un ouvrier, un véritable personnage du film, lorsque l'abattoir a fermé, il y a eu une sorte de *coïtus interruptus* énorme. Mais il était évident que nous irions jusqu'au bout. Il nous a fallu un an et demi pour trouver un nouveau lieu, c'est dur financièrement. Nous n'avions plus d'argent pour personne, la société, les auteurs, les équipes, etc. Mais nous avons continué. C'est la particularité de ce genre de projets, qui procède d'un besoin fort de raconter une histoire, un lieu où peu de gens peuvent témoigner de ce qui s'y passe. Nous nous sommes investis avec les ouvriers, ils attendent le film. C'était inimaginable de ne pas aller jusqu'au bout d'un tel projet.

F.C. - Vous êtes donc d'emblée dans la faisabilité.

Vincent Gaullier - Nous prenons effectivement en compte la faisabilité dès l'écriture, c'est-à-dire que nous n'écrivons pas un film qui nécessite de se rendre dans 6 abattoirs à travers le monde : nous nous immergeons dans un lieu unique, un peu comme la règle théâtrale des trois unités. Notre investissement se déplace au moment du tournage : nous tournons beaucoup, beaucoup trop ! Cela représente de nombreux jours de présence, que l'on s'octroie avec la bénédiction de Matthieu.

Matthieu de Laborde - Je ne fais pas partie des producteurs qui proposent des projets aux chaînes ou aux auteurs : les projets viennent à nous. Nous allons aller jusqu'au bout du projet, sans être bousculés par les attentes du diffuseur. Comme le disent Vincent et Raphaël, les règles se sont édictées au fur et à mesure de l'écriture. Au départ, nous avons une règle : ne pas montrer le sang des bêtes pour éviter de faire reculer le spectateur.

QUESTIONS/ REPONSES

Quelle est l'histoire de votre documentaire et votre regard d'auteur sur le sujet, ces critères qui vous ont permis d'obtenir toutes ces aides ?

Raphaël Girardot - En ce qui concerne le regard, c'est peut-être par-là que l'on peut raconter l'histoire, il y a des personnages récurrents mais pas de personnages principaux. Nous sommes dans un lieu particulier, dans le cadre d'un travail répétitif, le pire travail à la chaîne possible. L'enjeu est d'arriver à construire une progression au travers du film qui montre qu'à chaque fois que l'on croit être arrivé au pire, c'est pire encore... Ce n'est pas spécialement parce que c'est horrible à voir, c'est plutôt le contraire, car c'est de plus en plus doux à voir. Mais du point de vue des abatteurs et des travailleurs de ce hall, au moment de l'exécution, au début de la chaîne, on se demande : "comment font-ils pour faire ça ?" Et plus ça va, plus on se demande : "comment font-ils pour rester ?" L'histoire est aussi simple et complexe que cela à raconter, en termes de scènes, de personnages à trouver, de la manière d'imaginer le regard qui progresse, alors que l'on regarde toujours la même chose.

Matthieu de Laborde - Il y a eu trois dispositifs : un dispositif documentaire, un dispositif noir et blanc, et un dispositif type Canon, avec des très gros plans...

Vincent Gaullier - Ces dispositifs répondaient à des désirs autant que des angoisses techniques : il nous fallait nous concentrer sur les ouvriers et non sur les bêtes. Nous ne réalisons pas un film

sur le bien-être animal ni sur le bien-fondé des abattoirs. Nous avons choisi de nous concentrer sur les personnes : qui sont ces personnes qui travaillent à la chaîne huit heures par jour depuis 6 heures du matin ? Lors des repérages à Blois, nous nous sommes rendu compte que ce sont des lieux assourdissants, tous les travailleurs ont des bouchons d'oreilles techniques pour se préserver de cette attaque constante du bruit. Nous nous sommes alors dit que nous ne pourrions pas parler avec eux sur la chaîne. D'où le choix des très gros plans sur le travail : les gestes, les regards, la concentration, l'effort et la douleur avec des valeurs de plans très serrées typiques du 5D. Par ailleurs, nous étions en cinéma direct dans des situations et lieux de vie de l'abattoir (salles de repos, cantine, vestiaires, espace fumeurs autour de l'usine, un lieu de rencontre, les réunions d'évaluation avec les délégués du personnel, etc.). Nous voulions capter l'intensité de leur parole face caméra, d'où le choix du dispositif noir et blanc. Nous avons imaginé une mise-en-scène avec entrée de champ : ils se posent face caméra puis entament une tirade comme c'était le cas pendant les repérages. Cela nous semblait la seule façon d'avoir cet accès privilégié. Il s'avère qu'une fois à l'abattoir, avec une installation technique sur mesure et un chef opérateur bien installé, nous pouvions les enregistrer et ils pouvaient nous parler. Ce sont tous des cadors, ils pouvaient travailler et nous parler de leur travail en même temps. Nous avons alors changé notre fusil d'épaule dans cette intention, évitant cette mise-en-scène artificielle, mais qui aurait pu être très forte si nous n'avions pas eu d'autres accès à la parole.

R.G. - C'est précisément cette difficulté liée au lieu de tournage qui nous a fait envisager des dispositifs très marqués. Il est vrai que j'ai souvent lu des dossiers aidés avec des dispositifs très marqués. J'ai pensé que c'était étonnant. Mais ce n'est pas mon type de cinéma : si notre dossier est écrit comme ça, ce n'est pas dans le but d'avoir ces aides, mais bien les difficultés qui nous ont obligés à trouver des solutions pour parvenir à tourner ! Néanmoins, le tournage s'est déroulé autrement. Si les spectateurs nous disent qu'ils ne voient pas assez le travail, ou qu'ils n'ont pas rencontré les personnages dans leur intimité, nous aurons échoué. C'est cela que nous cherchions, simplement, nous avons pris un autre chemin par rapport à ce que nous avons écrit dans le dossier.

Valentine Roulet intervient pour préciser : La commission d'aide au développement renforcée avait beaucoup discuté du projet parce qu'elle trouvait qu'il y avait trop de dispositifs et qu'il manquait d'humain. Ainsi, les images jointes au dossier, et surtout les auditions où l'équipe est venue présenter le dossier ont été déterminantes. Car en commission plénière, les réalisateurs et le producteur viennent défendre le projet : c'est cela qui a remporté l'adhésion. La commission a senti qu'il y avait de l'humain. Les dispositifs ne doivent pas masquer l'essentiel.

En quoi consistait votre note d'intention ?

V.G. - Tout ce que nous vous avons raconté était dedans : notre désir de film, la filiation concernant le travail sur les mondes ouvrier et paysan... Notre premier film sur le travail dans le monde paysan *Le Lait sur le feu* suivait pendant 3-4 ans la tentative de reconversion d'un agriculteur. Nous avons découvert la périphérie du monde paysan à cette occasion et, l'année suivante, nous avons réalisé *La ruée vers l'Est*, un film très ramassé tant dans l'intention que dans le tournage. L'idée consistait à suivre un voyage « agrobusiness » en Roumanie dans un car, pendant 6 jours, à l'occasion duquel des agriculteurs belges et français découvrent la Roumanie, qui était alors sur le point d'entrer dans l'Union Européenne, c'est-à-dire de toucher les aides européennes : un Eldorado s'ouvrait pour de nombreux agriculteurs. Nous souhaitions comprendre qui étaient ces investisseurs, car il s'agissait d'agriculteurs, qui avaient quitté leur

exploitation et qui tous les soirs appelaient chez eux pour savoir où en était la production de lait, de céréales, non des fonds de pension. Au cours du film, nous avons rencontré des agriculteurs belges de l'abattage : cette fascination s'est matérialisée. Dans la note d'intention, nous avons montré ce processus de recherche, notre volonté de creuser un sillon, d'avancer de film en film sur la découverte d'un monde, d'une façon de travailler.

R.G. - Matthieu nous a beaucoup aidés. On peut souvent avoir l'impression d'avoir tout dit au bout de dix lignes dans la note d'intention, mais le producteur nous renvoie à nous-mêmes en nous demandant d'analyser ce qui fait la particularité de notre regard. Je pense plus précisément à une page de la note qui parlait du prolétariat, Matthieu nous disait de ne pas nous arrêter là, d'expliquer le pourquoi et le comment de notre point de vue sur la lutte des classes, ce que nous allions chercher dans ce lieu... Il est primordial de décrire notre regard et d'éclairer nos motivations : pourquoi a-t-on envie de filmer ces ouvriers, ces prolétaires ? Et comment ? Nous avons ainsi choisi de les filmer comme des soldats qui partent à la guerre. C'est grâce à l'écriture que nous avons pu filmer ce plan de la sorte. Finalement, la note d'intention a fait 5-6 pages. Outre cette page sur le prolétariat qui a été très longue à écrire, il y avait également toute une partie sur le lieu lui-même, sur ce qu'il représentait. La note sert à interroger tout cela, par rapport à nous-mêmes, au spectateur, et notre position entre les deux : où nous nous situons.

V.G. - Nous avons aussi abordé la question du rapport à la mort. Nous sommes dans un lieu d'usine, posté, répétitif, avec une cadence imposée. Cependant, c'est le cas dans nombreuses usines. La spécificité du lieu, comme le dit l'un de nos personnages : "nous c'est l'abattage : la bête est vivante, une demi-heure plus tard, c'est une carcasse". Ils travaillent une matière vivante qui meurt. C'est la réalité du lieu, un rapport complexe à la mort qu'il fallait expliciter dans la note d'intention. Dire comment filmer cela, comment le cadrer, où poser la caméra. Et aborder la question du déni : le déni de ces ouvriers par rapport à ce métier : est-ce qu'ils s'avouent qu'ils travaillent sur la mort ?

Pouvez-vous nous dire combien représente le cumul des aides ? Quel a été votre budget ?

M.d.L. - Notre budget se situe autour de 400 000 euros si nous payons normalement l'équipe. Aujourd'hui, nous avons trouvé 180 000 euros dont 80 000 euros de développement. C'est la raison pour laquelle j'insiste sur l'importance du développement, c'est ce qui permet d'avancer jusque-là. Nous espérons trouver d'autres aides pour arriver le plus près possible des 400 000 euros.

François Caillat - Le projet n'aurait pas pu se faire sans ce temps de repérages pour trouver le nouvel abattoir, etc. Comment avez-vous géré votre investissement dans le projet ?

R.G. - Dans ce projet, le principal enjeu financier était pour nous les différents dispositifs, car ils étaient onéreux. Le fait est que, sur tous nos films en tant qu'auteurs-réalisateurs, nous avons toujours donné de notre temps. En général, quand tout se passe bien, nous pouvons être payés au moment du montage. Sachant qu'il s'agit de tournages au long cours, nous partons tourner 2 jours, puis nous n'y allons pas pendant 3 semaines, puis nous y retournons pendant 3 jours etc. Nous essayons d'allier le tournage avec nos vies professionnelles.

V.G. - Nous coréalisons, mais lors du tournage, Raphaël est à l'image, et moi au son. Nous sommes ainsi beaucoup plus souples. Les raisons financières n'entrent pas seules en ligne de compte : ce choix induit un rapport plus simple et direct avec les personnages. Par ailleurs,

n'ayant pas besoin d'assistants, nous sommes libres de décider quand partir en tournage, par exemple si nous avons incidemment appris que survient une situation qui fait sens pour le film. D'autant que le tournage se déroule en Bretagne et non au Mexique.

François Caillat - *Votre témoignage signifie qu'un documentaire, même s'il est bien financé, et votre documentaire se situe dans la partie haute du spectre, reste générateur d'angoisse et d'incertitudes... Rien n'est jamais simple.*

M.d.L. - Dès lors que l'on n'obtient pas l'avance sur recettes du CNC et une chaîne dès le départ, voire deux, comment faire ? Sur ce projet, ce sont les aides au développement (du CNC et de la région Bretagne) qui nous ont permis d'être à l'heure sur la production, de garder la main, mais ce n'est pas fini !

François Caillat - *Matthieu, si un jeune auteur venait te présenter un projet, quelqu'un que tu ne connais pas, au début de l'écriture, lauréat de la Bourse Brouillon d'un rêve par exemple : que ferais-tu ? Et s'il n'a encore rien fait, peux-tu te lancer sur un projet à 200-300 000 euros ?*

M.d.L. - Il faut du temps, pour se rencontrer d'abord, et comprendre ce que l'auteur cherche à faire au travers de son projet de film. S'assurer de la coïncidence entre mon ambition en tant que producteur et la cohérence du réalisateur, ainsi que sa capacité à porter le projet jusqu'au bout. On ne connaît véritablement le budget du film qu'à la fin. Surtout dans le cas d'un premier film, s'il réussit à fonctionner. C'est très intangible, il est très difficile de savoir ce que peut annoncer un film. À Iskra, nous produisons de nombreux premiers films, mais des films qui sont nécessaires à leurs auteurs, qui procèdent d'un réel besoin.

Quand et comment avez-vous été rémunérés en tant qu'auteurs ? Quelle a été la répartition de chaque aide ? Le producteur a-t-il élaboré un budget global et avancé de l'argent avant de recevoir les aides ? Les auteurs prennent-ils le risque sur eux, puisque leur rémunération dépend de l'acceptation de leur dossier au CNC ?

R.G. - Les deux premières aides à l'écriture nous étaient dédiées, mais, oui en effet, nous avons assumé les risques.

M.d.L. - Nous mettons une option sur les droits, et dès que nous avons ces droits, nous les levons. Notre manière de développer à Iskra fait que nous voulions un ingénieur du son pour former Vincent à cette problématique du bruit dans l'abattoir ainsi qu'un chef opérateur pour essayer les dispositifs. Dans l'aide au développement figuraient donc l'ingénieur du son pour la formation, le chef opérateur pour les essais, les salaires et droits des deux auteurs. C'est ce montant total de masse salariale et de droits qui était indiqué dans la demande d'aide au développement.

Je voudrais revenir sur le delta entre d'un côté, votre projet qui est aujourd'hui présenté devant nous car il a obtenu toutes les aides, il reflète une belle collaboration entre les deux coauteurs et le producteur, et on voit bien ses ambitions sur la forme et sur le fond, et d'un autre côté, le fait qu'il s'agit d'un projet qui a été commencé il y a plus de 5 ans et qui aujourd'hui, est financé à hauteur de 180 000 euros sur les 400 000 euros visés. Entre les phases initiales et le montage, comme le tournage est discontinu, les rémunérations donnent l'impression de l'avoir été également, l'équipe est constituée de deux personnes qui sont à la fois auteur, réalisateur, chef opérateur, ingénieur du son. Le film est tourné au 5D dans un décor unique, en région proche. Je ne veux pas être provocant,

mais si votre témoignage donne très envie de voir votre film, est-ce que cela donne très envie de faire ce métier ?

M.d.L. - En tant que producteur, acheter des droits à un auteur pour qu'il écrive un scénario représente des coûts de production, il faut avoir l'argent pour le réinvestir dans l'écriture. Nous n'avons à Iskra malheureusement pas cette capacité de réinvestissement, en revanche nous pouvons prendre en charge la régie ou des frais de début de la production, mais il est impossible de prendre en charge les salaires tant que l'on n'a pas de financements ! Le développement permet ainsi de reprendre la main sur les salaires. L'essentiel est donc de se mettre en route rapidement. Depuis l'aide au développement, les auteurs ont été payés au fur et à mesure des avancées. On essaye bien sûr de réserver pour le film. Nous étions comme des écureuils présageant l'hiver, nous avons gardé cet argent, et dès que le lieu a été trouvé, nous l'avons mis à disposition. Les périodes de recherche du lieu ne sont pas rémunérées, les périodes d'écriture ont été rémunérées par les aides puis les achats de droit. Nous avançons pas à pas...

Valentine Roulet revient sur la différence entre l'industrie de programmes, caractérisée par une économie industrielle, et l'économie de prototypes dans laquelle s'inscrit le documentaire de création, des « projets où l'on avance en marchant ». *Qu'avez-vous fait pendant 4 ans pour vivre ? Il faut avoir un travail à côté ?*

R.G. - C'est évident, nous avons d'autres activités : personnellement, je travaille à côté, je fais du montage son. J'ai commencé par tourner des courts métrages de fiction. J'ai réalisé mon premier film documentaire en 1997 : en près de 20 ans, mon travail de réalisateur de documentaires ne m'a jamais payé une année entière. Cela ne me surprend pas. Je ne me suis jamais dit que j'arriverais à en vivre car je sais pertinemment que mes projets (des projets longs) ne vont pas me financer. Pour tout dire, en 2002, on m'a proposé de faire « du programme », c'est-à-dire de tourner un à deux 52 minutes par an pour la télévision. J'ai refusé : je n'ai pas envie de travailler dans cette logique industrielle. Mon autre métier me permet d'avoir le choix de faire autre chose. Et je préfère cet inconfort, parce que la relation de confiance que nous avons avec Iskra est exceptionnelle. Nous savons que si nous nous engageons sur un projet, avec des financements et un lieu, le film se fera. C'est l'envie de départ. C'est ce qui compte, absolument. Il faut que le film existe, même s'il faut un, deux, trois... voire cinq ans.

V.G. - Nous avons une envie du film, mais il est vrai que nous passons sans doute trop de temps à l'écriture. D'autres seraient plus rapides, plus efficaces. Nous rendons des dossiers qui sont des thèses ! Matthieu a enlevé 20 pages sur les 70 que nous avons prévu de rendre ! Pour revenir sur la question de la prise de risque concernant le tournage, elle est relative : nous ne sommes effectivement pas certains d'être payés pendant les repérages, mais Iskra possède son propre matériel de tournage, tout ce qui relève des transports, location de voiture, hébergement, est pris en charge : nous ne mangeons pas des sandwiches midi et soir ! Nous vivons correctement. Je comprends que l'on puisse avoir cette image, certes, nous ne gagnons pas bien notre vie, mais c'est enthousiasmant, et nous ne mourrons pas de faim. J'ai aussi un travail à côté, et nous sommes toujours sur deux ou trois projets en même temps. Sinon ce n'est pas possible.

M.d.L. - Un réalisateur de documentaire doit effectivement avoir au moins deux ou trois films sur le feu ! Faire du documentaire, faire un documentaire comme celui-là, c'est un choix. C'est votre choix.

François Caillat remercie les intervenants, le CNC et la SCAM de la tenue de cette première rencontre, et propose aux auteurs de poursuivre la conversation autour d'un verre.

LIENS INTERNET

- Les Bourses Brouillon d'un rêve de la SCAM :
<http://www.scam.fr/fr/lespaceculturel/LesboursesdelaScam.aspx>

- L'aide à l'écriture du FAIA :
<http://cnc.fr/web/fr/374>
- L'aide au développement du FAIA :
<http://cnc.fr/web/fr/365>
- L'aide au développement renforcé du FAIA :
<http://cnc.fr/web/fr/documentaire-/-aide-au-developpement>
- Scénariothèque documentaire :
<http://cnc.fr/web/fr/scenaritheque-documentaires>

- L'aide sélective à la préparation (COSIP)
<http://cnc.fr/web/fr/943>
- L'aide automatique à la préparation (COSIP)
<http://cnc.fr/web/fr/documentaire-compte-automatique>

PDF additionnels

- Bilan du FAIA
- Présentation du COSIP
- Présentation de la réforme du soutien au documentaire
- Tableau récapitulatif des aides présentées dans le cadre de la rencontre