

# L'ÉTAT DU DOCUMENTAIRE 2000 - 2010

**La place de la création  
dans la production documentaire**

Une étude réalisée par  
le Réseau des Organisations du Documentaire (ROD)

**Cette étude est le fruit d'un travail collectif du ROD :**

Abraham Ségal et Meryl Moine pour l'Addoc, Xavier Carniaux pour le C7, Michel David, Marie Gutmann, Emmanuelle Mauger et Thomas Schmitt pour le SPI, Pascale Krief, Denis Gheerbrant, Olivier Pousset, Chantal Richard et Cyril Seassau pour la SRF, Sophie Goupil et Paul Rozenberg pour l'USPA.

**Le ROD tient plus particulièrement à remercier :**

L'ensemble des personnes qui ont accepté de nous accorder un entretien et de contribuer à cette réflexion, Pauline Pellegrini et Guillaume Attencourt, stagiaires  
Michel David et Pascale Krief, leurs tuteurs  
Laure Tarnaud, qui a assuré des entretiens qualitatifs complémentaires et réalisé une première synthèse des résultats en vue de la rédaction de cette étude,  
Michèle Bauby-Malzac, pour sa relecture du texte.

Direction de publication: Meryl Moine (Addoc) pour le ROD

Maquette graphique: MM/ Indesign

Impression: JB Impressions

**PROCIREP** Cette étude a bénéficié  
du soutien de la PROCIREP.

Le ROD est composé de l'Addoc - Association des cinéastes documentaristes, du C7 (Club du 7 octobre), du SPI (Syndicat des producteurs indépendants), de la SRF - Société des Réalisateurs de Films et de l'USPA (Union Syndicale des Producteurs Audiovisuels).



Réseau des Organisations du Documentaire (ROD)

L'ETAT DU DOCUMENTAIRE, 2000 - 2010  
La place de la création dans la production documentaire

*Mars 2011*



## Introduction

---

Le documentaire français remporte de larges succès d'audience, s'exporte à l'international, conquiert le public des festivals et des salles de cinéma. Pourtant, sous une apparente bonne santé, son économie garde sa fragilité et sa création demeure marginalisée, voire menacée.

Les auteurs réalisateurs et producteurs, réunis au sein du Réseau des Organisations du Documentaire (ROD)<sup>1</sup>, ont voulu confronter leur sentiment de vivre des bouleversements profonds à l'analyse objective de l'état de la production et de la diffusion du documentaire en France.

Dans un premier temps, des données statistiques ont été collectées dans les bilans annuels du CNC sur « La Production audiovisuelle aidée », les fichiers du Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (COSIP) 2000-2006 et 2006-2009 que le CNC a bien voulu nous communiquer, ou les chiffres précieux aimablement fournis par le CSA sur la diffusion des documentaires. Ces données ont été complétées par les recherches que nous avons faites auprès des services de l'aide à l'écriture du CNC, la Bourse Brouillon d'un Rêve ou les « Etoiles » de la Société Civile des Auteurs Multimédia (SCAM), ainsi que les sélections de cinq festivals de documentaires. Enfin, nous avons recueilli la parole de nombreux professionnels du documentaire (auteurs, réalisateurs, producteurs, diffuseurs, institutionnels) choisis de façon à représenter un panel ouvert de la profession.

Le ROD a eu pour démarche d'appréhender l'évolution de la production et de la diffusion du documentaire au cours de la décennie 2000-2010. Il a été parfois utile de rechercher des données plus lointaines, les années 1990 constituant un moment historiquement important.

Il s'est avéré nécessaire d'aborder avec prudence la question de la définition du documentaire en France, traversée par des références et des représentations diverses et qui ont surtout connu de grands bouleversements dans une période récente.

Les auteurs, réalisateurs, producteurs, responsables de programmes de chaînes, directeurs de festival parlent-ils exactement de la même chose quand ils évoquent le documentaire, le documentaire de création, la création documentaire, le documentaire d'auteur, ou encore le cinéma documentaire... L'étude qui suit s'ouvre sur des repères terminologiques avant d'aborder un premier panorama mêlant éléments d'actualité et d'histoire. Elle se poursuit par l'examen des évolutions économiques, politiques et les questions qu'elles soulèvent, avant d'aborder quelques tendances et perspectives.

---

<sup>1</sup> Le Réseau des Organisations du Documentaire regroupe l'Association des cinéastes documentaristes (Addoc), le Club du 7 octobre (C7), le Syndicat des producteurs indépendants (SPI), la Société des Réalisateurs de Films (SRF), et l'Union Syndicale de la Production Audiovisuelle (USPA).

NB : Les sigles et acronymes sont développés à leur première occurrence ; voir l'index en annexe.

## Les mots pour le dire

---

Commençons par évoquer ce qui constitue une palette terminologique : chiffres et interviews utilisent le terme « documentaire » pour recouvrir des réalités très différentes. Ces premières réflexions, approche par détour et par différenciation, permettent d'aborder la suite de l'étude avec une vigilance accrue sur les mots et les représentations qu'ils véhiculent.

### Du côté de la réglementation

Le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) comptabilise sans distinction l'ensemble des heures de documentaires diffusées par les chaînes de télévision, dans le cadre du respect de leurs obligations de diffusion d'œuvres audiovisuelles européennes et d'expression originale française (voir encadré).

La **notion d'œuvre audiovisuelle** est définie à l'article 4 du 90-66 du 17 janvier 1990 dont l'application est contrôlée par le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel en vertu de la loi relative à la liberté de la communication n° 86-1067 du 30 septembre 1986.

Cette définition est posée *a contrario*, elle élimine tout ce qui ne relève pas de l'œuvre audiovisuelle, sans la définir elle-même. Cette méthodologie a été retenue par le pouvoir réglementaire dans le but de ne pas figer la liberté créative. En effet, une définition positive des fictions télévisuelles, des documentaires et des documentaires de création avait été posée par une note

terminologique de la Commission nationale de la Communication et des libertés (CNCL) le 31 décembre 1987.

Elle définissait le documentaire de création comme caractérisé par la maturation du sujet traité, la réflexion approfondie et la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et/ou d'un auteur.

Le Conseil d'Etat l'a désavoué le 20 janvier 1989, dans une affaire CNCL/SA Télévision 1, considérant que ces définitions posaient une définition trop restrictive de la notion d'œuvre audiovisuelle.

Depuis le 5 mars 2009, la loi sur la communication audiovisuelle permet aux investissements des chaînes dans la production audiovisuelle d'être dirigés « entièrement ou de manière significative sur la production d'œuvres de fiction, d'animation, de documentaires de création y compris ceux qui sont insérés au sein d'une émission autre qu'un journal télévisé ».

De son côté, le CNC admet les documentaires de création à bénéficier du COSIP (Compte de Soutien à l'Industrie de Programmes). Ce dernier créé en 1986, vise à promouvoir la production d'« œuvres audiovisuelles originales à vocation patrimoniale qui présentent un intérêt particulier d'ordre culturel, social, technique, scientifique ou économique. »<sup>1</sup>

Le documentaire fait partie de ces œuvres. Toutefois, parmi les documentaires, le décret qui régit les règles d'éligibilité au COSIP précise que seul le « documentaire de création » est éligible à ce soutien. Sans être définie officiellement, l'introduction de cette notion signifie que seules les œuvres documentaires faisant preuve d'une élaboration créative méritent de bénéficier du COSIP.

<sup>1</sup> Article 1 du décret n° 95-110 du 2 février 1995 relatif au soutien financier à la production, à la préparation et à la distribution d'œuvres audiovisuelles.

On peut noter par ailleurs que les autres genres d'œuvres audiovisuelles (fiction, animation, captation de spectacles vivants) n'ont pas besoin d'être spécifiquement dites « de création » pour accéder au compte de soutien.

## **Documentaire de création ou d'auteur ? Création ou cinéma documentaire ?**

La notion de « documentaire de création » est souvent utilisée par nos interlocuteurs, le plus souvent sans définition précise. Certains lui préfèrent des notions voisines, telles que « création documentaire », « documentaire d'auteur », voire « cinéma documentaire » ou « film documentaire ». Le mot est alors adjectif, l'expression qualitative, et cela semble intégrer résolument le documentaire aux œuvres cinématographiques, au même titre que la fiction. Selon les emplois, on sent poindre une revendication, plus ou moins implicite, autour d'œuvres majoritairement produites et diffusées par la télévision.

Pour le réalisateur Denis Gheerbrant<sup>2</sup>, la création documentaire est la « rencontre entre ma vision, ma compréhension, mon imaginaire, ma sensibilité, et un réel. De cette rencontre va naître un objet, dans lequel tous nos *a priori* sont retravaillés, pour reconstruire une vision qui va déplacer nos perceptions. »

Pour le producteur Serge Lalou (Les Films d'ici), « il est absolument impossible d'arriver à une définition objective du documentaire de création », mais le reportage se reconnaît par son « rapport à l'illustration ou l'absence de mise en jeu. Quant à donner les frontières du genre, c'est tellement compliqué ! C'est pour cela que je suis pour que le débat continue au sein des commissions sélectives au CNC. »

Une vision néanmoins commune s'impose, celle de l'affirmation d'un regard d'auteur qui sous-tend et organise le film et fait du documentaire de création une œuvre à part entière.

## **Reportage, documentaire, et documentaire de création**

Par ailleurs, le documentaire est souvent sciemment confondu avec le reportage. Or, la distinction a son importance car un programme qualifié de reportage (par opposition à un documentaire de création) par le CNC n'ouvre pas droit au COSIP pour son producteur. De même, si de son côté le CSA n'estime pas non plus qu'il s'agit d'un documentaire mais d'un reportage, le programme n'entrera pas dans les quotas de diffusion d'œuvres audiovisuelles, et éventuellement d'œuvres audiovisuelles patrimoniales.

La confusion des termes n'est donc pas innocente, il importe de bien garder à l'esprit ce qui permet d'identifier reportage: un ensemble de prises de vues réalisées selon les codes du journalisme, documentaire: l'organisation d'éléments de connaissance en un discours cohérent et documentaire de création: une démarche artistique qui structure une représentation du réel.

---

<sup>2</sup> Cf. en annexe la liste des personnes citées.

Bien évidemment, il ne s'agit pas là de définitions. Ces différences sont claires au niveau du processus de fabrication comme pour le regard du spectateur, même s'il existe heureusement des zones de porosité. A l'inverse, l'abus de cette notion de cette porosité jusqu'à une confusion des genres - parfois déontologiquement périlleuse - ne risque-t-il pas de dévoyer les mécanismes d'aide à la création ?

### **Des catégories de documentaire ?**

Une typologie thématique pourrait se décliner à l'infini : les documentaires sont animaliers, historiques, sociaux, militants, sociétaux, intimes, d'investigation, environnementaux, scientifiques, sur la santé ...

L'étude du CNC parue en juin 2010<sup>1</sup> liste les principales catégories de sujets documentaires, et nous apprend que les documentaires de société dominent très nettement -ils représentent 45,4% de la production- à tel point que certaines chaînes diffusent quasi exclusivement des documentaires de société. C'est le cas par exemple de M6 qui en 2009 investit dans 82 heures de documentaires, dont 75 heures de documentaires de société. Cette embellie du documentaire n'est-elle pas un bon observatoire de la confusion entre reportage et documentaire ?

La prépondérance du documentaire de société s'est largement accrue au cours de la dernière décennie, puisqu'en 2003, le documentaire de société ne représentait que 26,5% des documentaires produits en France. Arrivent ensuite les documentaires « géographie/voyage » (8,9 %), « environnement/nature » (6,7 %) et spectacle vivant (6,4 %). Tous les autres thèmes de documentaires représentent moins de 5 % et sont, par ordre d'importance : arts, histoire, ethnologie/sociologie, sport, cinéma, éducation, animaux, sciences, cuisine, jeunesse, arts de la rue.

Cette approche par le «sujet» n'a *a priori* aucune efficacité en termes de définition en soi du documentaire. Des sujets de documentaires ne font heureusement pas des catégories de documentaires. Pourtant, la tendance marquée du documentaire dit de société, ou la quasi-spécialisation de certaines chaînes, a des effets directs sur la production, sur lesquels nous reviendrons plus loin.

<sup>1</sup> *Le marché du documentaire en 2009*, CNC, juin 2010, page 19.

PANORAMA  
DE LA CRÉATION  
DOCUMENTAIRE

Les éléments de bilan du documentaire sont largement positifs en termes de volume: 2 225 heures de documentaires de création ont été produits en 2009, et 6700 heures de documentaires diffusées sur l'ensemble des chaînes hertziennes et de la Télévision numérique terrestre (TNT) gratuite<sup>3</sup>, récoltant de très beaux succès d'audience à la télévision ou en salles.

Depuis dix ans, le documentaire français fait l'objet d'une production abondante, mieux diffusée, et connaissant des succès marquants. Trois éléments sont en effet notables pour expliquer cette apparente réussite : le documentaire a une histoire singulière en France ; les chaînes sont impliquées dans sa production ; il bénéficie d'une diffusion importante.

## **1 - Aux origines d'une production abondante**

---

Le développement du documentaire se produit en France en deux phases assez distinctes.

### **A - 1986-1995 : deux actes fondateurs d'une politique volontariste**

Au cours des années 80 et 90, les conditions d'un développement volontariste sont réunies avec la création de la SEPT et la fondation du COSIP. Cette logique institutionnelle ne peut pourtant se comprendre sans évoquer le mouvement artistique et politique qui a permis dans les années 70 et 80 l'émergence d'une génération d'auteurs, de producteurs et de spectateurs acquis au documentaire (voir encadré).

Historiquement, l'embellie du genre documentaire se situe au tournant des années 1980-1990, avec la création de la SEPT / ARTE. Rappelons-nous que lorsque la SEPT a été créée en 1986 en préfiguration de la chaîne franco-allemande qui devait commencer à émettre en 1989, il était prévu de diffuser plus d'une heure par jour de documentaires originaux, soit 365 heures par an, dont 183 produites et 182 achetées. Du jour au lendemain il y eut de l'argent pour initier, et pour financer 180 projets. Cela a marqué les débuts d'un changement de statut pour le documentaire.

Quelques années plus tôt, parallèlement à la privatisation de la première chaîne, TF1, les pouvoirs publics avaient voulu développer l'existence d'un marché de la production audiovisuelle indépendante et favoriser l'existence d'un patrimoine audiovisuel français. Cela conduisit à la création en 1986, au sein du Centre national de la cinématographie, du Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (COSIP). Ce système de reversement d'une quote-part des recettes réalisées par les chaînes de télévision ainsi que par les éditeurs vidéo et salles de cinéma et plus récemment les fournisseurs d'accès à internet permit de mutualiser et redistribuer des ressources pour favoriser le développement d'une création audiovisuelle indépendante, dans un budget indépendant du budget de l'Etat.

Ces œuvres audiovisuelles doivent logiquement avoir « un caractère patrimonial qui présente un intérêt particulier d'ordre culturel, social, technique, scientifique ou économique ». Elles doivent appartenir au domaine de la fiction, de l'animation, du documentaire de création, de la captation de spectacles vivants, et du magazine présentant un intérêt culturel (aide sélective uniquement). Elles doivent être réalisées essentiellement avec le concours d'auteurs, d'acteurs, de techniciens

---

<sup>3</sup> Hors ARTE : le CSA ne contrôle pas les heures de diffusion sur cette chaîne qui, du fait de son statut international, n'est pas soumis à son contrôle.

français ou ressortissants de pays européens. Le COSIP joue donc un rôle fondamental : il vise à assurer le renouveau de la création et à consolider toute la filière de la création française.

Cette politique volontariste en faveur du documentaire à la télévision semble avoir porté ses fruits au-delà de toute espérance. Les chaînes nationales auraient pu s'exonérer de ces programmes de création, la SEPT jouant le rôle de « bonne conscience » pour ces chaînes. Mais elles réalisent que ces films ont un impact et commencent à en programmer. La concomitance de ces deux événements a permis un effet d'entraînement : les producteurs utilisent le système du COSIP, font appel à d'autres institutions culturelles et montent des coproductions avec d'autres télévisions européennes et internationales.

Enfin, selon Thierry Garrel, « l'écriture documentaire s'est développée : le documentaire a découvert qu'il n'était que métaphore, et qu'il ne reproduisait pas le réel comme un miroir le ferait simplement. Des films ont commencé à travailler cette manière de filmer pour approcher des morceaux de la réalité, ou une construction qui rende compte de l'expérience complexe d'un réalisateur dans une réalité plus complexe encore. Un bon documentaire, c'était celui qui avait trouvé son écriture. » La mise en place des principaux mécanismes d'aide à l'écriture, tant au CNC qu'à la SCAM, date de cette même période.

A l'époque de l'ORTF<sup>1</sup>, les documentaires étaient tournés par des équipes de télévision dans des temps très courts. Seul l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), héritier du service de la recherche, offrait à des réalisateurs extérieurs la possibilité de travailler comme ils l'entendaient, dans un dialogue exigeant, notamment avec Thierry Garrel : ce furent les premiers films de Depardon, Philibert, Gheerbrant, Kramer et d'autres, diffusés sur l'une des trois chaînes nationales en seconde partie de soirée.

1968 et les années suivantes avaient engendré un renouveau du documentaire sous la forme d'abord du cinéma militant (Le groupe Medvedkine, Cinelutte, Iskra, etc...) ; les cours de Jean Rouch à Nanterre formaient toute une génération d'anthropologues cinéastes. A une époque où seuls les noms de Reichenbach, Cousteau et Jean Rouch figuraient au fronton des salles de cinéma, toute une jeune génération, souvent fortement politisée, bricolait des films avec des bouts de ficelle et les diffusait, parfois très bien (le Grain de sable, Jean-Michel Carré), dans des réseaux militants ou « parallèles » (Vidéocinétroc).

De nouvelles règles du jeu sont induites par l'éclatement de l'ORTF et l'arrivée de diffuseurs commerciaux. L'affaiblissement des réseaux politiques ou parallèles ainsi que la prise de conscience que le documentaire était entré dans un nouvel âge conduisirent à la formation de « La bande à Lumière » fin 1985. Ce mouvement réunissait réalisateurs et producteurs. Ces derniers ont convaincu le CNC d'introduire le documentaire de création dans le COSIP automatique, dispositif qui avait été créé pour permettre la formation d'une véritable industrie, suite au démantèlement de l'ORTF. Cette même dynamique engendrera les États généraux du documentaire de Lussas et le FID, Festival international du documentaire, à Marseille.

Faut-il parler d'un âge d'or ? Nicolas Philibert ouvre en tout cas les portes des salles de cinéma au documentaire avec « Le pays des sourds » en 1993, les universités créent une dizaine de DESS, et une association comme ADDOC contribuera pour beaucoup à construire un corpus théorique. Une manière de faire « à la française » se distingue. Une nouvelle génération de cinéastes, d'aspirants cinéastes, mais aussi de spectateurs est née durant cette période.

1 Office de radiodiffusion-télévision française

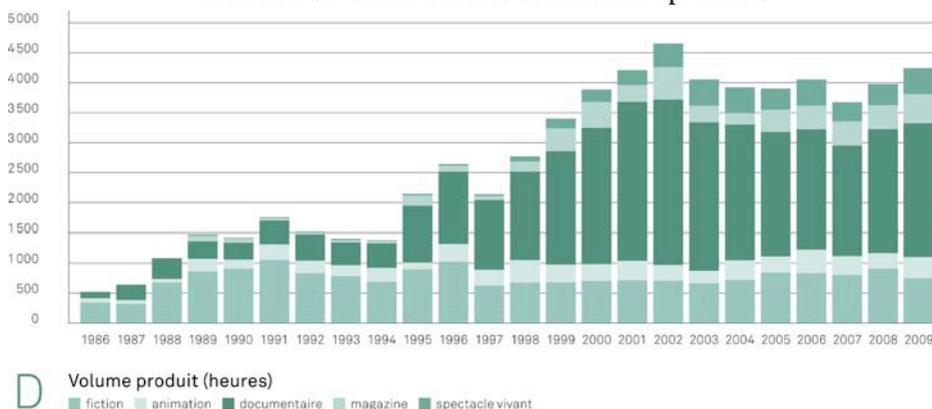
## B - 1995-2009 : naissance et évolution d'un secteur accompagné

A partir du milieu des années 90, se produit un nouvel essor quantitatif du documentaire, qui conduit à l'apparition d'un véritable secteur artistique et économique.

### La progression du nombre d'heures

Le diagramme ci-dessous montre l'évolution de la production d'heures documentaires : moins de 100 en 1986, plus du double en 1987, avec une stabilisation autour de 300-400 heures de documentaires aidés entre 1988 et 1994. Le volume a ensuite été multiplié par deux entre 1994 (406 heures) et 1995 (939). C'est l'année du lancement de la Cinquième, dont la vocation en tant que « chaîne du savoir, de la formation et de l'emploi » est dès le début de coproduire et diffuser massivement des œuvres documentaires.

Evolution du volume d'heures documentaire produites



Source: CNC, dossier#315, *La production audiovisuelle aidée en 2009*, p.13

Depuis 1995, le volume de documentaires n'a cessé de croître : 1153 heures en 1997, 2748 heures en 2002, date à partir de laquelle la production de documentaires se stabilise à un niveau élevé. La création de la Cinquième en 1995, par la suite France 5, a apporté un nouvel élan à la production documentaire française.

### De nouveaux acteurs

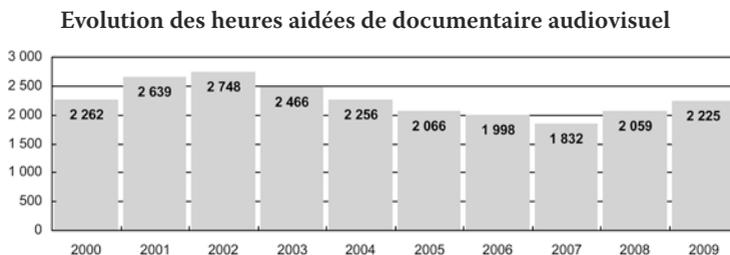
Cet élan en tout cas quantitatif est sans doute à relier à la création du satellite au milieu des années 1990. Aux côtés de La Cinquième en 1995, sont créées au cours de ces années les chaînes Planète (1988) et Odyssée (1996), puis à partir de 1997 une myriade de chaînes thématiques comme Voyage qui s'emparent du documentaire. En effet, les chaînes thématiques (du câble et du satellite) ont initié en 1998, 237 heures de documentaires, chiffre qui n'a cessé d'augmenter ensuite, pour atteindre 911 heures en 2002<sup>4</sup>.

4 CNC info n° 286, *La production audiovisuelle aidée 2002*, p. 39.

De plus, plusieurs chaînes locales publiques commencent au même moment, à coproduire ou préacheter nombre de documentaires qui ne trouvent pas ou plus de diffusion sur les chaînes hertziennes. C'est le cas par exemple de TV10 Angers (1988), Images plus-Epinal (1990), Cityzen TV (1997), etc. Les unes comme les autres permettent une réelle liberté des formes documentaires : les cahiers des charges et les lignes éditoriales sont minimalistes, voire inexistantes, et une liberté complète est généralement laissée au producteur et à l'auteur réalisateur à l'initiative du film. Ces diffuseurs offrent alors un véritable espace de créativité à un moment où les chaînes historiques commencent à imposer des lignes éditoriales plus rigides. Pourtant, leur économie précaire risque de fragiliser les films et les auteurs. Le CNC décide d'encadrer plus strictement l'accès au COSIP des documentaires soutenus par les chaînes locales uniquement sous la forme d'apports en industrie ou par des chaînes du câble et du satellite avec un apport numéraire inférieur à 6000 euros/horaire.

## Une stagnation dans les années 2000

Après la baisse du nombre de documentaires liée aux nouvelles règles du COSIP, les années 2000 sont en fait celles de la stabilité pour le genre documentaire aidé après « l'explosion » des années 90. Les chiffres du CNC<sup>5</sup> laissent apparaître un volume de production important et stable sur le moyen terme. Il y a eu de légères fluctuations à la hausse (entre 2000 et 2002 puis entre 2007 et 2009) et à la baisse (entre 2002 et 2007) mais au total, le nombre d'heures produites aidées en 2009 (2225 heures aidées de documentaire) est quasiment identique au nombre d'heures produites en 2000 (2262).



Source: CNC, *Le marché du documentaire en 2009*, juin 2010, p.10

Ainsi, en un peu moins de 20 ans, on peut considérer que le documentaire a fait l'objet d'une politique publique et privée volontariste et concertée, qui a permis l'émergence d'un secteur organisé et d'une politique culturelle. Dans le même temps, de nouveaux acteurs et des mutations plus larges modifient les pratiques dans un équilibre demeuré fragile.

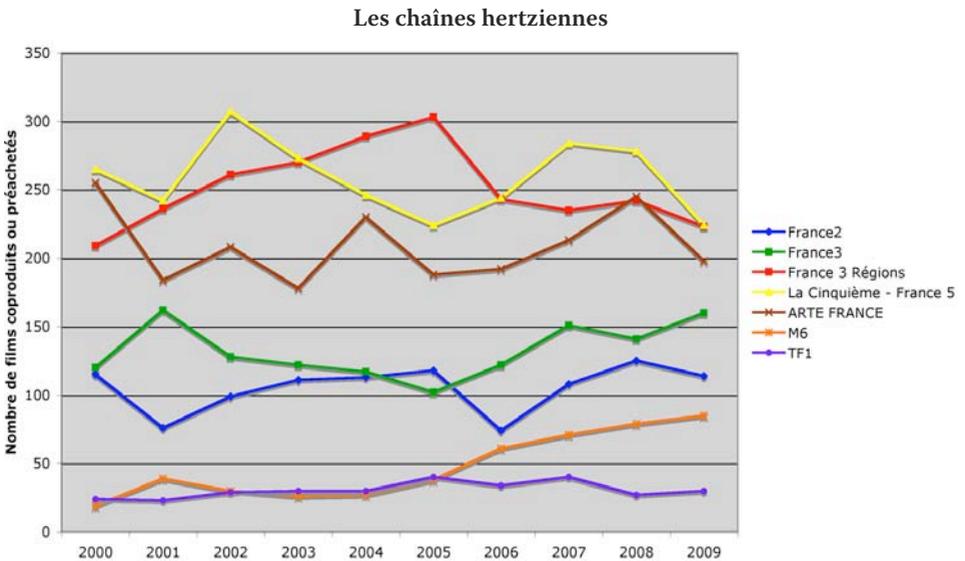
<sup>5</sup> *Le marché du documentaire en 2009*, CNC, juin 2010, page 10.

## 2 - Implication diversifiée des chaînes, production orientée

Les chaînes hertziennes, celles du câble, du satellite et de la TNT adoptent dans la dernière décennie des politiques de production très diverses en termes de nombre de films, mais aussi de nombre d'heures, cette distinction se révélant importante à terme.

### A – La stabilité des chaînes hertziennes

Le graphique suivant montre que le nombre de films documentaires cofinancés par chacune des chaînes hertziennes reste élevé. Le volume total de documentaires produit en 2000 est de 1216 films documentaires ; il est de 1257 films en 2009.



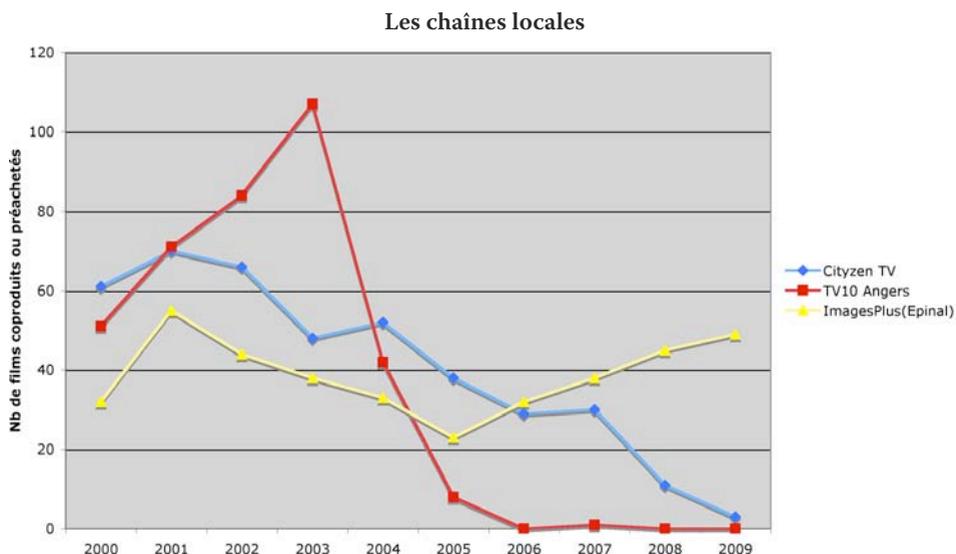
Source: ROD, d'après le fichier COSIP

Si l'on analyse chaîne par chaîne la production annuelle aidée au cours de cette période, le nombre de films coproduits ou préachetés semble également se maintenir à un niveau élevé ou se développer, qu'il s'agisse des chaînes de télévisions nationales hertziennes, du câble, ou de la TNT.

Ainsi, entre 2000 et 2009, le nombre de films aidés produits chaque année par les chaînes nationales hertziennes est resté relativement stable : entre 250 et 300 films chaque année pour la Cinquième devenue France 5, entre 200 et 250 pour ARTE, entre 120 et 150 pour France 3, etc. Seule M6 a produit ou coproduit au cours de la période de plus en plus de documentaires aidés, passant d'une vingtaine de films chaque année en 2000 à plus de 80 en 2009, comme le montre le graphique ci-dessus. Cette hausse compense en partie les baisses de France 2 et d'ARTE, mais les documentaires aidés diffusés sur M6 répondent-ils vraiment aux mêmes critères de « création » ?

## B - Les chaînes locales de service public : disparition et résistance

Le diagramme ci-dessous dessine un portrait des chaînes locales de service public entre disparition et résistance de leur investissement dans le documentaire.



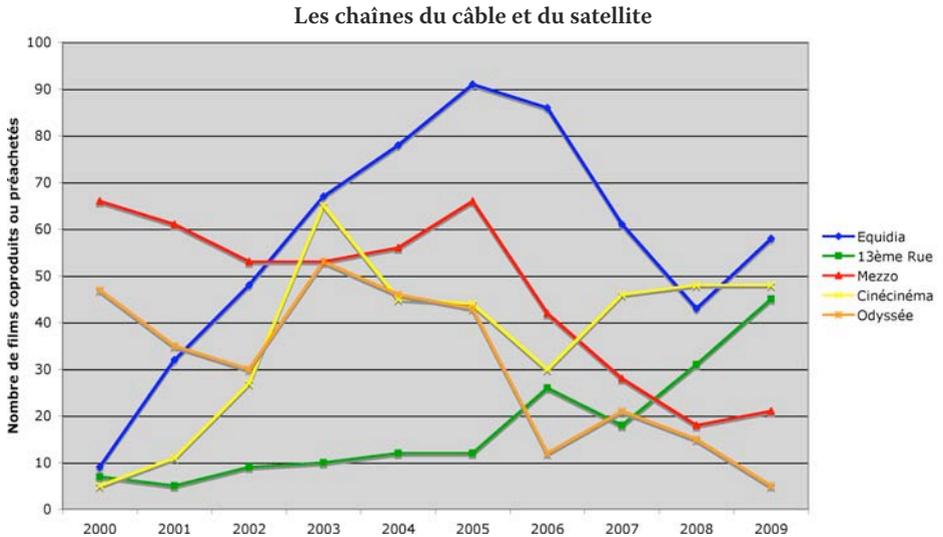
Source: ROD, d'après le fichier COSIP

On constate la disparition progressive d'investissements dans le documentaire de certaines chaînes locales de service public depuis le début des années 2000. TV 10 Angers est à cet égard un exemple. Ayant eu une politique de production du documentaire très extensive, elle a dû cesser brutalement cette politique à partir de 2003, pour finalement cesser d'émettre en juin 2007. L'inflexion de la politique du COSIP n'y a sans doute pas été étrangère, comme évoqué plus haut : les pouvoirs publics décident de relever le montant minimum investi par les chaînes en numéraire, grâce auquel un projet d'œuvre audiovisuelle peut accéder au soutien automatique du COSIP, et certaines chaînes locales n'ont pas pu suivre.

En revanche, certains diffuseurs locaux font de la résistance. Une chaîne comme Images Plus, rebaptisée récemment Vosges Télévision, maintient sa politique de coproduction documentaire à un haut niveau. TV Rennes devient à son tour au cours des années 2000 une chaîne locomotive de l'investissement dans ce genre. Notons que le regroupement des chaînes locales de service public au sein de TLSP leur permet de mutualiser certains investissements et de donner aux films documentaires une exposition de plus grande envergure

## C - Les chaînes du câble et du satellite : instabilité et diversité

L'analyse des courbes du diagramme ci-dessous révèle de manière flagrante la très forte instabilité des investissements des chaînes du câble et du satellite dans le documentaire.



Source: ROD, d'après le fichier COSIP

Certains diffuseurs augmentent progressivement leurs investissements dans le documentaire sur la période 2000/2009 : Equidia, 13ème rue ou Cinécinéma. D'autres au contraire freinent leur politique de coproduction sur le genre. Après avoir joué un rôle d'entraînement majeur dans la production de films documentaires autour de la musique, Mezzo stabilise ses engagements autour de 9 films par an.

Le cas de la chaîne Odysée est emblématique de l'évolution de la politique de production des chaînes du câble et du satellite depuis 2000. Alors qu'elle a été créée sur le genre documentaire, notamment pour concurrencer Planète, le groupe qui la détient a décidé récemment une modification éditoriale d'envergure : "A partir de la rentrée 2008, Odysée change pour devenir la chaîne consacrée à l'art de vivre et à l'élégance. Une nouvelle programmation orientée autour de l'art de vivre, l'élégance, le luxe, le coaching et le bien-être personnel, le patrimoine et la gastronomie, les nouveaux modes de vie ainsi que des portraits des grandes personnalités « glamour ». Depuis le 2 octobre 2010, Odysée a été rebaptisée Styliia.

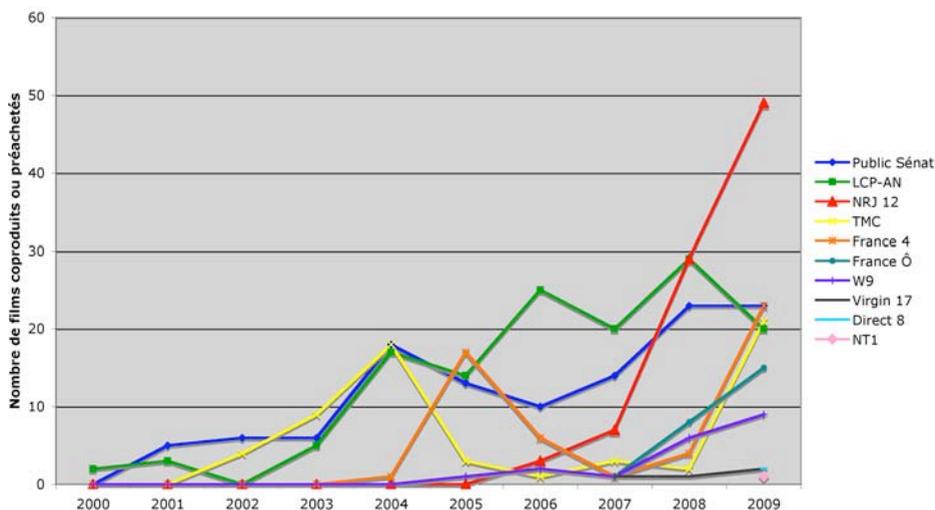
Ainsi, les chaînes thématiques du câble et du satellite tendent à se recentrer sur une dynamique identitaire de plus en plus marquée qui les conduit à une politique éditoriale encadrant fortement les documentaires coproduits et diffusés. Seule Planète poursuit sa programmation sur le genre documentaire, mais un genre dont elle a profondément élargi les frontières.

## D - Les chaînes de la TNT

« Nous produisons beaucoup de documentaires thématiques sur la vie actuelle, sur la société, ainsi que des portraits. On sent bien que c'est une demande forte, que c'est cela que demandent les chaînes - parce que c'est une demande du public » souligne Françoise Marchetti, actuelle directrice des programmes de NRJ 12. Cette politique, centrée sur une demande supposée et une logique de marketing, s'affirme et se diffuse dans un environnement concurrentiel.

Avec l'apparition de la TNT, des chaînes privées comme Virgin 17, NRJ12 ou publiques comme LCP et Public Sénat sont venues prendre le relais de chaînes thématiques en perte de vitesse sur la coproduction documentaire

### Les chaînes de la TNT



Source: ROD, d'après le fichier COSIP

Les chaînes de la TNT ont connu le même type de problématique que les chaînes locales et celles du câble et du satellite : elles ont été amenées à se constituer des programmes propres tout en disposant de peu de moyens.

Qu'elles soient publiques ou privées, les chaînes de la TNT, apparues dans le courant des années 2000, cofinancent beaucoup de documentaires. En termes de volume d'œuvres cofinancées, elles prennent la place de certaines chaînes locales, du câble et du satellite qui n'ont pas toujours réussi à trouver un modèle économique pérenne. Mais ceci s'accompagne d'une demande éditoriale davantage tournée vers des sujets ciblés, voire formatés.

Le nombre global de films et d'heures de documentaires aidés, coproduits ou préachetés par les chaînes de la TNT, du câble et du satellite, a tendance à augmenter au cours de la période. En 2009, celles-ci en avaient financé 705 heures, auxquelles on peut ajouter 253 heures financées par les chaînes locales, soit 958 heures au total<sup>6</sup>. En termes d'investissement, celui-ci s'est élevé en 2009 respectivement à 22,2 et 8,8 millions d'euros, soit plus de 30 millions d'euros au total<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> CNC, *Le marché du documentaire en France*, 2010, p.12

<sup>7</sup> Idem.

Dans les dix dernières années, l'apparition de ces nouveaux acteurs, de contraintes éditoriales importantes et de formats plus nombreux s'accompagne d'une baisse du coût horaire du documentaire de création, que masque un volume global élevé.

### 3 - Une diffusion accrue

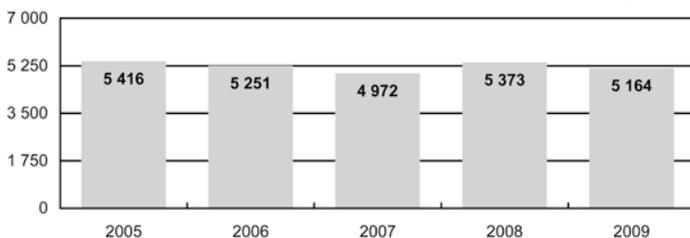
Dans la dernière décennie, la diffusion du documentaire augmente tant dans les médias nationaux qu'à l'étranger. Ces bons résultats chiffrés méritent une observation plus précise.

#### A- Succès publics et hausse des films non aidés à la télévision

S'agissant du volume de documentaires diffusés, les indicateurs sont positifs. Les années 2000 sont la consolidation et la confirmation d'un phénomène apparu au cours des années 90 : la programmation de documentaires est importante, y compris en première partie de soirée.

Le volume de diffusion sur les chaînes historiques hertziennes s'établit à un niveau élevé tout au long des années 2000. Si l'on se fie à sa mesure par Médiamétrie, reprise par l'étude du CNC de juin 2010 sur le marché du documentaire en 2009, en dépit d'une période de « creux » autour de 2007, le volume de diffusion est stabilisé : 5416 heures de documentaires diffusés en 2005, 5164 en 2009<sup>8</sup>.

Volume de documentaire diffusé sur les chaînes hertziennes historiques (heures)<sup>1</sup>



<sup>1</sup> TF1, France 2, France 3, France 5 (3h00-19h00), M6 et Arte (19h00-3h00).

Nota bene : le genre « documentaire », utilisé par Médiamétrie, recouvre ici un périmètre plus large que les seuls documentaires de création.

Source : Médiamétrie.

Source : CNC, *Le marché du documentaire en France en 2009*, juin 2010, p.69

Les données fournies par le CSA afin de comparer le nombre d'heures de documentaires diffusées en 2000 et en 2009 semblent confirmer cette tendance. En 2000, le nombre d'heures de documentaires diffusées était de 6360 h et 20 min pour l'ensemble des chaînes nationales existant à l'époque (TF1, France 2, France 3, France 5, Canal+, ARTE et M6). A elles deux, ARTE et France 5 diffusaient alors plus de la moitié (53%) des heures de documentaires diffusées par l'ensemble de ces chaînes. En 2009, les mêmes chaînes (sauf ARTE, dont le CSA ne dispose plus des données relatives à la diffusion) ont diffusé 6199 h. De son côté, ARTE déclare diffuser en 2009 près de 4 000 heures de documentaires. A périmètre constant, l'évolution entre 2000 et 2009 est donc largement positive.

De plus, la prééminence d'ARTE et France 5 en termes de volume de diffusion de documentaires s'est accentuée : le nombre d'heures de documentaires diffusées par les deux chaînes représente

<sup>8</sup> Idem, page 69.

72% du volume horaire diffusé par les 15 chaînes disponibles sur la TNT diffusant du documentaire (chaînes historiques et nouvelles chaînes confondues<sup>9</sup>).

Parallèlement à une diffusion d'ampleur du documentaire sur les antennes, celui-ci fait significativement son entrée en première partie de soirée dans cette période sur France 2, s'installe en prime time sur France 3, « L'Odyssée de l'espèce » de Jacques Malaterre ouvrant la voie : diffusé en 2002 sur France 3 en première partie de soirée, le film réalise 34 % de part d'audience ce qui est considéré comme un score historique. D'autres documentaires suivent cette veine : « L'Odyssée de la vie » de Nils Tavernier produit en 2006 par les mêmes agences de presse (Transparences Productions et 17 Juin Media) ; « Homo Sapiens » réalisé en 2006 par Jacques Malaterre et produit par Boréales.

Il ne s'agit plus désormais de cas isolés. Ce type de documentaire est assez régulièrement programmé en première partie de soirée et il enregistre fréquemment de très bonnes audiences. Ainsi, en 2009, les deux meilleures audiences de France 2 étaient réalisées par des documentaires : « Home », diffusé le 5 juin 2009 à 20h35, a rassemblé 8 millions de téléspectateurs et réalisé 33% de parts d'audience, et « Apocalypse, la 2ème guerre mondiale », dont les épisodes diffusés le 22 septembre 2009 à 20h35 et 21h30 ont rassemblé 7,5 millions de téléspectateurs et réalisé 29,2% de parts d'audience.

Toutes les chaînes de France Télévisions diffusent désormais des documentaires en première partie de soirée, ainsi qu'ARTE, qu'il s'agisse des documentaires d'investigation du mardi ou des « Mercredis de l'Histoire ». ARTE déclarait ainsi diffuser 27% de ses documentaires dans sa grille de soirée (première et deuxième partie de soirée confondue) de 2009<sup>10</sup>.

En revanche, sur les chaînes privées nationales, le nombre déjà très faible d'heures de documentaires diffusées a plutôt tendance à s'infléchir : en 2000, TF1, M6 et Canal+ diffusaient à elles trois 1620 heures de documentaires. En 2009, elles en ont diffusé 1001 heures, soit cinq fois moins que les chaînes de France Télévisions (5340 h). Cette remarque générale recouvre toutefois des réalités de programmation très différentes pour ces trois chaînes.

Enfin, les chaînes de la TNT, progressivement accessibles à l'ensemble de la population française (France 4, NT1, TMC, Gulli, Virgin 17, Direct 8, NRJ 12, W9), diffusent en 2009 500 heures de documentaires supplémentaires. Rappelons toutefois que ce volume masque la prédominance forte de sujets dits « de société », sans doute plus proches du magazine ou du reportage.

Mesuré par Médiamétrie, le nombre d'heures de documentaires diffusées par les chaînes nationales hertziennes est donc quantitativement en évolution positive. Il faut souligner cependant qu'il est près de deux fois plus élevé dans les années 2000 que ne l'est le nombre d'heures aidées par le CNC : environ 2200 heures aidées, pour plus de 5000 heures (aidées et non aidées) diffusées. Chaque année, près de 3000 heures de documentaires non aidées par le CNC sont donc diffusées par les principales chaînes hertziennes nationales. Cela représente donc trois quarts des documentaires diffusés sur les antennes télévisuelles.

Ces heures de documentaires non aidées sont soit des documentaires que le CNC ne reconnaît pas comme documentaires de création, soit des films que la commission sélective du COSIP a décidé de ne pas aider pour d'autres raisons (problème de financement, doute sur l'appréciation artistique par exemple)

<sup>9</sup> TF1, France2, France 3, France 4, France 5, M6, TMC, Gulli, Virgin 17, Direct 8, NRJ 12, W9, Canal + et ARTE.  
<sup>10</sup> Source : Plaque ARTE Sunny Side of the Doc, 2009.

## B - Performances du documentaire français à l'international

La dernière étude publiée par TVFI et le CNC sur les performances du documentaire dans le monde met en avant une saison 2009-2010 « historique » pour le documentaire français à l'international. Ces bons résultats concernent certaines catégories de films : les films événements programmés en France en première partie de soirée, tels que « Home » de Yann Arthus Bertrand produit par Europa Corp et Elzevir films, « Apocalypse, la 2ème guerre mondiale, » série de Jean-Louis Guillaud, Henri de Turenne, Isabelle Clarke et Daniel Costelle, produite par CC&C, « Le jeu de la mort » de Christophe Nick produit par Yami 2, ou des docu-fictions à caractère historique ou archéologique dont les succès se sont progressivement installés au cours de la décennie sur le marché international, comme « Quand les Egyptiens naviguaient sur la mer rouge » de Stephane Begoin produit par Sombrero and co, « L'Affaire Farewell » de Christian Carion produit par Nord Ouest production ou « Paris 1919 » de Paul Cowan produit par 13 productions.

Les bons résultats à l'international concernent également des documentaires d'investigation comme « Ascenseur pour les fachos » de Barbara Conforti et Stephane Lepetit produit par CAPA Press et plus traditionnellement des documentaires portant sur l'histoire naturelle, des documentaires « découverte » plus habitués aux exploitations internationales comme « Jaglavak, prince des insectes » de Jérôme Raynaud produit par ZED production.

Les films aux financements internationaux se développent également dans une économie différente : leur montage très complexe inclut des versions d'exploitations différentes adaptées aux goûts des publics visés (une version de 90 minutes internationale, une version de 52 minutes, une version de 60 minutes, etc). C'est le cas par exemple de « Quand les Egyptiens naviguaient sur la mer rouge » dont le financement a rassemblé des investisseurs de plus de dix pays différents et a nécessité quatre années de travail. Ce type de film au montage juridique, financier et artistique complexe reste minoritaire au regard du volume de documentaires produits en France.

Ces performances économiques à l'international se complètent par une forte présence du documentaire de création dans les festivals internationaux, où le documentaire français est toujours extrêmement présent et continue à faire l'objet d'une programmation attentive (Osaka, Montréal, Leipzig, Florence, Rotterdam, Nyon, Locarno, aussi bien que les festivals de catégorie A comme Berlin, Cannes et Venise). Certes, les documentaires de télévision sont promus par TVFI<sup>11</sup>. Il est souhaitable qu'Unifrance valorise mieux le documentaire cinématographique.



Ce premier panorama de l'état du documentaire en France a permis de montrer les résultats de son histoire récente et les apports d'une politique d'entraînement : en apparence, le documentaire se porte bien. Il a connu un essor quantitatif certain et une amélioration de sa visibilité sur les antennes.

Il convient désormais d'approcher plus précisément les éléments économiques du secteur, et singulièrement la façon dont les mutations de l'audiovisuel ont perturbé le documentaire.

---

11 TVFI: TV France International, association des exportateurs de programmes audiovisuels français.



UN BILAN CONTRASTÉ  
OFFRE ET DEMANDE,  
CRÉATION ET FAÇONNAGE

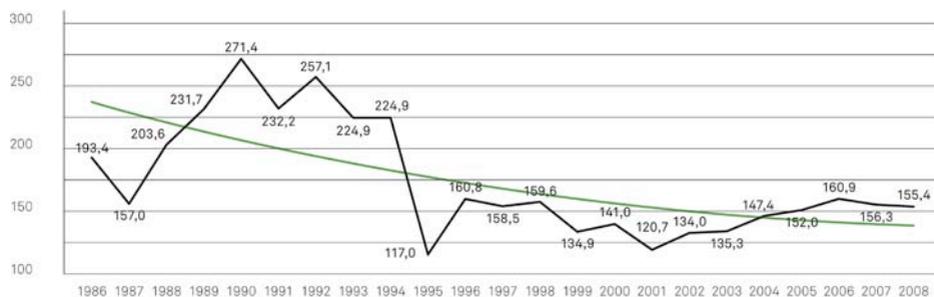
Du point de vue du diffuseur, le documentaire se développe car il est attractif : il est porteur d'une plus-value culturelle, permet une grande variété de sujets ou de formes et a un coût horaire maintenu à un faible niveau. Ces productions permettent aussi de remplir à bon compte leurs obligations de quota d'œuvres et de bénéficier de l'aide du COSIP. Cela conduit à structurer le secteur dans une fragilité quasi constante, et à développer des relations d'interdépendance, voire de dépendance asymétrique entre les acteurs économiques, culturels ou artistiques.

## 1 - Des déséquilibres structurels

### A - Pérennisation d'un coût horaire anormalement faible

En 10 ans, le coût horaire du documentaire (somme moyenne réunie pour produire une heure de documentaire) a augmenté. Après un point bas à 120 700 euros en 2001, le coût horaire est remonté jusqu'à 160 900 euros en 2006. Il est ensuite légèrement redescendu et frôle la barre des 160 000 euros depuis<sup>12</sup>.

Mais il s'agit en fait d'un rattrapage par rapport à une chute vertigineuse du coût horaire intervenu au milieu des années 90 et que montre le graphique ci-dessous :



### B Évolution du coût moyen horaire de documentaire (K€)

— coût horaire moyen — tendance

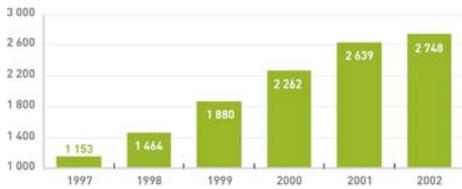
Source: CNC, dossier #311, *La production aidée en 2008*, p.28

Le coût horaire en 2009 étant de 155 100 euros, seul un tiers de la chute observée en 1994 (de 224,9 K€ à 117 K€) a été rattrapé depuis. Cette chute du coût horaire correspond à la hausse historique du volume de production de 1994-95, au moment de l'apparition des chaînes thématiques et de la Cinquième.

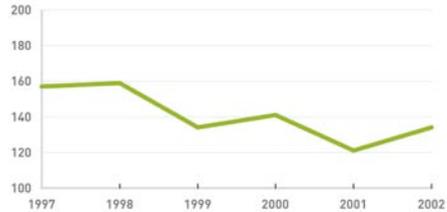
L'observation des deux graphiques qui suivent montre clairement que la hausse du volume horaire entre 1997 et 2002 est inversement proportionnelle à la baisse du coût de production : les deux phénomènes sont probablement corrélés.

<sup>12</sup> CNC, *Le marché du documentaire en 2009*, juin 2010, page 10.

### Evolution du volume horaire de documentaire



### Evolution du coût horaire du documentaire (k€)



Source: CNC info n°286, *La production audiovisuelle aidée en 2002*, avril 2003, p.20

Les coûts techniques de fabrication ont baissé dans des proportions considérables, comme celle du coût de location des caméras, du montage (comparaison Avid / Final Cut HD), ou des microphones HF. Mais le caractère soudain, voire brutal, de la chute du coût horaire en 1994 ne peut pas s'expliquer uniquement par la baisse des coûts techniques de production, étale sur plusieurs années.

Au cours de la décennie 2000, la part des moyens techniques dans les dépenses totales est stable : en 2003, ils représentaient 21,1% des dépenses totales ; en 2009, ils en représentent 20,8%. C'est le deuxième poste de dépenses derrière celui du personnel, qui représentait en 2003 24,1% des dépenses, et en 2009 26,6% des dépenses. Si on rajoute les charges sociales (13,1% en 2003 et 15% en 2009), le 1er poste est celui du personnel qui représente 1/3 des dépenses structurelles du documentaire.

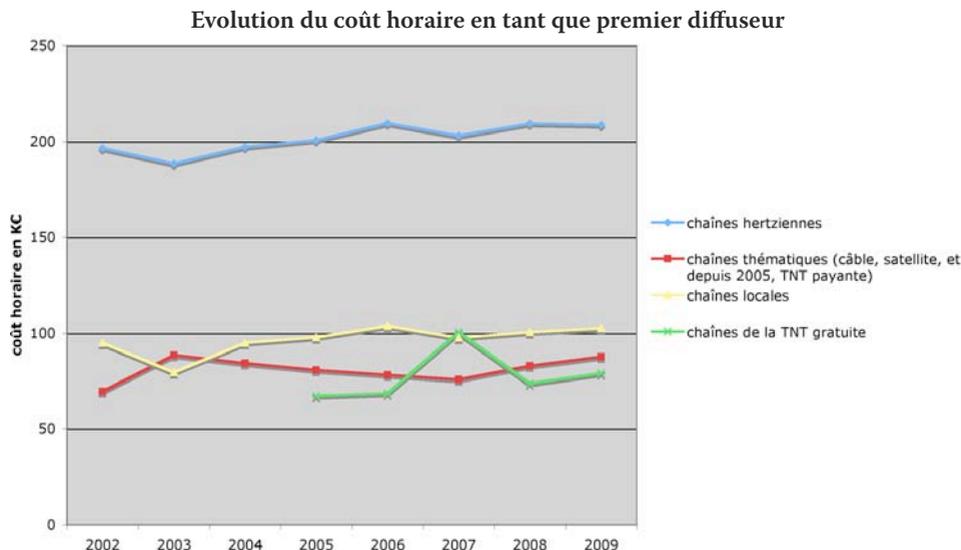
## Concurrence et variables d'ajustement

La baisse des coûts de production est en grande partie le fait de l'intégration de l'économie documentaire dans l'économie plus « concurrentielle » de la télévision. Alors qu'au début des années 1990, le documentaire avait pour acheteurs dominants les chaînes du service public, avec l'apparition des chaînes du câble et du satellite vers le milieu des années 1990, le documentaire rentre dans une logique économique nouvelle. L'attractivité du documentaire repose pour les diffuseurs, notamment les nouveaux entrants disposant de peu de moyens, en grande partie sur la possibilité de faire baisser les coûts de production et donc de se constituer une grille de programmes spécifiques à moindre frais.

La question qui se pose alors est celle de l'adéquation des moyens aux besoins : ce coût horaire bas (155,1 K€ en 2009) permet-il de produire et de réaliser dans de bonnes conditions ? Près de la moitié de la production est sous-financée, ce qui a trois conséquences potentielles directes : la fragilisation des sociétés de production, la baisse des salaires de toute la filière (et en particulier du réalisateur), et des moyens mis à la disposition du film lui-même (durée de tournage et de montage).

## B - Amplitude accrue des coûts horaires selon le financeur principal

Le graphique ci-dessous illustre à quel point l'écart de coûts horaires ne se résorbe pas entre les documentaires produits d'un côté par les chaînes hertziennes historiques et de l'autre les chaînes thématiques, chaînes locales et chaînes de la TNT gratuite. Ils se maintiennent, à tel point qu'il paraît difficile de parler d'un seul coût horaire du documentaire.



Source: ROD, d'après *La production audiovisuelle aidée* de 2002 à 2009

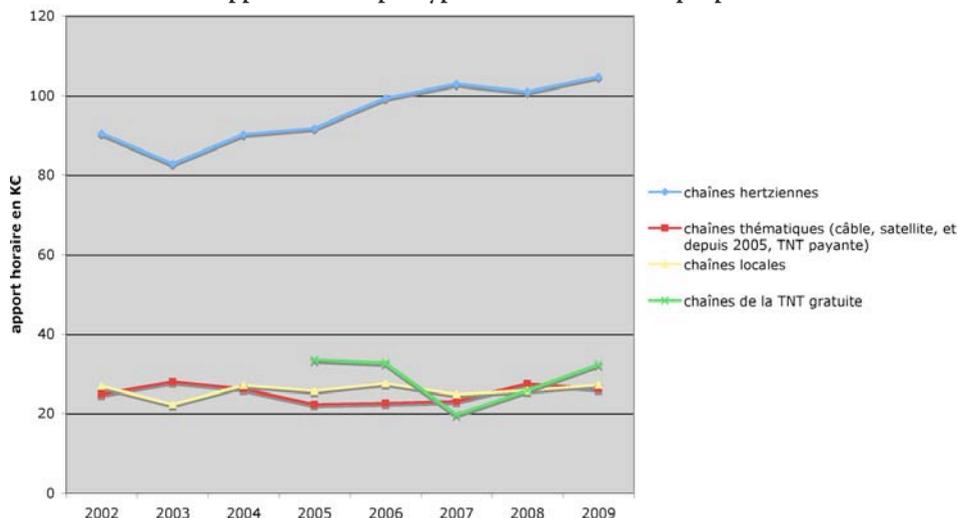
Attirés par le documentaire en raison de son faible coût, les nouveaux entrants, devraient au fur et à mesure de leur développement pouvoir rattraper le niveau du coût horaire des programmes qu'ils produisent, ce qui n'est manifestement pas le cas. Une part importante des documentaires<sup>13</sup> reste donc sous-financée, avec un coût horaire moyen situé entre 80 000 et 100 000 euros.

Cette interprétation est renforcée par le graphique suivant, qui montre l'éloignement grandissant entre l'apport horaire des chaînes hertziennes d'un côté et l'apport horaire des chaînes thématiques, locales et chaînes de la TNT gratuite de l'autre. Alors que l'apport horaire des chaînes hertziennes augmente régulièrement depuis 2003, celui des chaînes thématiques et locales stagne.

Bien que celui des nouvelles chaînes de la TNT gratuite remonte en fin de période, le décalage entre le nombre d'heures produites et le montant des apports de ces chaînes ne permet pas d'enrayer une tendance à la baisse du coût horaire global depuis 2006.

13 L'ensemble « chaînes thématiques, chaînes locales, chaînes de la TNT » produit 43,1% des heures de documentaires.

## Evolution de l'apport horaire par type de chaînes en tant que premier diffuseur



Source: ROD, d'après *La production audiovisuelle aidée*, de 2002 à 2009.

En 2002, les chaînes thématiques étaient à l'origine de 33% de l'ensemble des heures de documentaires produits mais leurs apports ne représentaient que 14% des investissements de l'ensemble des diffuseurs dans le documentaire.

En 2009, la situation s'est détériorée : les chaînes thématiques sont à l'origine de 26,2% de l'ensemble des heures de documentaires produits mais leurs apports ne représentent que 11,1% des investissements de l'ensemble des diffuseurs dans le documentaire.

Le même déséquilibre existe pour les chaînes locales (à l'origine de 11,3% des heures de documentaires mais représentant 5,4% des apports des diffuseurs) et les chaînes gratuites de la TNT (à l'origine de 5,5% des heures de documentaires mais représentant 2,6% des apports des diffuseurs).

Le documentaire demeure globalement sous-financé : en 2009, les diffuseurs n'apportent en moyenne que 47,3% du financement des documentaires, alors qu'ils apportent 74,2% du financement des fictions.

## C - Fragilité persistante de la filière

Le nombre d'entreprises produisant du documentaire a augmenté significativement entre 2000 et 2009 (+35%), passant de 451 à 608 sociétés, pour un volume horaire de production aidée par le CNC de 2009 proche de celui de 2000 (2262 heures produites en 2000, 2225 heures produites en 2009). Cette augmentation en valeur absolue concerne toutes les catégories d'entreprises, comme le montre le tableau ci-dessous.

Entre 2000 et 2009, l'augmentation du nombre de sociétés est la même pour les sociétés produisant 1 film par an (+32,6% ; de 196 à 260 sociétés) et pour les sociétés en produisant entre 2 et 9 (+33,4%, de 221 à 295 sociétés). Elle est nettement plus importante pour celles qui produisent plus de dix films par an (de 34 à 53 sociétés : +55,9%).

Mais ces chiffres recourent des réalités très différentes. On trouve dans les « sociétés produisant un seul film » par an à la fois des producteurs au sens classique du terme, produisant peu mais de façon continue, des associations se constituant en société de production afin de produire un film, des auteurs réalisateurs qui ont constitué une société afin de s'autoproduire.

Parmi les sociétés qui produisent peu de films chaque année, on trouve des situations très diversifiées. Certaines sociétés produisant un seul film par an ou un film de temps en temps, souvent avec des budgets extrêmement faibles, d'autres produisant régulièrement dans des conditions budgétaires identiques à celles des autres sociétés de production. Parmi celles-ci, certaines sont des sociétés qui ont une activité éditoriale « multi genre » et qui produisent de manière occasionnelle des documentaires.

Plusieurs des producteurs et diffuseurs interviewés considèrent qu'il faut faire la différence entre le nombre officiel des producteurs (608 sociétés ayant produit au moins un film en 2009) et les « vrais » producteurs, rejetant ainsi les associations et autoproductions à la périphérie du secteur, en estimant qu'elles ont une pratique occasionnelle, voire amateur.

À l'autre bout de l'échelle, un autre chiffre pourrait paraître significatif, celui des 74 producteurs ayant obtenu au moins une fois par an au cours des trois dernières années une aide de la Procirep. Mais, en tout état de cause, la situation actuelle est un oligopsonne, c'est-à-dire un oligopole d'acheteurs. Seulement 3 diffuseurs (seuls France télévisions, ARTE et Canal achètent à un prix décent) face à 608 producteurs (ou 74, ou tout chiffre intermédiaire)... Cette situation permet à des réalisateurs clefs de se trouver en situation hégémonique et conduit à un resserrement dans le choix des sujets. Le pouvoir de négociation est très défavorable aux auteurs et producteurs, dans un rapport de quasi sous-traitance.

Les rapports de force sont donc évidemment déséquilibrés, c'est la raison pour laquelle un cadre réglementaire a été mis en place dès la fin des années 90, au moment même où les pouvoirs publics ont décidé de soutenir l'existence d'un tissu créatif indépendant, pour réguler les relations entre diffuseurs et producteurs. Ce cadre réglementaire est essentiel et son assouplissement en 2008 inquiétant pour la préservation des équilibres dynamiques d'un secteur documentaire à la française.

## Panorama de l'activité des sociétés de production de documentaires en 2000, 2004 et 2009

	2000		2004		2009	
	Nombre de sociétés	Nombre de films	Nombre de sociétés	Nombre de films	Nombre de sociétés	Nombre de films
<b>Sociétés produisant plus de 10 films</b>	34	594	35	691	53	981

<b>Nombre total de sociétés produisant de 2 à 9 films</b>	220	833	271	1011	295	1095
dont sociétés produisant de 6 à 9 films	44	317	46	341	55	400
dont sociétés produisant de 2 à 5 films	176	516	225	670	240	695

<b>Sociétés produisant 1 seul film</b>	196	196	221	221	260	260
--	-----	-----	-----	-----	-----	-----

<b>TOTAUX</b>	Nb total de sociétés: <b>450</b>	Nb total de films: <b>1623</b>	Nb total de sociétés: <b>527</b>	Nb total de films: <b>1923</b>	Nb total de sociétés: <b>608</b>	Nb total de films: <b>2336</b>
---------------	-------------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------	-----------------------------------

Source: ROD, d'après le fichier COSIP

## Une concentration du secteur relativement stable

Le tableau précédent a montré qu'entre 2000 et 2009, l'augmentation du nombre de sociétés est nettement plus forte pour celles produisant plus de 10 films par an qu'elle ne l'est pour les autres. On peut donc observer une stabilité de la concentration du secteur : en 2009, moins de 10% des sociétés produisaient en effet plus de 40% des films, comme le montre le tableau suivant :

### Panorama de l'activité des sociétés de production de documentaire en 2000, 2004 et 2009 (en proportion)

	2000		2004		2009	
	Part de ces sociétés dans le nombre total	Part des films produits par cette tranche	Part de ces sociétés dans le nombre total	Part des films produits par cette tranche	Part de ces sociétés dans le nombre total	Part des films produits par cette tranche
<b>Sociétés produisant plus de 10 films</b>	8%	37%	7%	36%	9%	42%

<b>Nombre total de sociétés produisant plus de 2 à 9 films</b>	49%	51%	51%	53%	48%	47%
dont sociétés produisant de 6 à 9 films	10%	20%	9%	18%	9%	17%
dont sociétés produisant de 2 à 5 films	39%	31%	43%	35%	39%	30%

<b>Sociétés produisant 1 seul film</b>	43%	12%	42%	11%	43%	11%
--	-----	-----	-----	-----	-----	-----

Source: ROD, d'après le fichier COSIP

La répartition de la part des sociétés en fonction du nombre de films qu'elles produisent a donc très peu évolué sur la période. C'est le cas dans toutes les tranches que nous avons définies. Les sociétés produisant plus de 10 films par an, par exemple, représentaient au début de la période 8% du total des sociétés et produisaient 37% des documentaires. A la fin de la période, elles en représentent 9% et en produisent 42% : l'évolution a donc été faible. Elle est tout aussi faible pour la part des sociétés de production produisant un film par an ou deux à neuf films par an.

Au cours de la période, un nombre plus important de sociétés produisent cependant plus de 30 films par an, comme le montre le tableau ci-dessous. Alors qu'elles n'étaient que 2 sociétés en 2000 (produisant 296 films), elles sont 7 en 2009 (produisant 361 films). Cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait une concentration du secteur de ce point de vue.

La diversité des structures permet de garantir la diversité du documentaire. L'existence de petites structures concentrées sur quelques projets fournit souvent un cadre propice au développement d'œuvres personnelles ou innovantes, à l'image des petits éditeurs qui sont de grands découvreurs.

Une analyse plus éditoriale montre cependant que d'importants remaniements ont eu lieu en ce qui concerne la nature même des dix premières sociétés de production de films documentaires au cours de cette période comme l'indique le tableau suivant. Il est établi à partir du fichier

COSIP, c'est-à-dire en termes de nombre de films aidés produits chaque année par chacune de ces sociétés (nombre qui ne comporte donc ni les films non aidés, ni le nombre d'heures produites).

Ainsi, au début de la période, les dix premières sociétés de production en nombre de films produits au sens du COSIP étaient pour l'essentiel des sociétés de production indépendantes produisant des films d'auteur. En 2009, il s'agit beaucoup plus souvent d'agences de presse ou de filiales de grands groupes. Ceci reflète directement les évolutions de la politique éditoriale des chaînes.

D'une part, on observe parmi celles-ci l'arrivée de deux agences de presse, qui produisent en 2009 une quarantaine de films par an chacune, soit environ 30% des films produits par les dix premières sociétés, tandis que deux d'entre elles sont des filiales de chaînes ou de grands groupes.

D'autre part, on peut noter qu'alors qu'en 2000, les dix premières sociétés de production étaient essentiellement des sociétés qui produisaient surtout des films documentaires « d'auteur », ce n'est plus le cas que deux d'entre elles en 2009.

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

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

Source: ROD, d'après le fichier COSIP.

## **2 - D'une logique d'offre à une logique de demande**

---

Les chaînes se positionnent dans un marché de plus en plus concurrentiel. Depuis la privatisation d'une partie du paysage audiovisuel au milieu des années 80, celui-ci est en perpétuelle mutation. Leur implication dans la production et la création documentaires leur confère un rôle majeur, selon les stratégies qu'elles choisissent d'adopter.

### **A - Mutations du paysage audiovisuel**

Depuis 2000, les mutations s'accroissent. On a vu que le documentaire est fortement dépendant des chaînes du service public. Or celles-ci sont mises à rude épreuve par la double concurrence d'internet et des chaînes de la TNT. France Télévisions est de plus fragilisée par la réforme de l'audiovisuel public de 2009 : l'érosion de son audience dans un contexte de concurrence accrue est à affronter dans un contexte de manque de moyens et de réorganisations successives.

Patricia Boutinard-Rouelle, alors Directrice des magazines et du documentaire sur France 2, résumait en 2010 sa perception de la situation de France Télévisions : « On voit bien que ça ne va pas très bien le service public en France, et le financement se cherche. Tant qu'il n'y aura pas une augmentation très forte de la redevance dans ce pays, on restera avec un financement instable et une autonomie financière en débat permanent. Il faut que les producteurs continuent à réfléchir avec nous à d'autres financements possibles. »

### **L'audience en question**

A la suite de la privatisation de certaines chaînes et du développement d'une offre télévisuelle concurrente, les chaînes de télévision publique ont entamé une « course à l'audimat » avec les chaînes privées au point de faire de l'audience l'un des seuls critères de jugement des œuvres audiovisuelles en général, et des documentaires en particulier. Le sentiment de ne pas être défendu par le pouvoir politique a renforcé chez les décideurs une vision "d'investisseur public" au détriment d'une politique de "service public". L'annonce de la suppression de la publicité sur France Télévisions avait suscité pour certains l'espoir que cette pression diminue. Il n'en a rien été.

De toute évidence, l'audience dépasse désormais le cadre de la relation commerciale existant entre un annonceur et un diffuseur pour devenir un critère important de légitimité des chaînes. Celle-ci ne s'évalue plus seulement à l'aune de leur offre de programmes. Reste aussi la place et le statut de la redevance : la télévision est une industrie au service du public dans un marché compétitif. Il convient de garder ce lien de confiance avec le public car la redevance est un contrat.

Les chaînes de la TNT gratuite sont passées de 5,9% de parts d'audience en 2007 à 14% en 2009, réduisant d'autant l'audience des chaînes historiques. En octobre 2010, la part d'audience moyenne de NRJ 12 (2,1%) était supérieure à celle d'ARTE (1,6%). Le sentiment partagé au sein des chaînes historiques est celui d'une concurrence déloyale de ces chaînes qui provoque un émiettement des audiences. Ces autres télévisions « rognent » des parts de marché mais à l'inverse, leurs financements restent insuffisants, notamment en matière de documentaires. Nombreux sont ceux qui

considèrent qu'il faudrait, à l'avenir, exiger des engagements supérieurs, à proportion de leurs audiences.

Cette contrainte s'exerce globalement sur la chaîne, mais aussi plus finement, case par case, émission par émission. Thierry Garrel, revenant sur cette question de l'audience appliquée à ARTE, fait la distinction entre les deux : « Il a fallu se soucier d'un résultat de fréquentation de la chaîne au moins en moyenne sur une année donnée. Ça me semble normal par rapport à la légitimité sociale d'une institution publique. On doit quand même vérifier si l'argent qui y est mis sert socialement. Là où c'est devenu probablement pervers, c'est quand l'audimat a été appliqué programme par programme. »

### **Quand la multiplication des antennes conduit au mimétisme des programmes**

Une offre plus nombreuse de chaînes de télévision conduit-elle naturellement à une offre plus variée de programmes ? Appliquant docement au secteur télévisuel les principes du marché de concurrence pure et parfaite, les tenants d'un certain libéralisme ont voulu le croire.

Or, nombre d'études américaines des années 50 et 60, recoupées dans les années 90 et conduites d'ailleurs avec des outils d'économétrie d'origine libérale, ont démontré que l'équation « plus de diffuseurs = plus de programmes différents » était loin d'être logique. Elles montrent même qu'elle n'est rationnellement valable, dans le cadre d'un financement publicitaire, qu'au-delà de 20 chaînes concurrentes.

Les sociétés de programmes sont en effet tiraillées entre leur nécessité d'apparaître différentes en marquant leur identité, et l'intérêt de mordre sur la clientèle de leurs concurrentes, notamment les chaînes leaders. Leur stratégie est alors de proposer des programmes proches de ceux des chaînes d'à côté pour attirer leur audience. Trop de différence pourrait repousser le

spectateur. Il s'agit donc de diffuser des émissions, des films, des documentaires similaires mais avec un emballage — une logique de programmation, un habillage — différenciant.

Le calcul est de gagner des parts d'un marché conséquent déjà existant (généraliste, familial, fédérateur) plutôt que d'en créer un nouveau, estimé plus petit, jusqu'à 20 chaînes se partageant déjà le même marché généraliste. Le paysage français de la TNT gratuite, plutôt privée, illustre assez clairement cette tendance au mimétisme généralisé et à la marginalisation de l'originalité.

Concernant le documentaire, sur la période 2007 à 2009, les diffuseurs ont tous demandé en priorité des documentaires consacrés à des faits de société, surtout français. Il aura fallu trois ans pour que les chaînes du groupe France Télévisions se rendent compte qu'elles demandaient le même type de film et que soient initiés quelques documentaires traitant de faits de société étrangers réputés trop « segmentant » selon les études d'audience.

Le raisonnement en termes d'audience peut s'avérer problématique dans la mesure où les chaînes de télévision recherchent les films susceptibles d'attirer une audience maximale à un moment précis, case par case. Mais la vie des films ne s'arrête pas au moment de leur première diffusion. Yves Jeuland raconte ainsi qu'à la première diffusion « Comme un Juif en France » a eu une audience relativement décevante de 1 300 000 téléspectateurs. « France 3 était consterné, c'était un de leurs pires scores à 20h50. Le film a été diffusé par la suite sur de nombreuses chaînes, rediffusé dans une autre version sur France 5, édité en DVD, sélectionné et primé dans plusieurs festivals à l'étranger. Trois ans plus tard il continue sa vie et c'est finalement un de mes films qui a été le plus vu.»

Le « qualimat » est probablement une alternative à l'audimat. Il est par exemple essentiel pour Canal+ qui fait peut-être des audiences moyennes en documentaire mais avec une très grande satisfaction de leurs abonnés. C'est un mode d'évaluation plus qualitatif par rapport au téléspectateur et un outil de mesure assez précis. On peut aussi se demander si le nivellement auquel la course à l'audimat a conduit n'a pas renforcé l'éparpillement des spectateurs, et si une logique d'offre exigeante ne permettrait pas de rattraper les effets d'une logique de la demande supposée.

## **B - Les réponses des chaînes**

Dans cette logique de course à l'audimat des chaînes qui s'efforcent de fonctionner de manière à préserver ou accroître leur audience, celles-ci ont tenté de mettre en œuvre différentes stratégies, ce qui a eu tendance à minimiser d'autant l'initiative des producteurs et des réalisateurs quant aux formes et aux sujets des films documentaires.

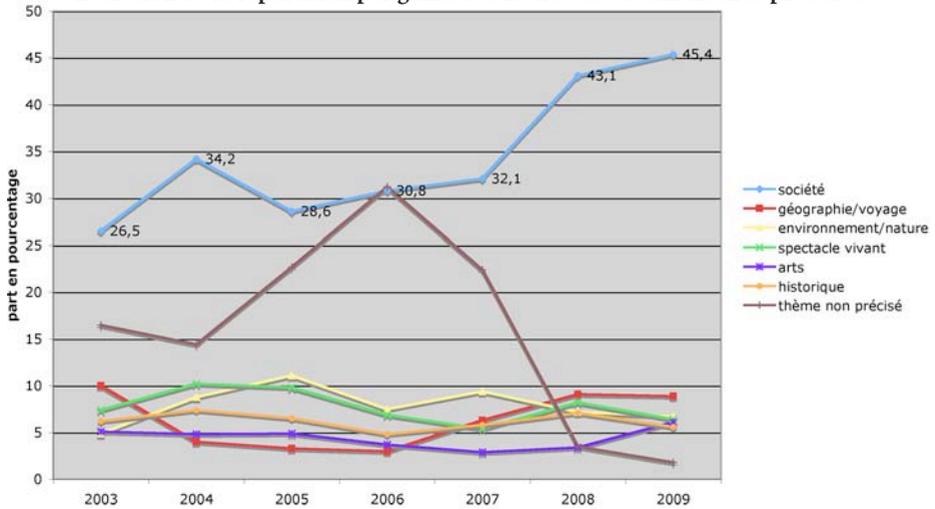
### **Logique de cases ou formatage ?**

Dans une logique de programmation du diffuseur autour d'une offre de rendez-vous réguliers donnés au téléspectateur, la logique de cases conduit au formatage (voir encadré page suivante). C'est la catégorie de films dont le thème n'est pas précisé qui s'effondre littéralement à partir de 2006, au moment même où les sujets dits « de société » commencent d'augmenter.

Ces données, strictement déclaratives, indiquent une tendance à mettre en avant le sujet pour répondre à l'exigence de marketing éditorial des diffuseurs. Pourtant, quand le sujet du film devient prépondérant au point de le catégoriser, peut-on vraiment parler de documentaire de création ? Par ailleurs, l'augmentation de la part des documentaires de société est sans doute à corréliser avec la montée en puissance des chaînes de la TNT, concernant des programmes dont on peut se demander s'ils ne se rapprochent pas plus du reportage ou du magazine.

Les chaînes ont le sentiment qu'il convient de fonctionner vis-à-vis du téléspectateur comme une marque, dont les caractéristiques doivent se retrouver dans le ton des documentaires qu'elles diffusent.

## Evolution de la répartition par genre des heures de documentaires produites



Source: ROD, d'après *La production audiovisuelle aidée*, de 2003 à 2009.

### Initiative ou commande ?

Pierrette Ominetti affirme : « Nous sommes de plus en plus à l'initiative des projets, sans doute parce que l'offre ne correspond pas. Nous devons anticiper sur ce qu'il sera important de dire dans deux ans. » En d'autres termes, cela revient à préciser comment la commande s'établit, sur le modèle des tendanciers de la mode internationale.

Etre de plus en plus à l'initiative des projets, cela signifie que ce sont de moins en moins les producteurs ou les réalisateurs qui le sont, remettant ainsi en cause la triangulation auteur réalisateur - producteur - diffuseur. Dans les années 90, la plupart des documentaires provenaient de l'initiative du réalisateur.

Cela passe soit par des commandes d'unitaires sur des sujets donnés, soit par des collections, genre prisé des diffuseurs : « Empreintes » à France 5, « Nous nous sommes tant aimés » à France 3... Ces collections permettent de tenir le cadre de « l'initiative » dans lequel une part de liberté demeure possible.

Pour l'Unité de programmes documentaires d'ARTE, le premier objectif d'une collection comme « Les gars et les filles » est d'être une pépinière. « C'est un thème très ouvert. On voit d'ailleurs que les propositions qui émergent des réalisateurs et des producteurs sont des choses auxquelles nous n'aurions pas pensé initialement : l'évolution des mœurs, l'homoparentalité, des questions de religion. » A cette exception notable près, le développement de « collections » se fait la plupart du temps sur des cahiers des charges très précis, qui incluent une forme, des « sujets », des « traitements » définis à l'avance pour l'ensemble de la collection, qui doit former un tout jusque dans les détails.

## Quand prévaut la logique de case

La logique de programmation du diffuseur contraint à offrir au téléspectateur des rendez-vous réguliers. Certaines cases, d'ailleurs, existent depuis 20 ans, « les soirées thématiques » depuis l'origine d'ARTE, ou depuis très longtemps « Grand format » ou « les mercredis de l'Histoire ».

Parfois, on modifie l'intitulé : « Contrecourant » est devenu « Infra rouge » sur France 2 sans entraîner de véritable modification des sujets concernés, ni du type de films produits. L'existence indispensable des « cases » n'a donc pas pour corollaire obligatoire des contraintes qui seraient en elles-mêmes plus fortes en 2011 qu'il y a 20 ans, malgré la profonde modification du paysage audiovisuel et malgré tout ce qui a été dit plus haut sur l'audience.

Or, il y a évolution. Et cette évolution ne porte pas principalement, ni sur ce que demandent aux producteurs et aux auteurs les chaînes des années 90 (dont la demande est contrainte par des sujets, des formats), ni sur l'offre encore plus récente (docu-fiction ou documentaire de prime time accessible à un large public avec nécessité de voix off explicative et d'écriture coup de poing : zooms, surimpressions, etc)

Pour autant, cette offre nouvelle entraîne des effets d'écriture. Il est parfaitement clair, quand on analyse la quarantaine de films produits par an pour la case « Contrecourant »/ « Infra rouge » que même lorsque les sujets de ces œuvres sont audacieux, leur écriture « se banalise ». On voit de moins en moins d'œuvres en immersion, suivant sur une longue durée des personnages dans leur quotidien et donc nécessitant une longue période de montage, au « profit » d'œuvres avec plans fixes des personnes racontant le sujet, et avec voix off liant le sujet et « imposant » le point de vue de l'auteur, que l'image seule n'exprime plus. Il y aurait là une « contamination » d'écriture.

Le problème évident est que, dans ce contexte, les chaînes « historiques » (France 5 et ARTE principalement) adoptent les recettes de la concurrence au lieu de proposer une contre-offre au programme dominant.

ARTE produit autant de documentaires pour autant d'argent, mais les documentaires d'avant prime time ou sur des sujets plus liés à l'actualité (soirées Théma du mardi pour partie confiées à des journalistes et agences de presse) ont largement remplacé le « documentaire d'auteur ». Le signe le plus évident est la disparition de la case société « La vie en face » en 2006, non remplacée depuis, sinon par des tentatives d'écriture, ou d'émissions qui se voulaient plus innovantes (« Cut up »), mais non installées dans la durée, et très mal programmées. On peut signaler aussi d'une part les horaires de diffusion devenus de plus en plus tardifs de la case « Grand format » (longtemps l'emblème même de l'écriture documentaire d'ARTE), d'autre part le nombre de plus en plus réduit de cases de documentaires de création (Lucarne, 5 ou 6 films préachetés par ARTE France par an, Grand format, 5 ou 6, soirées Théma du dimanche, 7 ou 8, avec une contrainte de plus en plus forte sur le type de long métrage qui accompagne le documentaire).

A **France Télévisions**, si l'on excepte les problèmes redoutables pour auteurs et producteurs des permanents changements de structure et d'interlocuteurs, il faut remarquer que, sous le prétexte d'être la « chaîne de la connaissance » (n'oublions pas que c'est son origine), France 5 demande désormais systématiquement, non seulement des « sujets » (ce qui en soi formate), mais des notes scénarisées et une forme d'écriture qui est celle, dominante, dont il était question plus haut lors de l'analyse d'Infra rouge...

De point de vue des producteurs, les chaînes sont donc entrées dans une logique de la demande, pour des programmes qu'elles ne financent pas intégralement tout en souhaitant les contrôler. Cette logique est contradictoire avec celle de proposition d'œuvres patrimoniales ayant vocation à vivre de manière autonome et indépendamment de leur média de diffusion initial.

Pour les réalisateurs, être réduits à alimenter des cases de collections en sujets imposés à traiter suivant des contraintes d'écritures et de réalisation extrêmes est tout simplement un déni de leur métier et de la création.

### **Retravailler les écritures ?**

Avec la concurrence d'internet, les chaînes de télévision ont le sentiment que l'écriture documentaire doit changer, pour aller vers plus de rapidité dans le discours, dans les images, dans la démonstration et se rapprocher de l'écriture journalistique. Les agences de presse semblent mieux armées pour offrir ce ton aux diffuseurs. Cela explique sans doute qu'elles prennent une place de plus en plus importante parmi les producteurs de documentaires.

Ainsi, les deux collections de France 2 « Un jour, un destin », « La Grande Traque » sont produites par des agences de presse (Toni Comiti et Magneto Presse). De même, ARTE a modifié le contenu de sa case documentaire emblématique « Grand Format », en y intégrant 2 ou 3 documentaires d'investigation par an sur les 8 à 10 films annuels produits pour cette case. Pierrette Ominetti définit ainsi les documentaires d'investigation par rapport aux documentaires de création : ce ne sont pas « des reportages, (...) ça reste des documentaires à point de vue malgré tout. Il y a le point de vue d'un auteur d'un côté et le point de vue d'un enquêteur de l'autre (...) Ce n'est pas la démarche d'un auteur au sens cinématographique : l'exigence de démonstration et de pédagogie y est plus forte que l'exigence cinématographique. »

### **« L'attractivité », une science exacte ?**

Le producteur Stéphane Millière (Gédéon Programmes) note « qu'il y a 10 ans, on était dans une offre de la part des producteurs qui était ouverte et qui allait vraiment du producteur vers les chaînes ayant des cases pour diffuser du documentaire, mais des lignes éditoriales finalement très larges. Il y avait 'la société', ou 'la nature', mais pas d'autres orientations, juste une thématique. Aujourd'hui, les chaînes ont des cases et un style de narration. La case 'grandeur nature', c'est une certaine forme de récit sur la nature qui doit mêler l'homme et l'animal avec une forme de narration. Presque toutes les cases ont maintenant une définition rigoureuse, précise, incluant le type de film et le type de récit. C'est une prise en main éditoriale très forte, qui a segmenté énormément les thématiques, et exclut en grande partie les films très personnels, les films d'auteur à la première personne, ou avec un point de vue assez subjectif. »

Pour Patricia Boutinard-Rouelle, privilégier des thèmes qui intéressent plus les CSP+ conduit les autres à « décrocher ». Il faut donc travailler des sujets qui concernent le grand public, avec des formes « attractives ». Elle cite ainsi la case Culture du jeudi soir, rendue plus accessible, et le film sur Simone Signoret qui a été un record d'audience. Pour une chaîne de service public, il faut savoir s'adapter, être à l'écoute du public, et ne pas seulement être un éditeur de programmes.

Or, la nécessité d'ouvrir les cases pour les rendre plus accessibles a des conséquences sur le choix des sujets qui risquent de ne plus correspondre à la mission des chaînes, comme le fait remarquer Yves Jeuland : « Ce qui m'inquiète notamment, c'est une tendance lourde commune à ARTE et à France Télévisions, de cet argument qu'on nous oppose si souvent : 'pas assez connu, il n'est pas assez connu.' Cela me semble être en totale contradiction avec la mission de service public et leur propre charte, leur propre enseigne, puisque je crois que la signature de France 5, c'est 'Faisons connaissances', et celle d'ARTE, c'est 'Vivons curieux'... »

De plus, cette volonté de rendre les cases plus accessibles implique également, selon certains auteurs réalisateurs de ne pas faire confiance au téléspectateur. Ainsi, pour Denis Gheerbrant, ce qui pose problème à la télévision n'est pas le format, mais le formatage : « à la télé, la formule 'on livre les images avec leur mode d'emploi' est devenue obligatoire. L'idée que le spectateur soit intelligent et puisse travailler a toujours été un combat ! »

Selon Yves Jeuland, « à la télévision, il y a trop souvent chez nos interlocuteurs une peur du silence et aussi la crainte du noir et blanc dans les images d'archives. On ne fait pas assez confiance à l'image. Il faut que l'on comprenne tout, tout de suite. Le diffuseur a sans cesse en tête l'idée que pourrait se faire le téléspectateur. Evidemment moi aussi, quand je réalise un film, j'espère le partager avec le plus grand nombre mais je ne fonctionne pas en termes de cibles. »

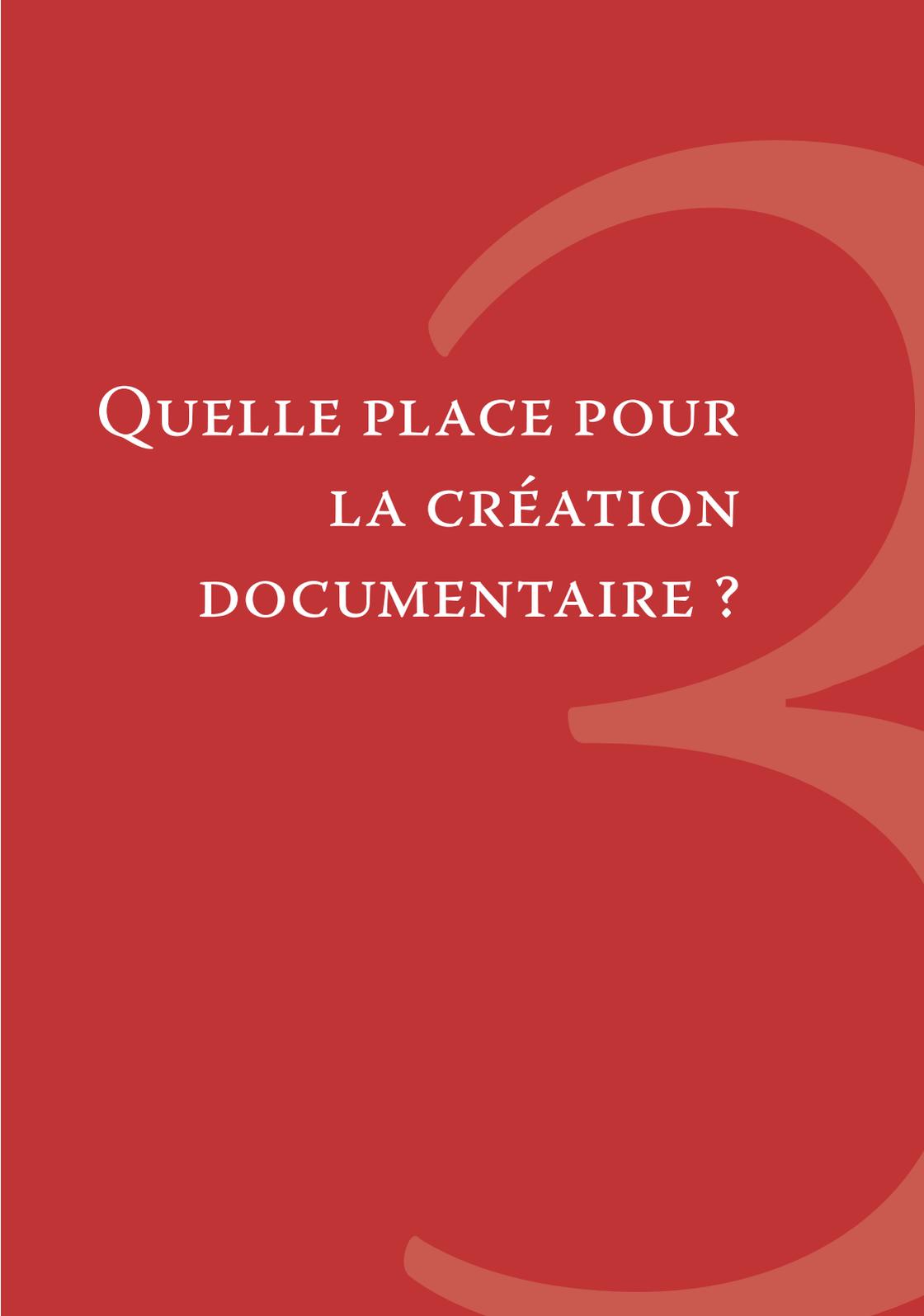
### **Etre éditeur de programmes ?**

Pour Pierrette Ominetti, l'avenir d'ARTE consiste à se concentrer sur ce métier d'éditeur de programmes de qualité, quitte à faire vivre ces programmes sur divers supports, au-delà du seul média télévisuel : « La consommation des images ne se fait plus comme avant, le public n'est pas fidèle. Les films se voient à l'antenne, en catch up, en Vidéo à la demande (VàD), sous d'autres formes sur internet. Peut-être qu'il faut comptabiliser tous ces visionnages aussi, quand on parle d'audience (...). La télévision est en péril, mais les programmes de qualité continuent à vivre sur tous les supports. ARTE+7 permet de rattraper de mauvaises audiences. Par exemple les « Yes Men » a presque autant été vu en catch up qu'au moment de son passage sur l'antenne. (...) Nous notre métier c'est de proposer des programmes de qualité. »

C'est dans cette optique qu'ARTE a développé son activité de production de web documentaires. France Télévisions développe également son offre internet : tout d'abord en proposant une grande partie de ses programmes en vidéo à la demande sur son site, mais aussi en produisant des déclinaisons internet autour des programmes diffusés à l'antenne (les « mini sites ») ; et enfin en entrant dans la production de projets spécifiquement dédiés à internet. France 5 par exemple a lancé une collection de 24 web documentaires intitulée « Portrait d'un nouveau monde. »



Concentration de l'offre sur le service public, resserrement des lignes éditoriales et de l'initiative de certains diffuseurs, renforcement généralisé de la logique de cases ... la place de la création documentaire à la télévision apparaît de plus en plus menacée dans ses fondamentaux. A la relation triangulaire diffuseur - producteur - réalisateur se substitue progressivement une relation de sous-traitance, basée sur la seule logique de la demande. Toute la richesse de proposition et la vivacité d'un milieu créatif a-t-elle encore une place, à la télévision ou en dehors ?



QUELLE PLACE POUR  
LA CRÉATION  
DOCUMENTAIRE ?

Pendant que s'opèrent les mutations que nous venons de constater, que des cadres économiques ou éditoriaux entravent peu à peu la liberté et la qualité des relations dans le trinôme réalisateur – producteur - diffuseur, la dynamique en faveur de la création semble toujours se situer à un haut niveau : les aides à l'écriture, les festivals, les salles de cinéma ou de nouvelles formes de diffusion continuent de permettre et d'accompagner la création.

## 1 - Une vie avant la télé

Partant du constat d'une liberté artistique de plus en plus contrainte malgré une offre en volume importante et croissante, nous avons voulu mesurer la validité de cette impression et analyser les financements des documentaires primés ou remarqués dans le cadre de plusieurs aides sélectives et festivals.

### A - Les aides à l'écriture (CNC, SCAM)

Nous avons étudié le devenir des projets aidés par l'aide à l'écriture du CNC en 2000 et 2007. Concernant les sources françaises de financement des projets aboutis en moins de 4 ans, nous constatons un désengagement massif des chaînes de télévision : là où la totalité des projets dotés en 2000 ont reçu un financement de chaînes de télévision, seuls 64% d'entre eux étaient dans ce cas en 2007. On observe de plus un recul majeur des chaînes hertziennes (71 % des projets dotés en 2000, contre 29 % seulement en 2007), une augmentation significative du soutien des collectivités territoriales, dont la fréquence double, ainsi qu'une augmentation de la part de films bénéficiaires de l'aide sélectionnés en festival : la proportion passe de 57 à 71%.

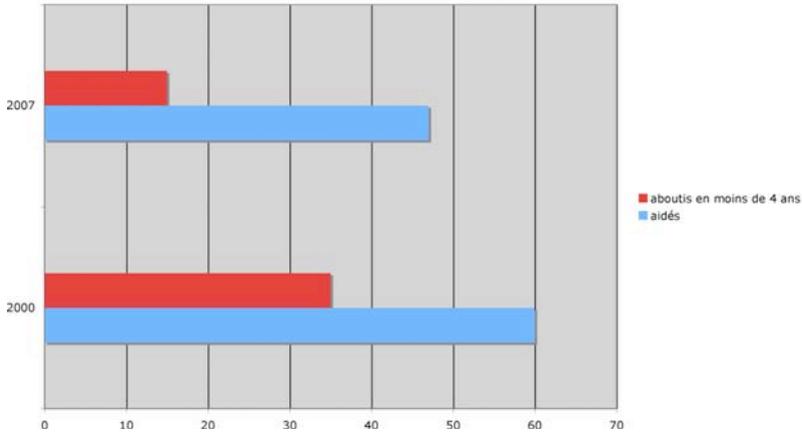
**Le financement des films réalisés en moins de 4 ans**

	Régions	Autres collectivités territoriales	Total collectivités territoriales	Chaînes hertziennes (dont France3)	Chaînes du câble	Chaînes locales	Total chaînes de TV	Sélection festival
Projets dotés en 2000 ayant abouti avant 2003: <b>28 projets</b>	7%	11%	14%	71%	21%	39%	100%	57%
Projets dotés en 2007 ayant abouti avant 2010: <b>14 projets</b>	14%	14%	29%	29% (seule Arte est présente)	14%	21%	64%	71%

Source: ROD, d'après les données CNC sur l'aide à l'écriture

C'est assez logiquement que ce désengagement des chaînes de télévision a pour conséquence globale une baisse du taux de réalisation de ces projets aidés, comme le montre le graphique suivant.

## Taux de réalisation des projets aidés



Source: ROD, d'après les données CNC sur l'aide à l'écriture

La Bourse Brouillon d'un Rêve, mise en place par la SCAM en 1992, se définit ainsi : « La SCAM attribue des bourses d'aide à l'écriture filmique à des auteurs porteurs de projets de documentaire de création unitaire ou d'essai (les séries ou collections ne sont pas admises) pour la télévision et/ou le cinéma notamment (court, moyen ou long métrage) ». Le jury et le lectorat sont composés exclusivement d'auteurs réalisateurs de films documentaires. Il convient de soumettre au regard des auteurs du lectorat et du jury la version la plus aboutie du projet. »

Nous avons fait la même recherche pour les films ayant reçu la Bourse Brouillon d'un Rêve de la SCAM en 2000 et en 2007 et les résultats sont en grande partie concordants avec les résultats trouvés pour l'aide à l'écriture du CNC.

On note ainsi un moindre investissement des chaînes de télévision (qui ont participé au financement de 45,5% des films dotés en 2000 et à 16,7% de celui des films dotés en 2007), à l'exception des chaînes du câble, mais aussi l'apparition de l'autoproduction (11% des films dotés en 2007) ou encore un meilleur taux de sélection en festival (qui passe de 54,5% à 83,3%).

Toutefois, contrairement à ce qui a été observé du côté de l'aide à l'écriture du CNC, les collectivités territoriales se désinvestissent également des films ayant reçu la Bourse Brouillon d'un Rêve. Le taux de réalisation entre 2000 et 2007 a légèrement baissé (il est passé de 42% à 37,5%).

Cela confirme la déconnexion entre les commissions et les politiques de production des chaînes. Cette déconnexion est à attribuer davantage à une évolution des lignes éditoriales des chaînes qu'à une modification fondamentale de la nature des aides et des films qu'elles soutiennent.

## B - Les sélections dans les festivals

Nous avons comparé les modes de financement des films sélectionnés dans 5 festivals majeurs du documentaire en France au début et à la fin de la décennie : les Etats Généraux du Film Documentaire de Lussas, Le Festival International du Documentaire (FID) de Marseille, les Ecrans Documentaires, Le Cinéma du Réel et le Festival International des Programmes Audiovisuels (FIPA).

Les résultats obtenus (voir tableaux détaillés ci-dessous) vont globalement dans le même sens. En général, la baisse de financement par les chaînes de télévision hertziennes nationales est partiellement compensée par une présence accrue des chaînes locales et des chaînes thématiques, ou un engagement plus fort des collectivités locales. Le financement institutionnel (CNC, PROCIREP<sup>14</sup>, SCAM) est en recul lui aussi, mais à un degré moindre.

On peut observer également dans tous les festivals, à l'exception du FIPA qui a fait le choix délibéré de les exclure de son champ, que l'autoproduction est partout en progression, passant de 2% à 10% à Lussas, de 17% à 44% au FID, restant stable à 4% au Cinéma du Réel, passant de 0% à 20% aux Ecrans documentaires. Christophe Postic, co-directeur artistique du Festival de Lussas, considère qu'il y a « un désengagement très net des diffuseurs dans la production et la diffusion des documentaires de création. »

Les chaînes de télévision et, *a fortiori*, les chaînes de télévision nationales hertziennes, semblent donc financer de manière beaucoup moins fréquente le type de documentaire montré dans les principaux festivals en 2009 que ce n'était le cas en 2002. Le divorce entre les lignes éditoriales des festivals et de la télévision semble donc encore plus net que la rupture entre les commissions d'aide à l'écriture ou à la production et la télévision.

Ici encore, on peut se demander dans quelle mesure les sélectionneurs et les programmeurs eux-mêmes, les objectifs des festivals, leurs lignes éditoriales, ont profondément changé entre 2002 et 2009 ou si la relative stabilité des équipes ou des lignes éditoriales (à l'exception notable du FID Marseille dont la ligne éditoriale a été profondément modifiée entre les deux dates) ne s'est pas accompagnée, dans le même temps, d'une modification profonde du type de films documentaires programmés sur les chaînes de télévision, en particulier sur les chaînes nationales hertziennes.

Notons que l'échantillon des festivals choisis repose sur le choix ancien de consacrer une part importante au documentaire de création, et de programmer des œuvres qui n'ont pas encore été diffusées à la télévision. Ceci tempère ou renforce au contraire les tendances qui viennent d'être relevées.

Pour les télévisions, et pour certains producteurs, la rupture s'explique par des partis pris formalistes des festivals de documentaires. Ceux-ci feraient la part belle à l'innovation du côté des écritures documentaires au détriment de l'intérêt des documentaires liés au sujet.

De son côté, France Télévisions nous a communiqué la liste des prix en festivals obtenus par ses documentaires en 2010. Sur les cinquante prix accordés en 2010 à des documentaires, on constate que beaucoup sont accordés dans le cadre de festivals thématiques, tels que le Festival international du film des droits de l'homme, le Festival international du film de santé, le Prix

<sup>14</sup> Société civile des producteurs de cinéma et de télévision.

média de la fondation pour l'enfance, etc. Cinq prix sont accordés dans le cadre de manifestations spécifiquement dédiées au journalisme (le Festival international du grand reportage d'actualité, le prix Albert Londres, et le Prix franco-allemand du journalisme). Plusieurs prix sont accordés dans la catégorie « documentaire » des festivals audiovisuels généralistes (le FIPA, prix du syndicat français des critiques de cinéma et de télévision, les Globes de cristal, les Lauriers de la radio et de la télévision, le Prix Europa, etc.). Un seul prix est accordé dans le cadre d'une manifestation spécifiquement dédiée au documentaire (le Grand Prix du documentaire d'auteur de Monaco).

Ceci tendrait à confirmer la plus grande segmentation du champ du documentaire en même temps qu'un glissement de ses frontières avec le journalisme.

Le tableau ci-dessous synthétise les renseignements obtenus d'après les déclarations des producteurs et sur la base des catalogues de sélection des festivals pour les films français ou de production dominante française.

### Financement des films français présentés en festivals au début et à la fin de la décennie

	CNC	PROCIUREP	SCAM	Total Institutions	Région	Autres collectivités territoriales	Total collectivités territoriales	Chaînes hertziennes (dont France 3 régions)	Chaînes du câble	Chaînes locales	Total chaînes TV	Autoproduction
<b>Films français présentés à Lussas en 2000 et 2009</b>												
2000: 51 films	49%	26%	14%	57%	14%	22%	22%	61%	6%	6%	67%	2%
2009: 49 films	39%	22%	6%	45%	27%	2%	27%	22%	6%	18%	43%	10%
<b>Films français présentés au FID Marseille en 2002 et 2009</b>												
2002: 12 films	58%	33%	0%	58%	0%	0%	0%	42%	0%	25%	58%	17%
2009: 18 films	17%	6%	6%	17%	11%	11%	22%	0%	0%	6%	6%	44%
<b>Films français présentés aux Ecrans documentaires en 2002 et 2009</b>												
2002: 13 films	69%	39%	0%	69%	8%	15%	23%	46%	0%	39%	69%	0%
2009: 15 films	47%	7%	13%	53%	33%	20%	53%	7%	0%	20%	20%	20%
<b>Films français présentés au Cinéma du réel en 2001 et 2010</b>												
2001: 24 films	42%	13%	4%	46%	8%	17%	21%	42%	17%	21%	67%	4%
2010: 25 films	20%	12%	0%	20%	20%	12%	24%	4%	4%	16%	24%	4%
<b>Films français présentés au FIPA en 2000 et 2009</b>												
2000: 48 films	54%	38%	0%	52%	2%	2%	4%	88%	17%	8%	96%	0%
2009: 16 films	31%	25%	0%	31%	13%	6%	19%	56%	25%	6%	75%	0%

Source: ROD, d'après les catalogues des festivals

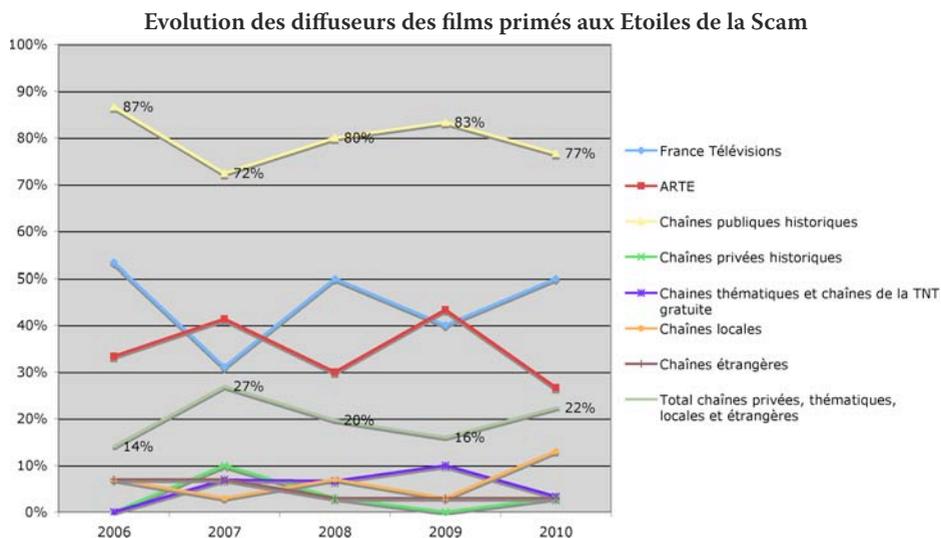
## 2 - Quelles perspectives pour la création documentaire ?

Sur certaines chaînes, dans les salles de cinéma ou sur de nouveaux supports, une forme de retour ou de reprise du documentaire est à l'œuvre. Il semble intéressant d'observer de plus près ces indicateurs : loin d'être des tendances affirmées ou des perspectives, ils révèlent de nouvelles problématiques.

### A - Le rôle des chaînes thématiques et locales

Malgré un sous-financement très net, il apparaît que les chaînes thématiques et certaines télévisions locales ont une production reconnue professionnellement.

Le graphique ci-dessous montre que le rôle des diffuseurs publics est sans équivalent, mais que le pôle rassemblant chaînes locales et thématiques a une existence significative.



Source: ROD, d'après le site de la Scam > Les Etoiles de la Scam.

## **B - Le documentaire au cinéma**

En termes quantitatifs, le documentaire au cinéma (71 films en 2009) ne saurait rivaliser avec les 2336 films documentaires produits pour la télévision.

Le cinéma est souvent perçu comme un lieu offrant aux auteurs réalisateurs plus de liberté que la télévision. Délivré des exigences du format télévisuel, le documentariste pourrait écrire et réaliser des films plus conformes à ses ambitions artistiques. On a ainsi vu des auteurs réalisateurs reconnus, comme Mariana Otero, poursuivre leur carrière au cinéma. D'autres cinéastes ont toujours été plus à l'aise au cinéma, comme Nicolas Philibert ou Raymond Depardon.

En effet, le mode opératoire de Nicolas Philibert semble difficilement conciliable avec celui des télévisions : « Quand je fais un film, moins j'en sais sur le sujet, mieux je me porte. Bien entendu, c'est absolument contraire à ce que prêchent les télévisions, qui demandent aujourd'hui de plus en plus de garanties aux cinéastes, qui demandent des scénarios de plus en plus précis. (...) Il y a là quelque chose de très contradictoire avec la portée cinématographique d'un projet qui a partie liée avec cette part d'invisibilité, avec cette part d'inconnu, avec ce désir de faire le chemin en marchant, de faire son film sans chercher à prendre trop d'avance sur le spectateur, ou à le surplomber par un étalage de savoir préalablement engrangé. »

Malgré tout, il semble que la télévision elle-même trouve dans les films documentaires de cinéma une offre qu'elle n'a pas pu contribuer à faire émerger. Ainsi, Pierrette Ominetti explique que la case Grand Format est composée de films préachetés mais aussi achetés pas ARTE. Concernant ces derniers, elle dit avoir du mal à trouver des grands formats sur le marché. Ils ne se produisent plus, sur le marché national comme sur le marché international. Depuis 3-4 ans, les films achetés sont des films de cinéma que la télévision ne produit plus car il n'y a plus de créneaux : ces films existent toujours, mais plus dans les mêmes cases. Elle a ainsi récemment proposé à l'achat « La Consultation », d'Hélène de Crécy, « September Issue » de RJ Cutler, « 24 City » de Jia Zang Ke, et « Combalimon » de Raphaël Mathié.

Par ailleurs, on note également la présence de longs métrages documentaires parmi les documentaires récompensés aux Etoiles de la SCAM. A ce titre, l'année 2007 a été une année exceptionnelle, car il y a eu 6 longs métrages sur les 29 films primés. En revanche, en 2010, il n'y avait qu'un long métrage sorti en salles parmi les 30 films primés.

### **Plus de documentaire dans les salles ?**

Il semble que la distribution du cinéma documentaire en salle devienne de plus en plus évidente, que l'on considère le nombre de films ou celui des spectateurs. Plusieurs éléments permettent de faire la part des films documentaires à très gros budgets, dont certains atteignent des succès populaires, et celle de films d'auteurs plus exigeants, dont les sorties en salles sont plus modestes mais demeurent importantes y compris symboliquement. On voit ainsi des films à toute petite économie bénéficier d'espaces de presse bien supérieurs à celui de fictions à gros budgets. L'impact de ces films porte alors bien au-delà du seul nombre de spectateurs.

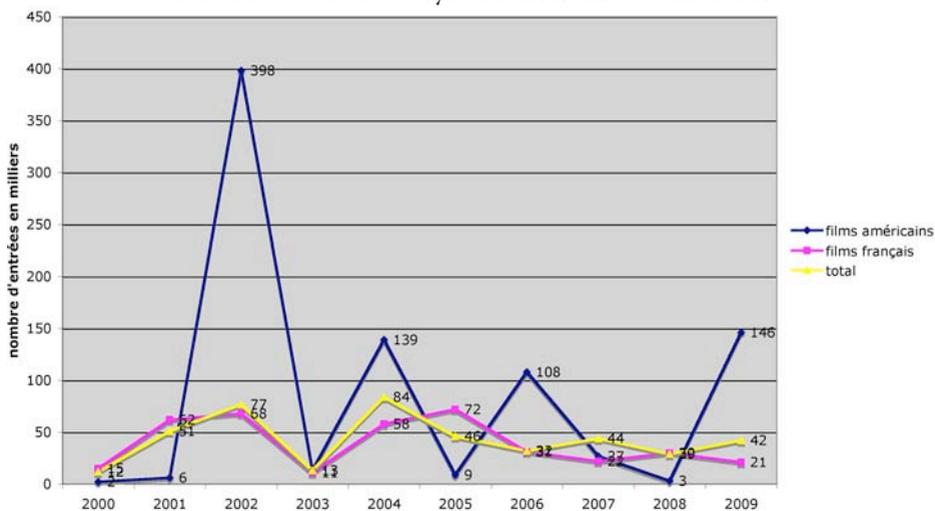
En 2000, 26 films documentaires (dont 20 films documentaires français) sont sortis sur les écrans, totalisant 316 000 entrées. En 2009, 71 films documentaires (dont 45 films documentaires français) sont sortis sur les écrans, totalisant 2 984 000 entrées. Leur recette aux guichets est passée de 1,6 millions d'euros en 2000 à 18,9 millions en 2009.

La part des films documentaires dans le total des films sortis en salles est ainsi passée de 7% en 2000 à 13% en 2009 (données CNC). En dépit d'un nombre d'entrées très inégal d'une année sur l'autre, on peut néanmoins noter qu'au cours de la décennie 2000-2009 la diffusion du documentaire en salles a, en moyenne, fortement augmenté et qu'elle s'est développée à tous les points de vue, y compris associatifs. Le nombre de documentaires au cinéma, ainsi que leur fréquentation globale, est en augmentation.

En particulier, on a assisté au cours de cette période à un succès d'audience de quelques documentaires à budget faible ou moyen comme « Les Glaneurs et la glaneuse » d'Agnès Varda (1999), « Etre et avoir » de Nicolas Philibert (2002) ou « La Marche de L'Empereur » de Luc Jacquet (2005). On voit aussi récemment se développer un genre nouveau au cinéma, le documentaire cinématographique à gros budget, avec « Océans » de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud (2009), dont le budget de 49,6 millions d'euros est sans comparaison. Ce dernier cumule un nombre d'entrées impressionnant et a tendance à tirer vers le haut les bons chiffres de la diffusion du documentaire en salles.

La grande variabilité du nombre moyen d'entrées s'explique par la présence ou l'absence d'une année sur l'autre de ce qu'on pourrait appeler des « blockbusters documentaires » devenus plus fréquents au cours de la décennie écoulée.

**Evolution du nombre moyen d'entrées des documentaires**



Source: ROD, d'après CNC, *Le marché du documentaire en 2009*, juin 2010, p.45

## Le documentaire en salles : une économie marginale

Ainsi, sur 10 ans, de plus en plus de films documentaires sortent en salles, dans une économie qui reste très modeste. Si le nombre moyen de copies augmente légèrement entre 2001 (20 copies) et 2009 (27 copies), il reste faible : parmi les 71 films sortis en salles en 2009 presque la moitié (38) sort sur moins de 10 copies.

Nicolas Philibert remarque qu'on ne peut plus dire du documentaire qu'il est le parent pauvre du cinéma. Il y a du côté de la fiction comme du documentaire des écarts considérables en termes de budget entre petits et grands films, des films tournés à la première personne avec des moyens extrêmement réduits, et de l'autre côté des superproductions comme « Océans », de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud.

L'étude du CNC de 2010 met en lumière plusieurs caractéristiques spécifiques à l'économie du documentaire en salles : d'une manière générale, les films documentaires ont une durée de vie en salles plus longue que les autres films. Pour les films exploités sur des combinaisons restreintes (1 à 10 copies), l'étalement des entrées est particulièrement prononcé.

Ils ont aussi des frais d'édition moindres : en 2008, le documentaire bénéficie en moyenne de frais d'édition quatre fois moindre aux frais d'édition des films de fiction (158,57 K€ pour les documentaires, 689,38 K€ pour les films de fiction). Le tirage des copies représente le premier poste de dépenses, mais une part moindre que pour l'ensemble des films (22,2% contre 24,6%) car les sorties de films documentaires peuvent se faire sur les supports moins coûteux que les copies traditionnelles (DVD, Bêta).

Leur diffusion se caractérise par un travail de proximité avec les salles et la presse : sur la période 2004-2008, la structure des coûts de distribution des documentaires révèle une part plus importante des coûts divers de promotion (19%) par rapport à l'ensemble des films (15%) ce qui est dû au fait que la promotion des films documentaires passe plus par un travail de proximité avec les salles et la presse que par l'achat d'espaces publicitaires.

Ces éléments statistiques révèlent que l'économie du documentaire en salles repose, plus que l'économie du cinéma dans son ensemble, sur l'action culturelle menée souvent par des structures associatives et des relais socioculturels. Certains lieux de diffusion clairement identifiés comme tels ont parfois constitué des réseaux de spectateurs, tandis que des associations d'éducation populaire ou des réseaux militants constituent depuis longtemps des relais efficaces.

Les sorties en salles et exploitations dans les réseaux « alternatifs », qui diffusent les œuvres sur le moyen ou long terme et font vivre une culture documentaire ne permettent pas aujourd'hui de fonder un modèle économique alternatif au modèle dominant. Ils demandent aux auteurs, aux producteurs et aux distributeurs un travail d'accompagnement des films qui prend beaucoup de temps et qui n'est le plus souvent pas ou très mal rémunéré.



Enfin, pour certains, l'avenir du documentaire ne se pose pas dans une articulation refondée avec les salles. Pour ARTE, les films se voient à l'antenne, en catch up, en V&D, et sous d'autres formes sur internet. Les programmes de qualité continuent à vivre sur tous les supports, et ARTE+7 permet de rattraper de mauvaises audiences.

France Télévisions développe également son offre internet, en proposant une grande partie de ses programmes en vidéo à la demande sur son site, en produisant des déclinaisons internet autour des programmes diffusés à l'antenne (les « mini sites ») et en entrant dans la production de projets spécifiquement dédiés à internet. France 5 a par exemple lancé une collection de 24 web documentaires, « Portrait d'un nouveau monde. »

L'investissement des diffuseurs dans les programmes web ne vise pas seulement à capter les téléspectateurs sur internet, mais offre aussi des perspectives de renouvellement des formes. En tout état de cause, le web documentaire hérite du journalisme : ce nouvel espace de diffusion demande des écritures différentes, enrichies de compléments de programmes liés à ce mode d'exploitation. Toutefois, il n'induit pas systématiquement une amélioration de la qualité des œuvres celles-ci ayant une économie bien plus fragile encore que les autres.

Le cadre de cette étude n'a pas permis d'étudier précisément la vitalité des cinéastes documentaristes en région, soutenus au niveau local mais globalement sous exposés, ni le nombre de films autoproduits ou sous-financés qui accèdent à la reconnaissance des festivals et parfois des salles.

Pour le moment, ces pratiques ne sont pas susceptibles de pallier les déséquilibres ou les fragilités relevées plus haut. Une large concertation devrait s'ouvrir pour accompagner la nécessaire structuration de ces nouveaux média et de ces nouvelles pratiques. Elle associerait l'ensemble des partenaires « historiques » de la création documentaire mais aussi pour la première fois, ces acteurs émergents. De ces échanges devraient naître les garanties pour l'avenir de la création documentaire alors que ses formes et ses modalités de diffusion connaissent de nouvelles mutations.

## Conclusion

---

Il apparaît aux termes de cette étude une situation fortement contrastée.

Le documentaire rencontre partout un grand succès public : dans les salles de cinéma, sur les écrans de télévision ou sur de nouveaux vecteurs, dans les universités, les écoles d'art, les festivals, les médiathèques, les musées et les associations... le documentaire a gagné au cours des dix dernières années une légitimité pleine et entière. Un véritable désir documentaire se manifeste.

Pourtant l'économie du documentaire reste largement précaire, et la création est en danger de marginalisation, du moins sur les écrans de télévision. L'évolution foudroyante du paysage audiovisuel a bouleversé la donne.

Si le documentaire est devenu un indispensable outil de compréhension du monde, c'est d'abord parce qu'un dialogue entre diffuseurs, producteurs et réalisateurs a permis des prises de risque, des "tentatives", des exceptions, un accompagnement de regards libres, corrosifs, voire impertinents.

L'audimat comme seule échelle de valeur ne risque-t-il pas de vider de son sens l'idée même de télévision publique ? La diversité de l'offre et la satisfaction qualitative du téléspectateur doivent désormais être prises en compte.



A nos yeux, la politique publique en matière de documentaire doit répondre rapidement à trois objectifs majeurs : une redynamisation de la politique éditoriale des chaînes publiques, un renforcement du rôle incitateur et régulateur de l'Etat, une meilleure exposition des œuvres soutenues par les aides à la création du CNC.

Nous proposons ici quelques premières mesures permettant de mettre en œuvre ces objectifs.

### **Redynamiser la politique éditoriale des chaînes publiques**

Une attention toute particulière doit être portée à deux outils majeurs de France Télévisions : le **Contrat d'Objectifs et de Moyens** sur la période 2013 - 2015 et l'**accord documentaire**. L'engagement global du groupe France Télévisions dans la production patrimoniale doit perdurer et s'amplifier dans une logique de rattrapage et de croissance.

Il est indispensable d'y intégrer des indicateurs précis sur le volume minimal de diffusion de documentaires du groupe France Télévisions, chiffrant les documentaires qui ne relèvent pas de l'unité documentaire, sur le volume de diffusion en seconde partie de soirée, et celui de diffusion de premiers films.

Ne faudrait-il pas inciter toutes les chaînes de télévision locales, financées par des collectivités territoriales, à jouer un rôle actif en faveur de la création documentaire ?

Ne faudrait-il inciter ARTE France, cette chaîne clé pour le développement du documentaire, à retrouver le rôle actif qui fut le sien dans la création documentaire ?

Il n'est pas étonnant que les auteurs réalisateurs et les producteurs défendent une logique de création patrimoniale, tandis que les chaînes, prises dans une évolution de leur métier de diffuseur, défendent et promeuvent une logique de marque. Pour les chaînes « historiques », notamment le service public, ce qui pourrait apparaître conflictuel devrait au contraire constituer **une chance de se renouveler par la différence**. Face à l'offre dominante des autres chaînes paralysées par leurs contraintes de formats ou de sujets, les chaînes publiques devraient refuser l'uniformité.

### **Renforcer les rôles de régulateur et d'incitateur de l'Etat**

Il importe que les pouvoirs publics, en liaison avec les organisations professionnelles, travaillent sérieusement à des cahiers des charges et autres textes d'accord qui permettraient de favoriser réellement la diversité, y compris par la création de cases nouvelles, la mise en place chez les diffuseurs de service public de structures de décision favorisant une prise de risque éditoriale, et encourageant la création et l'innovation.

Le **COSIP** tend aujourd'hui à favoriser le financement des films les mieux financés, sans soutenir suffisamment les films les plus fragiles : une réactualisation des mécanismes est urgente. Le CNC devrait notamment être en mesure de mieux prendre en compte le travail du producteur autour de la notion de risque (aujourd'hui essentiellement supportée par lui et, par voie de conséquence, par le réalisateur) et de valoriser ses actions en matière de diffusion des films produits, en France et à l'étranger.

La commission d'aide sélective du COSIP pourrait voir son rôle élargi et réaffirmer sa vocation de soutien à la création documentaire.

Nous souhaitons que s'accélère la recherche de "**passerelles**" entre cinéma et télévision. Le documentaire, qu'il ait été produit pour le cinéma ou pour la télévision, trouve dans la salle de cinéma un espace de diffusion, d'exposition et de débat très précieux. Quels mécanismes, quels outils, pourrions-nous imaginer pour renforcer cette diffusion, potentiellement ouverte à tous les documentaires, et permettant de faire vivre les œuvres dans la durée, au delà de leur diffusion télévisuelle ? L'arrivée du numérique, et le problème que pose la contribution à l'équipement des salles, nécessitent de nouvelles réflexions. Comment inscrire cette diffusion du documentaire, qui représente un enjeu culturel, dans le cadre de la projection numérique des salles de cinéma ?

### **Favoriser une meilleure exposition des œuvres soutenues par les aides à la création du CNC**

Nous souhaitons la création, **un soir par semaine** à la télévision publique, d'un espace de diffusion de documentaires préachetés, non formatés en sujets, en durée, en écriture. Cette case serait alimentée par les films de l'aide au développement renforcé, le diffuseur apportant un préachat significatif pour l'équilibre économique du film. Elle pourrait également être alimentée par des achats de films primés dans les festivals ou aux Etoiles de la SCAM.

Cette case ne recouvrirait pas un genre (société, histoire etc...), ni un style, mais serait un label de créativité. Sa création ne doit pas affranchir les chaînes d'une exigence de respect de la diversité des formes, des sujets, des réalisateurs et des producteurs.

Pourquoi ne pas réfléchir à soutenir l'investissement des chaînes dans des documentaires aux écritures originales par un système de soutien spécifique du CNC ?

Ne pourrait-on pas instaurer une aide après réalisation en documentaire pour favoriser la qualité technique des œuvres peu financées ?

La diffusion des documentaires doit désormais être envisagée dans une dynamique de **complémentarité des différents supports** : première diffusion pour la télévision, catch up, cinéma, vidéo à la demande... Il faut pour cela ouvrir une nouvelle réflexion sur les formes, les conditions et les perspectives de ces nouveaux modes de diffusion. Il est essentiel que des moyens financiers soient engagés dans l'étude et la promotion des initiatives d'exposition du documentaire sur tous les nouveaux supports.



Progressivement la situation de monopole de la télévision publique l'a amenée à traiter les producteurs comme des fournisseurs chargés d'encadrer les auteurs réalisateurs. C'est à une relation triangulaire et non pyramidale entre producteurs, réalisateurs et diffuseurs que nous aspirons : le désir du film, sa mise en œuvre et l'appréhension de sa pertinence dans le cadre de sa diffusion pourraient ainsi dialoguer dans un enrichissement mutuel. C'est ainsi que pourra se refonder le cercle vertueux d'une télévision novatrice et respectueuse de ses créateurs comme de ses spectateurs.

Une vraie politique culturelle publique ne devrait-elle pas se tourner vers ce qui est une chance, la vitalité de la création documentaire sous toutes ses formes ?

La télévision publique n'affirmerait-elle pas pleinement son rôle dans le débat public et la dynamique culturelle de notre pays en donnant en son sein toute sa place à la création documentaire ?

## Liste des personnes citées et consultées

**Jean-Michel Ausseil**, secrétaire général du FIPA

**Corinne Bopp**, déléguée générale de Périphérie

**Patricia Boutinard-Rouelle**, directrice des magazines et du documentaire sur France 2

**Anne Cochard**, direction de la création, des territoires et des publics, CNC

**Laurent Cormier**, direction du patrimoine cinématographique, CNC

**Michel David**, producteur, Zeugma films

**Bernard Debord**, réalisateur

**David Dufresne**, journaliste, ancien rédacteur en chef de Itélé, réalisateur

**Thierry Garrel**, ancien responsable de l'Unité Documentaires d'ARTE

**Denis Gheerbrant**, réalisateur

**Frédéric Goldbronn**, réalisateur

**Arnaud Hamelin**, PDG de l'agence de presse Sunset Press et président du SATEV (Syndicat des Agences de Presse Télévisées)

**Yves Jeuland**, réalisateur

**Serge Lalou**, producteur, Les Films d'ici

**Virginie Linhart**, réalisatrice

**Thierry Lounas**, producteur et distributeur, Capricci Films

**Françoise Marchetti**, directrice des programmes de NRJ 12

**Antoine Martin**, producteur, Antoine Martin Production

**Luc Martin Gousset**, producteur, Point du jour

**Arnaud de Mezamat**, producteur, Abacaris films

**Stéphane Millière**, producteur, Gédéon Programmes

**Pierrette Ominetti**, directrice de l'Unité de programmes documentaires d'ARTE France

**Nicolas Philibert**, réalisateur

**Christophe Postic**, co-directeur artistique du Festival de Lussas,

**Valentine Roulet**, service de la création, direction de la création, des territoires et des publics, CNC

**Thomas Schmitt**, producteur, Mosaïque films

**Fabienne Servan-Schreiber**, productrice

**Michèle Souignac**, Directrice de Périphérie

## Index des sigles et acronymes

**ADDOC** : Association des cinéastes documentaristes

**ARCADI** : établissement public de coopération culturelle pour les arts de la scène et de l'image créée par la région Ile de France et l'État

**CNC** : Centre national de la cinématographie et de l'image animée

**C7** : Club du 7 octobre

**CNCL** : Commission nationale de la communication et des libertés

**COSIP** : Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels

**CSA** : Conseil supérieur de l'audiovisuel

**FID** : Festival international du documentaire

**FIGRA** : Festival international du grand reportage d'actualité

**FIPA** : Festival international des programmes audiovisuels

**INA** : Institut national de l'audiovisuel

**ORTF** : Office de radiodiffusion télévision française

**PROCIREP** : société civile des producteurs de cinéma et de télévision

**ROD** : Réseau des organisations du documentaire regroupant l'Addoc, le C7, le SPI, la SRF et l'USPA

**SATEV** : Syndicat des Agences de Presse Télévisée

**SCAM** : Société civile des auteurs multimédia

**SPI** : Syndicat des producteurs indépendants

**SRF** : Société des réalisateurs de films

**USPA** : Union syndicale de la production audiovisuelle

**TNT** : Télévision numérique terrestre

**TVFI** : TV France International

**VàD** : Vidéo à la demande

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	5
<b>Les mots pour le dire</b> .....	6
<b>Panorama de la création documentaire</b> .....	9
<b>1 - Aux origines d'une production abondante</b> .....	10
A - 1986-1995 : deux actes fondateurs d'une politique volontariste .....	10
B - 1995-2009 : naissance et évolution d'un secteur accompagné .....	12
<b>2 - Implication diversifiée des chaînes, production orientée</b> .....	14
A - La stabilité des chaînes hertziennes .....	14
B - Les chaînes locales de service public : disparition et résistance .....	15
C - Les chaînes du câble et du satellite : instabilité et diversité .....	16
D - Les chaînes de la TNT.....	17
<b>3 - Une diffusion accrue</b> .....	18
A- Succès publics et hausse des films non aidés à la télévision .....	18
B - Performances du documentaire français à l'international .....	20
<b>Un bilan contrasté: offre et demande création et façonnage</b> .....	21
<b>1 - Des déséquilibres structurels</b> .....	22
A - Pérennisation d'un coût horaire anormalement faible .....	22
B - Amplitude accrue des coûts horaires selon le financeur principal.....	24
C - Fragilité persistante de la filière.....	26
<b>2 - D'une logique d'offre à une logique de demande</b> .....	30
A - Mutations du paysage audiovisuel.....	30
B - Les réponses des chaînes.....	32
<b>Quelle place pour la création documentaire?</b> .....	37
<b>1 - Une vie avant la télé</b> .....	38
A - Les aides à l'écriture (CNC, SCAM) .....	38
B - Les sélections dans les festivals.....	40
<b>2 - Quelles perspectives pour la création documentaire ?</b> .....	42
A - Le rôle des chaînes thématiques et locales .....	42
B - Le documentaire au cinéma .....	43
<b>Conclusion</b> .....	47

# L'ÉTAT DU DOCUMENTAIRE 2000-2010

## La place de la création dans la production documentaire

Diffusé en prime time, projeté en festivals et en salles, exporté à l'international..., le documentaire affiche tous les indicateurs de bonne santé ! Mais où en sommes-nous de la diversité des œuvres, des auteurs, des producteurs, des écritures, des films ? Son économie demeure fragile, son avenir inquiète... Jamais l'écart n'a paru si grand entre la vitalité de la création documentaire et les politiques éditoriales de l'ensemble des diffuseurs. Toutes ces problématiques ont motivé les auteurs réalisateurs et producteurs de l'ADDOC, du C7, du SPI, de la SRF et de l'USPA, réunis au sein du Réseau des Organisations du Documentaire (ROD) à confronter les impressions des acteurs du documentaire à l'analyse objective de l'état de la production et de la diffusion du documentaire français. Ces analyses et questionnements font l'objet de ce rapport qui entend retracer l'évolution globale de la création documentaire au cours de la décennie 2000-2010 et poser les enjeux de la décennie à venir.

*La situation du documentaire a amené les réalisateurs et les producteurs à se rapprocher pour fonder le ROD - Réseau des Organisations du Documentaire.*

*Dans sa "lettre ouverte" du 5 février 2007, le ROD précise que sa vocation est « de se préoccuper des politiques publiques en matière de documentaire [...] pour assurer la pérennité et l'essor du documentaire sur les chaînes des télévisions publiques ».*

*Il souligne la nécessité d'une diversité des formes, des contenus, des approches, des regards et des programmations sur les chaînes de télévision de service public. Il s'inquiète des glissements de sens des notions de « documentaire » et de « création ».*

*Le ROD agit pour le documentaire en tant qu'œuvre, indépendamment de son sujet, comme film à part entière.*