



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

N°2023-12

**INSPECTION GÉNÉRALE
DES AFFAIRES CULTURELLES**

Le documentaire et ses acteurs à l'heure des bouleversements de l'audiovisuel

**RAPPORT
SEPTEMBRE 2023**



Philippe Belin
Philippe Nicolas

Inspecteur général des affaires culturelles
Inspecteur général des affaires culturelles

RELECTEUR-REFERENT
François HURARD, Inspecteur général des affaires culturelles

SYNTHÈSE

A. Le documentaire s'inscrit dans une économie traditionnellement fragile

1. Une fragilité qui tient au foisonnement de petites entreprises de production...

Le secteur du documentaire apparaît atomisé, avec plus de 550 producteurs actifs, chiffre stable depuis 20 ans malgré les mouvements de concentration à l'œuvre dans l'audiovisuel. La moitié des heures de documentaires produites l'a été par 10% des entreprises en moyenne, d'après les données du CNC. A cheval entre l'audiovisuel et le cinéma, le secteur produit des œuvres aux budgets et aux formats les plus divers : moins de 24 minutes à 92 minutes, avec un standard de 52 minutes.

De structuration récente, la filière se caractérise par la **modestie de ses budgets, facteur de précarité** : le devis moyen d'un documentaire s'élève à 200 K€ dans l'audiovisuel, soit quatre fois moins que dans la fiction, à 650 K€ au cinéma, soit sept fois moins que dans la fiction¹. Les entreprises de production de documentaires sont la plupart du temps de petite taille, sans fonds propres, sans capacité d'endettement du fait d'un défaut d'activité récurrente, sans actifs forts à cause de catalogues d'œuvres à la seconde vie limitée.

Les producteurs de documentaires cinématographiques se sont aussi précarisés du fait d'une hausse de la production supérieure aux prévisions. Le nombre de films a connu une envolée de près de 70 % sur les dix dernières années tandis que la fréquentation demeurerait stable, autour de 2,1 millions d'entrées, cantonnée à un public plutôt âgé, CSP+ et assidu. Cet effet de ciseau a engendré une chute de 56 % des recettes par film.

Néanmoins, la mission ne peut évaluer l'impact de ces évolutions sur les résultats des producteurs, faute de disposer de données sur leurs équilibres d'exploitation. C'est pourquoi elle recommande de suivre au niveau du CNC les **comptes définitifs des documentaires aidés**, ainsi que les **comptes des entreprises du secteur**, et de commander au DEPS une **étude ad hoc sur l'économie du genre documentaire**.

2. ...et n'épargne pas les auteurs-réalisateurs

La situation des auteurs-réalisateurs de documentaires ne semble pas moins précaire. On en dénombre entre 3000 et 5000, fondus dans l'ensemble plus vaste des auteurs et réalisateurs de l'audiovisuel, et il est très difficile de recueillir, auprès d'une multitude d'organismes, leurs différents types de rémunérations : droits d'auteurs, salaires perçus dans le secteur privé, dans le secteur public, revenus non-salariés, revenus de l'intermittence, revenus accessoires... C'est pourquoi la mission préconise que le DEPS soit aussi chargé d'une **étude sur les revenus des documentaristes**.

La croissance rapide de la population des auteurs, toutes disciplines confondues, sur les vingt dernières années, conjuguée à une moindre croissance des revenus de leurs secteurs respectifs, a provoqué un effet de paupérisation. Les auteurs de l'audiovisuel, dont l'effectif a triplé, ont subi en conséquence une **baisse de pouvoir d'achat d'environ 30 %** en un peu moins de 20 ans. Au sein de cet ensemble, les documentaristes semblent les plus touchés.

Une étude de la SCAM réalisée en 2020² montre que ces derniers perçoivent en moyenne **15.994 € pour une œuvre**, soit l'équivalent mensuel de 5,6 SMIC sur la base de 41 jours

¹ La comparaison entre la fiction et le documentaire - qui ne sous-entend aucune appréciation de différence de traitement - est réalisée toutes réserves faites des différences à prendre en compte des volumes, des devis et de la nature des financements.

² Réalités de la rémunération des documentaristes – SCAM/ADDOC – Septembre 2020.

de travail déclarés. Mais la disparité des situations s'étage dans un rapport de 1 à 31, de sorte que les moins rémunérés ne percevaient que 0,9 SMIC. A cela faut-il ajouter que le travail effectif serait souvent, d'après cette étude, 3 à 4 fois plus élevé que les jours déclarés, faisant tomber potentiellement la rémunération effective de ces derniers aux alentours de 0,2 SMIC.

3. Dans un contexte de plateformes de l'offre, générateur d'incertitudes

On constate une montée en puissance de l'offre délinéarisée, portée par la multiplication des plateformes de VàD (78 en 2020 contre 14 en 2010), qui touche tous les publics, pas seulement jeunes : 50% de la consommation des 18/64 ans est délinéarisée ; la moyenne d'âge est de 33 ans, avec une tendance au vieillissement des audiences. L'essor de la consommation audiovisuelle délinéarisée bénéficie globalement à l'offre de documentaires dont le volume a été **multiplié par 3 en 4 ans**.

Toutefois, les plateformes étrangères (Netflix, Amazon et Disney+) restent en tête pour la fréquentation du public et imposent leurs formats, majoritairement sériels, ouvrant peu de perspectives à la diffusion de documentaires de création français. L'exportation de programmes documentaires est en hausse de 64% sur 20 ans, faisant de la France le 3ème pays d'origine des documentaires, mais loin derrière la production américaine et britannique.

La France est **importatrice nette de documentaires**. Son expertise est appréciée sur les thématiques histoire et biographie (du fait de ses fonds d'archives audiovisuelles et cinématographiques), découverte, science et investigation, art et culture, de même que sa maîtrise technique du traitement de l'image et du son. Mais elle reste pénalisée par sa réticence à intégrer les nouveaux standards anglo-saxons (notamment les séries longues), et sa préférence pour les sujets de société, souvent très hexagonaux.

Par ailleurs, les nouveaux « décrets de production », définissant la contribution à la production des éditeurs de services, ont accru l'inquiétude des professionnels : les textes permettraient selon eux aux diffuseurs d'accéder aux droits de diffusion élargis (« droits 360° ») pour des montants de plus en plus réduits, limitant les possibilités d'aller chercher d'autres partenaires financiers. Le nouveau dispositif réglementaire encourageant la négociation entre producteurs et diffuseurs ne pourra cependant être évalué avant la **fin de 2024**, soit à l'issue d'une période raisonnable d'application de trois ans.

4. Les réformes des aides du CNC de 2014 et 2017 ont renforcé le soutien unitaire aux œuvres mais baissé le budget global alloué au secteur, renforçant cette fragilité structurelle...

La réforme des aides au documentaire du CNC, initiée en 2014 et accentuée en 2017, a eu pour effet une hausse des budgets des œuvres aidées (+ 31,5 % entre 2012 et 2021). Elle s'est cependant traduite par une baisse du volume d'œuvres produites d'un tiers entre 2012 et 2021, soit une perte d'activité de plus de 1000 heures. Les aides ont également reculé en valeur (-19,6 M€), et les budgets globaux consacrés au genre, tous financeurs confondus, sont passés de 438 M€ à 368 M€, soit une baisse de 70 M€ (- 16 %).

La télévision en particulier - principal financeur du documentaire, peu cher à produire et apprécié des spectateurs - a diminué ses engagements du fait de ces évolutions, ainsi que de ses difficultés propres liées à la baisse des recettes publicitaires, à la concurrence des plateformes et à la crise sanitaire.

Les producteurs se sont trouvés **globalement vulnérabilisés** par ce repli : s'ils ont diversifié leurs sources de financement, notamment à l'international et auprès des régions, ils ont malgré tout été contraints d'augmenter leurs apports, qui sont passés de 15 % à 17 % des devis. Pour se protéger, ils ont accru au niveau des devis leurs marges pour imprévus et leurs frais généraux, de façon à préserver, voire améliorer leurs équilibres. En

ajoutant le bénéfice potentiel du crédit d'impôt, ils ont même réussi à développer des productions bénéficiaires sur le papier. D'après une étude de l'USPA³, cependant, les producteurs de documentaires audiovisuels sont majoritairement déficitaires au niveau des comptes définitifs, une fois prises en compte les dérives de coûts et les recettes non concrétisées : ils conservent dans 85 % des cas un apport de 12 % non amorti avant la seconde vie des œuvres.

5. ...en dépit du rôle stabilisateur de l'audiovisuel public

Dans ce contexte, **le service de l'audiovisuel public a maintenu durant la dernière décennie ses soutiens** à un genre dont la composante créative, mais aussi informative est importante à l'heure des *fake news*, malgré la baisse de ses ressources publiques, de ses coûts de grille et, dans le cas de France Télévisions, la suppression de France Ô et le repositionnement de France 4. Il représente désormais à lui seul 75 % des investissements des chaînes dans le documentaire. Les producteurs en sont bien conscients, qui ont rappelé que leur principale inquiétude, depuis la suppression de la contribution à l'audiovisuel public fin 2022, portait sur le financement de l'audiovisuel public et le renouvellement des COM. Ceux-ci ont été décalés de 2022 à fin 2023 et ont engendré au passage le report de la signature d'un nouvel accord documentaire avec FTV.

B. Vers une évolution des dispositifs d'aides au documentaire et un renforcement de la Cinémathèque du documentaire

1. Pour une reprise mesurée de la croissance des aides au genre documentaire...

Les réformes récentes du système d'aides semblent avoir été perçues par la profession d'abord comme un arbitrage en faveur de la fiction, dont les aides ont augmenté autant qu'elles ont baissé sur le documentaire durant la décennie écoulée. Elles ont été ressenties ensuite comme un arbitrage interne au genre, en faveur du documentaire de création, pour lequel une nouvelle définition a été arrêtée et une nouvelle courbe des aides mise en place. Si **cette définition est susceptible d'emporter le consensus** dès lors qu'elle serait mise en œuvre pleinement par une commission audiovisuelle du CNC rajeunie et aussi représentative que possible, **la courbe des aides pourrait être utilement refondue**, compte tenu de son actuelle complexité entraînant un alourdissement du travail administratif, avec pour résultat une efficacité de surcroît réduite. Le CNC a lancé ces derniers mois de nombreuses réflexions en ce sens et plusieurs groupes de travail pour accentuer son soutien au documentaire.

Au-delà de ces ajustements, **une inversion de la tendance à la baisse des aides enregistrée depuis des années** pourrait être considérée, si la hausse des ressources du CNC le permet, pour accompagner la mise en œuvre de la nouvelle définition du documentaire de création, la montée en puissance du soutien aux auteurs, l'évolution de la courbe des aides, le financement de priorités comme l'essor des séries documentaires ou encore le développement de l'international.

Enfin, un **soutien à la structuration des entreprises** paraît souhaitable. Si l'intervention du CNC est structurée autour de l'aide aux projets, elle pourrait s'étendre au suivi des entreprises, afin de mieux embrasser tout l'écosystème. Une telle démarche est pratiquée dans des institutions sœurs comme le CNM ou le CNL, ou encore dans les régions, pour lesquelles le CNC dispose d'un cadre conventionnel susceptible d'accueillir de nouvelles interventions de sa part. L'établissement pourrait également renforcer ses partenariats en la matière avec l'IFCIC ou la BPI.

³ Union syndicale de la production audiovisuelle.

2. ...Et une plus juste rémunération ainsi qu'un meilleur accompagnement des auteurs-réalisateurs

L'aboutissement de la négociation engagée il y a plus de 20 ans sur le salaire minimum des réalisateurs de l'audiovisuel constituerait une réponse à la fois symbolique et structurante à la paupérisation des documentaristes les moins rémunérés. Certes, l'Etat n'est pas partie à cette négociation, mais il pourrait en favoriser le cours à travers une **révision incitative des dispositifs d'aides**.

Il pourrait aussi se saisir du sujet de la rémunération des documentaristes pour les activités de présentation de leurs œuvres en salle, qui prennent parfois la forme de véritables tournées et sont aujourd'hui inégalement rétribuées. La DGCA pourrait solliciter de Pôle Emploi leur **qualification d'« activités connexes » à une prestation artistique** afin qu'elles soient éligibles à l'intermittence. Dans le même temps, le CNC pourrait mobiliser ses dispositifs existants d'aide à la distribution et faire de la rémunération des documentaristes l'un des éléments d'appréciation pour l'obtention du nouveau « bonus documentaire », annoncé au FIPADOC 2023 en faveur des salles favorisant ce genre.

En aval de la réalisation et de la promotion, **les droits d'exploitation** pourraient être renforcés : les auteurs touchent des recettes proportionnelles excessivement basses, au taux de 0,5 % à 1 % la plupart du temps. Par comparaison, ce taux est de 7,2 % dans le livre, même si les conditions de production ne sont pas analogues. Pour que les auteurs ne soient pas démunis dans leur négociation, il conviendrait que la DGCA réalise un *benchmark* des rémunérations proportionnelles pratiquées dans les différentes filières artistiques, en France et à l'étranger, en vue de définir pour les documentaristes un **taux de référence** qui serait intégré aux chartes de bonne pratique.

Au-delà du sujet des rémunérations, les organisations professionnelles de documentaristes relaient des **situations de mal-être au travail** et une **méconnaissance assez générale par les auteurs-réalisateurs de leurs droits sociaux**. La répartition entre droits d'auteur et salaires répondrait plus à une logique économique que sociale, permettant au producteur d'abaisser le niveau de ses cotisations patronales, au détriment des droits sociaux des auteurs-réalisateurs concernés. Afin de mieux documenter et traiter ces sujets, il serait utile de créer un **groupe de travail dédié** à la situation des auteurs-réalisateurs de documentaires, dont les travaux feraient l'objet d'un **point régulier au CNPS**.

Enfin, la transparence des comptes d'exploitation des œuvres demeure insuffisante en dépit des accords visant à l'améliorer. Les producteurs transmettent encore occasionnellement les comptes aux documentaristes : seuls 5 % d'entre eux disent les recevoir régulièrement, contre 57 % dans l'édition. Il importerait donc de réunir, sur une impulsion qui pourrait venir de l'Etat (DGMIC - CNC), le **comité de suivi de l'« accord transparence audiovisuel »**, qui n'a jamais été convoqué jusqu'à présent, afin de décider collectivement des actions à mener.

Les aides directes aux auteurs sont pour leur part très faibles. Le rapport Racine notait qu'elles ne représentaient que 1,4 % des soutiens de l'Etat, majoritairement orientés vers les producteurs. Le CNC les a augmentées depuis lors de 5,2 M€ en 2019 à 7 M€ en 2023, soit une hausse de 32 % en quatre ans. Son effort est encore plus marqué sur le documentaire, dont les aides aux documentaristes sont passées de 0,8 M€ à 1,8 M€ (+ 123 %) et représentent désormais 2,3 % du total des soutiens au genre. Une nouvelle étape pourrait être franchie avec l'expérimentation d'une **extension de l'aide à la conception** permettant aux auteurs de faire face aux périodes parfois longues de préparation d'un documentaire. La cellule responsable du suivi des auteurs, créée récemment au CNC, pourrait également être étayée afin d'assurer l'accompagnement de ces derniers, y compris hors des temps de production, ce qui semblerait en phase avec les projets de réorganisation de l'établissement.

3. Avec une Cinémathèque du documentaire renforcée, au service du rayonnement et de la découvrabilité du genre

La Cinémathèque du documentaire est un projet prometteur et fédérateur nécessitant **un coup d'accélérateur dès 2023**. Créée fin 2017, elle n'a pu prendre son essor comme escompté pour plusieurs raisons : une identité floue, écrasée par ses partenaires établis, en particulier la BPI qui assure sa programmation parisienne au Centre Georges Pompidou, et Images en Bibliothèque qui gère jusqu'à récemment son réseau en région ; une équipe trop restreinte et un directeur à mi-temps ; des moyens autour de 900 K€ par an, inférieurs aux ambitions initiales comprises entre 1,25 M€ et 1,5 M€, et préemptés dès l'origine à plus de 70 % du fait des refacturations des structures partenaires.

La Cinémathèque fait **consensus chez les professionnels du documentaire**. Son renforcement, à l'occasion du renouvellement de son arrêté d'approbation d'ici la fin de 2023, serait l'occasion de lui donner un nouvel élan bénéficiant à toute la filière.

Elle pourrait recouvrer la **maîtrise de sa ligne éditoriale** grâce à une nouvelle « commission de programmation de diffusion du cinéma documentaire » commune avec la BPI, et gagner en **visibilité** au sein du Centre Georges Pompidou en disposant d'un lieu « vitrine » dûment signalisé et intégré au plan de circulation du public, à l'issue des travaux de réaménagement du CNAC-GP. En région, elle devrait **densifier son réseau**, aujourd'hui limité à 70 membres, en vue d'atteindre l'objectif de 350 lieux d'ici 3 à 5 ans.

Pour faciliter la vie des professionnels, il conviendrait par ailleurs **d'étudier la faisabilité d'un rapprochement des deux catalogues** gérés par la BPI d'un côté, le CNC de l'autre, à travers son dispositif Images de la Culture. Ce dernier pourrait être transféré à la Cinémathèque, qui instaurerait un abonnement et un accès unique aux deux catalogues à travers la création d'un « **portail du film documentaire** ».

Il importe de donner au GIP les moyens de ses ambitions pour mener à bien ces missions, ainsi que celles prévues dans les statuts mais non encore mises en œuvre, visant par exemple à faire de la Cinémathèque, à mesure du renforcement de ses moyens, un lieu de ressource et d'expertise, d'animation culturelle et d'EAC, d'éditorialisation du patrimoine documentaire dans un but de **découvrabilité** accrue. La Cinémathèque devrait être dotée d'un budget conforme aux ambitions initiales, avec un **directeur à plein temps**, à la tête d'un groupement agréé pour une durée indéterminée, soutenu par une tutelle « métier » opérationnelle qui serait le CNC, avec co-tutelle de la DGMIC.

Ce renforcement pourrait idéalement intervenir dans le cadre de « l'Année du documentaire 2023 », dont l'idée émane de la Cinémathèque. Cette dernière devrait jouer un rôle-clé dans sa mise en œuvre afin d'acquérir dès à présent une légitimité et une visibilité fortes auprès de toute la filière.

CHIFFRES-CLÉS DU DOCUMENTAIRE⁴

PRODUCTION	
Entreprises aidées par le CNC :	552 dont 457 aidées uniquement au titre du documentaire
Entreprises travaillant avec FTV :	351
Entreprises travaillant avec Arte :	103
Devis horaire moyen audiovisuel :	200 K€ pour le documentaire / 850 K€ pour la fiction
Devis horaire moyen cinéma :	650 K€ pour le documentaire / 4,3 M€ pour la fiction
Devis horaire moyen FTV et autres :	330 K€ pour FR2 / 230 K€ pour FR3 et FR5 / 150 K€ pour FR3 Régions / 100 K€ pour une chaîne locale
Soutien du CNC en volume d'heures :	1869 h pour le documentaire / 1281 h pour la fiction
Aides du CNC au documentaire :	68,2 M€ contre 87,8 M€ en 2012
DIFFUSION	
Volume d'heures de documentaire :	14.247 h en contre 9.229 h en 2012 (hors Arte)
Principaux diffuseurs (hors Arte) :	FTV (40% du volume) – Altice (38% pour RMC-Découverte et RMC-Story)
Part du genre dans les grilles :	60% pour Arte / 8,5% pour FTV
Engagement de FTV dans le documentaire de création :	107,5 M€ dont 12,2 M€ pour les documentaires régionaux et ultramarins
Montants d'investissement dans la création (2017) :	1230 M€ pour les services nationaux dont 470 M€ pour FTV, 650 M€ pour les chaînes privées TNT, 80 M€ pour les chaînes câble-satellite, 30 M€ pour les SMAD établis en France
Montants d'investissements pour la création des SMAD étrangers :	250 M€ à 300 M€ (estimation ARCOM)
Nombre d'entrées en salles pour les documentaires :	2,1 millions
Nombre de séances de documentaire :	125.000 en 2019 / 90.000 en 2012 / 47.000 en 1996
Nombre d'entrées / séance pour le documentaire :	17 en 2012-2021 contre 25 en 1996-2012
Recettes / séance :	101 € pour le documentaire / 159 € pour la fiction
Recettes / documentaire :	121,2 K€ en 2012-2021 contre 261,3 K€ en 1996-2012, soit -53,6 %

⁴ Les chiffres mentionnés réfèrent à l'année 2021 lorsqu'aucune date n'est spécifiée

Nombre de plateformes :	78 en 2020 contre 14 en 2010
Exportation du documentaire :	46 M€ (+64% en 20 ans)
Nombre de festivals de documentaires :	876 dans le monde dont 261 en France

DIFFUSION

Effectif des auteurs :	270.000 dont 3.000 à 5.000 auteurs de documentaires
Rémunération moyenne pour un documentaire :	16.000 €, soit 5,6 SMIC (bas de la fourchette = 2650 €, soit 0,9 SMIC)
Rémunération de l'écriture d'un dossier de présentation de projet documentaire :	1.000 € garantis par l'accord de janvier 2023 – portés à 2.000 € si financements > 6.000 € trouvés
Droits à recettes proportionnelles :	0,5% à 1% actuellement contre 7,2% dans le livre
Répartition droits d'auteur-salaires :	60 % salaires - 40 % droits d'auteurs actuellement, avec un glissement vers 50% - 50%
Aides aux auteurs, tous secteurs confondus (Rapport Racine) :	110 M€ en 2018, dont 11 M€ aux auteurs du cinéma et de l'audiovisuel, soit 1,4 % du volume global d'aides (proche de 760 M€)
Aides du CNC aux auteurs de l'audiovisuel et du cinéma :	7 M€ en 2023 contre 5,2 M€ en 2019, soit +32 % en 4 ans
Aides du CNC aux documentaristes :	1,8 M€ en 2023 contre 0,8 M€ en 2019, soit +123 % en 4 ans
Soutiens exceptionnels octroyés au cours de la crise sanitaire :	1,25 M€ (non-reconduits)

CINEMATHEQUE DU DOCUMENTAIRE

Budget 2022 clôturé :	1.083 K€
Dépenses 2022 :	943 K€ dont 230 K€ de programmation hors BPI et soutien au réseau, 528 K€ de soutien aux structures missionnées, 163 K€ de fonctionnement, 22 K€ de communication
Fonds de roulement 2022 :	483 K€
Budget 2023 (prévisionnel) :	1210 K€
Principales contributions des membres du GIP en 2022 :	600 K€ (CNC) ; 200 K€ (FTV) ; 120 K€ (SCAM)
Nombre de films diffusés et de séances au CGP en 2022 :	323 films – 354 séances
Nombre moyen de spectateurs / séance (2022) :	37
Nombre de membres du réseau (2022) :	70

LISTE DES RECOMMANDATIONS

SUIVI DU SECTEUR

1) Recommandation N°1 : s'orienter vers un suivi des comptes définitifs des œuvres aidées par le CNC, en audiovisuel comme en cinéma (=> CNC), ainsi que des comptes des entreprises du secteur. Réaliser une étude ad hoc sur l'économie du genre documentaire, incluant l'ensemble de son cycle d'exploitation (=> DEPS).	444
2) Recommandation N°2 : créer un groupe de travail ad hoc sur les auteurs-réalisateurs de documentaires et rendre compte de ses avancées dans le cadre du CNPS (=> DGCA).	522
3) Recommandation N°3 : lancer une étude sur les revenus des documentaristes (=> DEPS).	533

AUTEURS

4) Recommandation N°4 : inciter les partenaires sociaux à conclure la négociation sur le salaire minimum des réalisateurs dans l'audiovisuel. (=> DGCA-CNC).....	61
5) Recommandation N°5 : encourager, à travers les dispositifs d'aide, la rémunération des documentaristes pour la présentation de leurs œuvres en salle (=> CNC). Saisir Pôle Emploi d'une demande de qualification des présentations de film en salle comme « activités connexes » à une prestation artistique, éligibles à ce titre à l'intermittence (=> DGCA).	633
6) Recommandation N°6 : réaliser un <i>benchmark</i> des rémunérations proportionnelles pratiquées dans un certain nombre de filières artistiques, en France et dans quelques pays référents à l'étranger.....	644
7) Recommandation N°7 : réunir, sur une impulsion de l'Etat, le comité de suivi prévu par l'accord « transparence audiovisuel » (=> DGMIC-CNC).	677

CNC

8) Recommandation N°8 : consolider le département chargé de l'accompagnement des auteurs au niveau du CNC. Poursuivre le renforcement du soutien aux auteurs dans la durée, par exemple dans le cadre d'une extension de l'aide à la conception. (=> CNC).....	70
9) Recommandation N°9 : mettre en œuvre pleinement la nouvelle définition du documentaire de création et en rendre compte, en concertation avec la profession et les diffuseurs, après un ou deux ans, pour objectiver les orientations retenues et la doctrine de la commission spécialisée dédiée aux documentaires (=> CNC).	766
10) Recommandation N°10 : veiller au rajeunissement et à la diversification des profils des membres de la commission audiovisuelle dédiée aux documentaires, à l'occasion de son renouvellement prévu en juin 2023 (=> CNC).	777

11) Recommandation N°11 : favoriser une reprise de la croissance des aides au documentaire si les ressources du CNC le permettent (=> CNC).	81
12) Recommandation N°12 : concevoir un volet d'accompagnement et de soutien pour les entreprises du secteur, piloté par le CNC en concertation avec les professionnels et les partenaires institutionnels (=> CNC).	822

CINEMATHEQUE DU DOCUMENTAIRE

13) Recommandation N°13 : créer une commission de programmation de la Cinémathèque réunissant des agents ou membres de la BPI et du GIP (=> CDD-BPI).	855
14) Recommandation N°14 : lancer dès 2023 l'étude sur les modalités d'attribution à la Cinémathèque du documentaire de la gestion du catalogue « Images de la culture ». Instaurer une formule d'abonnement unique aux catalogues « Les yeux doc » et « Images de la culture », qui s'appuyerait sur la création d'un « Portail du film documentaire ». (=> CNC-CDD-BPI).	91
15) Recommandation N°15 : sécuriser le relogement provisoire de la Cinémathèque du documentaire pendant la période de fermeture du Centre Georges Pompidou. Formaliser la mise à disposition d'un lieu « vitrine » dûment signalisé et intégré au plan de circulation du public du Centre Georges Pompidou. (=> CDD-BPI)	922
16) Recommandation N°16 : conforter le GIP en lui délivrant un agrément interministériel à durée indéterminée. Instaurer une direction à temps plein et lui donner pour objectif d'atteindre au plus vite un niveau de ressources conforme aux ambitions initiales. Transférer sa tutelle au CNC avec co-tutelle de la DGMIC (=> DGMIC-CNC).	944
17) Recommandation N°17 : donner de la visibilité à « l'Année du documentaire 2023 » en structurant dès à présent ses temps forts. En confier la supervision à la Cinémathèque du documentaire. (=> CDD-CNC-DGMIC).	966

SOMMAIRE

SYNTHÈSE.....	3
A. Le documentaire s'inscrit dans une économie traditionnellement fragile.....	3
1. Une fragilité qui tient au foisonnement de petites entreprises de production... ..	3
2. ...et n'épargne pas les auteurs-réalisateurs	3
3. Dans un contexte de plateformisation de l'offre, générateur d'incertitudes	4
4. Les réformes des aides du CNC de 2014 et 2017 ont renforcé le soutien unitaire aux œuvres mais baissé le budget global alloué au secteur, renforçant cette fragilité structurelle... ..	4
5. ...en dépit du rôle stabilisateur de l'audiovisuel public	5
B. Vers une évolution des dispositifs d'aides au documentaire et un renforcement de la Cinémathèque du documentaire	5
1. Pour une reprise mesurée de la croissance des aides au genre documentaire... ..	5
2. ...Et une plus juste rémunération ainsi qu'un meilleur accompagnement des auteurs-réalisateurs	6
3. Avec une Cinémathèque du documentaire renforcée, au service du rayonnement et de la découvrabilité du genre	7
CHIFFRES-CLÉS DU DOCUMENTAIRE.....	8
LISTE DES RECOMMANDATIONS	10
INTRODUCTION.....	17

I. LE SECTEUR DE LA PRODUCTION DOCUMENTAIRE EST HISTORIQUEMENT PAUVRE ET SECOUÉ PAR DE RÉCENTES ÉVOLUTIONS.....	18
A. Un secteur hétérogène, atomisé, en cours de structuration et globalement fragile.....	18
1. Un champ très hétérogène et difficile à cerner	18
2. Un écosystème atomisé, avec des mouvements de concentration entraînant une forme de bipolarisation.....	19
3. Une structuration récente.....	21
4. Des fragilités intrinsèques	21
B. Une production audiovisuelle impactée par la réforme de 2014 et 2017 des aides du CNC	22
1. Le documentaire, genre le plus aidé en volume, a connu un resserrement depuis une dizaine d'années, amorti par l'effet stabilisateur de chaînes de l'audiovisuel public	22
2. La réforme du CNC se traduit par un meilleur financement des programmes aidés mais par une baisse globale des aides au secteur	24
3. Les producteurs, contraints d'augmenter leurs apports, se trouvent fragilisés et subissent majoritairement des pertes	26
C. Le secteur également touché par les contraintes économiques de la télévision ..	29
1. La télévision est par nature favorable au documentaire, genre de prédilection des Français.....	29
2. Les diffuseurs se trouvent cependant dans une phase de repli, avec un effet à nouveau stabilisateur des sociétés de l'audiovisuel public	31
D. Les « décrets de production », facteurs d'inquiétudes supplémentaires.....	33
1. Les modulations permises par la réglementation sont perçues comme des menaces par les acteurs historiques, qui doivent s'emparer de ces nouvelles facultés de négociation	33
2. Une dynamique conventionnelle qui semble prometteuse	36

E.	Le documentaire de cinéma précarisé par une hausse de sa production supérieure à celle de la fréquentation.....	38
1.	Une offre qualitative, dont la forte croissance peine à décoller auprès d'un large public et engendre une dégradation de la rentabilité en salle	38
2.	Les résultats des producteurs dégradés par cette production abondante	41
F.	Des relais incertains à travers les autres canaux de diffusion.....	44
1.	La montée en puissance de l'offre délinéarisée des acteurs du web est porteuse d'opportunités et de menaces	44
2.	L'export, un facteur de diversification économique et de rayonnement international, à développer plus encore	46
3.	La diffusion spécialisée, un relais essentiellement qualitatif	47
II.	LES AUTEURS-RÉALISATEURS DEMEURENT DANS UNE SITUATION PRÉCAIRE FINANCIÈREMENT ET SOCIALEMENT	48
A.	Une profession en croissance, peu connue et mal représentée	48
1.	Une population en forte hausse depuis 25 ans	48
2.	Des auteurs œuvrant dans l'anonymat	49
3.	Une représentation émietlée	49
4.	Un début de structuration depuis le rapport Racine	49
B.	Un niveau de rémunération jugé insuffisant.....	52
1.	Une grande difficulté à appréhender les rémunérations des auteurs	52
2.	Un contexte difficile dans toutes les professions culturelles, notamment dans l'audiovisuel	53
3.	Les documentaristes particulièrement touchés au sein de l'audiovisuel	54
C.	Des chantiers d'amélioration ont été lancés et doivent désormais aboutir.....	58
1.	Un accord conclu sur la rémunération de l'écriture	58
2.	Le sujet récurrent du salaire minimum	59
3.	Une définition des revenus accessoires à élargir, en particulier à la rémunération des débats en salle.....	61
4.	Des droits d'exploitation qui pourraient être renforcés	63
D.	Un mal-être au travail et des protections faibles	64
1.	Des études réalisées par une organisation professionnelle traduisent les difficultés rencontrées par les auteurs-réalisateurs dans l'exercice de leur métier... ..	64
2.	Une répartition entre salaires et droits d'auteur semblant répondre à une logique plus économique que sociale	65
3.	Une transparence encore insuffisante des comptes de production	66
E.	Des aides plus orientées vers les producteurs que les auteurs	67
1.	Des aides directes aux auteurs très minoritaires, en cours de renforcement par le CNC	67
2.	L'importance du suivi des artistes et de leur soutien, y compris hors temps de production	69
3.	Pour une extension des mécanismes vertueux de l'aide à la conception.....	69
III.	LES RÉFORMES SUCCESSIVES DES AIDES AU DOCUMENTAIRE APPELLENT DES MESURES D'AJUSTEMENT ET DE NOUVELLES ACTIONS.71	
A.	Un resserrement des aides à partir de 2014	71
1.	Une nouvelle courbe des aides et des bonifications ciblées sur les documentaires les plus qualitatifs	71
2.	L'inscription pour la première fois d'une définition du documentaire de création dans le règlement général des aides	73
B.	Un bilan nuancé des réformes appelant des mesures d'ajustement.....	73
1.	Des évolutions diversement ressenties par la profession	73
2.	Un consensus en vue autour de la nouvelle définition	74
3.	Un système complexe appelant des simplifications, en concertation avec le secteur	77

C.	De nouvelles actions envisageables pour consolider et structurer le secteur	79
1.	Plusieurs chantiers ont déjà été lancés par le CNC	79
2.	Une reprise mesurée de la croissance des aides au profit du documentaire paraît souhaitable si les ressources du CNC le permettent	79
3.	Un soutien à la structuration des entreprises du secteur mérite réflexion	81
IV.	LA CINEMATHEQUE DU DOCUMENTAIRE EST UN PROJET PROMETTEUR ET FÉDÉRATEUR NÉCESSITANT UN COUP D'ACCÉLÉRATEUR DÈS 2023 ...	83
A.	Une entité faisant consensus, mais à l'identité floue et aux moyens faibles l'ayant empêchée de prendre son essor	83
1.	Un groupement faisant consensus depuis sa création en 2017	83
2.	Le rôle clé des partenaires de la Cinémathèque	84
3.	Une BPI omniprésente	85
4.	Une équipe semblant trop restreinte	85
5.	Un budget inférieur aux prévisions et rigide	86
6.	Une activité de programmation de documentaires au Centre George Pompidou qui n'a pas encore atteint l'audience escomptée	88
B.	Pour une Cinémathèque renforcée	88
1.	Un réseau à étendre et densifier	88
2.	Un rapprochement des catalogues de films documentaires sous l'égide de la Cinémathèque	90
3.	Une visibilité accrue au Centre Georges Pompidou	91
4.	Déployer les missions prévues dans les statuts et non assurées, à mesure du renforcement de ses moyens	93
5.	Donner au GIP les moyens de ses ambitions	93
C.	Un momentum idéal en 2023 avec « l'Année du documentaire »	94
1.	Un projet rencontrant un soutien de principe mais un accueil sceptique compte tenu de l'absence de moyens et de direction claire	94
2.	Les actions qui se précisent mériteraient une ligne directrice et de la visibilité	95
	CONCLUSION	97
V.	LISTE DES PERSONNES RENCONTRÉES	98
VI.	GLOSSAIRE	111
VII.	LISTE DES ANNEXES	114

INTRODUCTION

Par note du 18 octobre 2022, la ministre de la culture a confié à l'IGAC une mission sur l'état du secteur documentaire et sur la politique mise en œuvre en sa faveur, alors que les professionnels concernés se disent victimes d'un phénomène de paupérisation.

De nombreuses évolutions ont effec touché cette filière durant la décennie écoulée. Le CNC a procédé à un **recentrage de ses aides à travers deux réformes successives**, en 2014 et 2017. L'audiovisuel public, principal financeur du secteur, a subi une baisse de ses ressources publiques ayant un impact sur ses investissements au profit de la création. La transposition de la directive européenne de 2018 sur les services de médias audiovisuels s'est traduite en France par la publication de trois décrets, dits SMAD, TNT et CabSat, suscitant des inquiétudes chez les producteurs.

La mission intervient par ailleurs en 2023, qui a été déclarée « L'Année du documentaire », moment charnière suscitant beaucoup d'attentes de la part des professionnels. De surcroît, cette idée a été lancée par la Cinémathèque du documentaire, dont l'avenir doit être discuté d'ici la fin de cette année dans le cadre du **renouvellement de son agrément interministériel**.

Dans ce contexte, de nombreux chantiers ont été lancés et diverses annonces ont d'ores et déjà été concrétisées depuis le début de la mission. Le CNC a réuni plusieurs groupes de travail et décidé de renforcer sans plus attendre certaines aides. Les professionnels ont signé avec des diffuseurs des conventions pour la mise en œuvre des « **décrets de production** » qui contiennent notamment des engagements et sous-quotas de diversité mieux-disants pour le documentaire. Les auteurs et les producteurs ont conclu un accord sur la rémunération minimale de l'écriture d'un dossier de présentation.

Ce cadre vaste, mouvant et protéiforme illustre la complexité de la mission : celle-ci a dû explorer les modèles économiques des producteurs, à la fois dans l'audiovisuel et le cinéma, car le documentaire se trouve à cheval sur ces deux mondes. Elle a creusé la situation des documentaristes, dont la double casquette d'auteur et de réalisateur rend le statut flou. Elle a approfondi la notion même de documentaire, dont les frontières avec des genres voisins comme le reportage sont poreuses, et dont la délimitation de sous-domaines comme celui du **documentaire de création** fait l'objet de débats animés au sein de l'interprofession. En outre, les données manquent pour fixer une image claire des difficultés des acteurs. Les informations disponibles sont éparées, partielles, contradictoires, empêchant de se forger une vision consistante et consolidée dans la durée des résultats des producteurs, ainsi que des revenus des documentaristes, contraignant la mission à progresser par faisceaux d'indices et de façon la plupart du temps qualitative.

Pour ce faire, elle a auditionné **175 acteurs de la filière** : représentants des organisations professionnelles, auteurs, syndicats, organismes de gestion collective, producteurs, diffuseurs, régulateur, administrations centrales, opérateurs, festivals, ou encore organismes sociaux. Elle a recueilli des informations plus quantitatives⁵ auprès du CNC, de France Télévisions, de l'ARCOM, du DEPS et de la SCAM (voir glossaire en partie VI). Les éléments glanés au niveau européen dans le but de réaliser un parangonnage se sont avérés relativement minces, le système français d'aides à l'audiovisuel et au cinéma n'ayant pas d'homologue à sa mesure dans les autres pays.

Sur ces bases, des recommandations ont été émises concernant les **producteurs** (I), les **auteurs** (II), le **CNC** (III) et la **Cinémathèque du documentaire** (IV). Leur mise en œuvre concomitante accroîtrait les chances de succès, dans un secteur où les problèmes se révèlent écosystémiques et où chaque acteur peut apporter une partie de la solution.

⁵ Les derniers chiffres présentés datent de 2021, la mission n'ayant pas eu accès aux données 2022 avant la finalisation du rapport.

I. LE SECTEUR DE LA PRODUCTION DOCUMENTAIRE EST HISTORIQUEMENT PAUVRE ET SECOUÉ PAR DE RÉCENTES ÉVOLUTIONS

A. Un secteur hétérogène, atomisé, en cours de structuration et globalement fragile

1. Un champ très hétérogène et difficile à cerner

Le secteur du documentaire est un monde foisonnant, **à cheval entre audiovisuel et cinéma**, dont les contours évoluent en permanence.

La référence est le documentaire **unitaire**. Mais on trouve également des collections, en particulier à la télévision dans le cadre de rendez-vous récurrents, ou encore des séries, dont le caractère feuilletonnant convient aux nouveaux usages, par exemple sur les plateformes digitales.

Le standard est le **52 minutes**. Mais il existe des formats plus longs, de 80 à 92 minutes, pour le *prime time* par exemple, ou au contraire des formats courts, de moins de 24 minutes, qui se développent notamment en lien avec la montée en puissance des séries.

La palette des thématiques abordées est vaste : si le **documentaire de société** est dominant, l'histoire, l'art et la science sont ensuite les genres les plus produits, ayant connu un développement important ces dernières années sous l'impulsion des aides du CNC. Prospèrent également, aux côtés des traditionnels documentaires animaliers, les documentaires sportifs, environnementaux, ceux portant sur la géographie et le voyage, l'ethnologie et la sociologie, la cuisine, l'éducation, la jeunesse, le cinéma, le spectacle vivant.

L'enveloppe formelle du documentaire déploie une variété tout aussi grande : celle-ci peut emprunter aux **codes de la fiction, de l'animation, du reportage**. Elle peut prendre la forme d'un récit, d'une enquête, d'un objet interactif, mettre en avant des archives, des témoignages, ou simplement une esthétique propre à l'auteur.

En termes de coûts, les documentaires peuvent aller de quelques dizaines de milliers d'euros à plusieurs millions d'euros. L'utilisation d'archives exclusives, d'effets visuels, d'animation, de mises en scène s'inspirant du cinéma peuvent soutenir des projets à vocation internationale. À l'autre bout du spectre, **les documentaires peu chers ont toute leur place** : un traitement original, une intensité du propos, l'émotion des personnes auditionnées peuvent ressortir d'un tournage aux moyens modestes.

Dans un tel contexte créatif, le champ du documentaire évolue en permanence, au gré des évolutions technologiques et des usages. La frontière entre cinéma et audiovisuel s'avère de plus en plus poreuse, voisine de plus avec une nouvelle frontière, celle de la création digitale. Le support vidéo lui-même n'embrasse pas tout le champ puisqu'il existe des documentaires audio, se développant notamment en lien avec l'essor du podcast, qui pourrait constituer un relais prometteur pour certains documentaires à l'économie fragile. Il convient enfin de mentionner la photographie documentaire.

Cette effervescence oblige l'Etat à revoir régulièrement ses définitions et ses dispositifs d'aides, dans un processus de concertation avec la profession qui est riche mais non dénué de tensions. La mission a borné le champ de ses réflexions au documentaire audiovisuel et de cinéma, directement concerné par les aides du CNC et les « décrets de production »

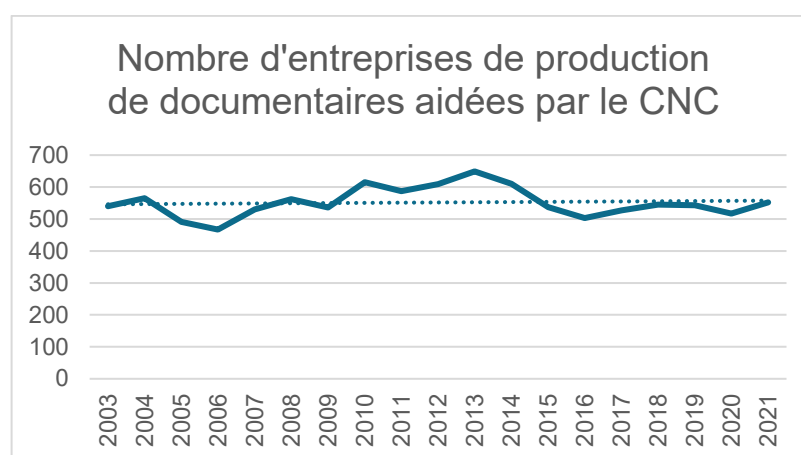
visés par la lettre de mission, le podcast et la photographie documentaire relevant d'un autre régime qui nécessiterait des études spécifiques.

Même ainsi délimité, le champ des entreprises du secteur documentaire est très difficile à cerner. L'INSEE ne suit pas un domaine aussi fin, dont les acteurs se fondent dans l'ensemble plus vaste de la production audiovisuelle ou cinématographique. Bon nombre d'entreprises œuvrent d'ailleurs à ce niveau consolidé, produisant par exemple à la fois du documentaire et de la fiction. Le CNC s'est cantonné pour sa part à une démarche par projet : aidant des œuvres et non des entreprises, il dispose de peu d'éléments sur ces dernières.

L'absence de données homogènes est l'une des principales difficultés rencontrées tout au fil de la mission, qu'il s'agisse d'éléments en volume ou en valeur, sur les entreprises comme sur les auteurs.

2. Un écosystème atomisé, avec des mouvements de concentration entraînant une forme de bipolarisation

Le nombre d'entreprises de production actives dans le secteur documentaire peut être approché à travers les statistiques du CNC : celui-ci répertorie seulement les entreprises qu'il soutient, mais cet ensemble est significatif dans un secteur où l'aide publique joue un rôle clé.



► Source : CNC

Sur longue période, le nombre de producteurs de documentaires est important et relativement **stable** : il s'établissait à 540 en 2003, et 552 en 2021, avec une moyenne sur la période de 552 entreprises.

Contrairement à certaines craintes, ni les mouvements de concentration constatés dans l'audiovisuel, ni les réformes successives des aides du CNC au documentaire n'ont entamé le **foisonnement de l'écosystème**. En outre, le soutien au secteur documentaire pur, en particulier à ses plus petites structures, demeure fort puisque 457 entreprises ne sont aidées qu'au titre du documentaire, soit 83 % de l'échantillon. Et la moitié des producteurs aidés ont produit moins de 2 heures de programmes en 2021.

Ce respect de la diversité est également constaté au sein du périmètre de France Télévisions, qui est particulièrement scruté compte tenu de sa position centrale dans le domaine du documentaire : les bilans successifs des accords documentaires retracent que 382 producteurs travaillaient avec FTV en 2012, qu'on en dénombrait 391 en 2020, et 351 en 2021, pour une moyenne de 378 sur la période.

Arte travaillait pour sa part avec 102 entreprises en 2013 et 103 en 2021.

La préservation d'une abondance de structures n'allait pas de soi et relève de plusieurs raisons.

Les producteurs de documentaires sont des « passionnés », qui conservent souvent leur indépendance pour créer les œuvres leur tenant à cœur, en assumant les difficultés associées et les risques financiers. Ils demeurent petits par choix, n'ayant parfois aucun salarié et produisant seulement deux à trois documentaires par an.

Par ailleurs, cette **persistance de micro-entités** est valorisée par l'écosystème au sens large, clients et institutionnels, plus que dans des secteurs voisins comme celui de la fiction : l'école française en matière de documentaire est reconnue dans le monde entier, par ses productions diversifiées, expérimentales, qui se démarquent et sont primées sur la scène internationale. Ce bouillonnement est le bienvenu sur le marché des industries culturelles comportant des segments plus normés.

Enfin, les conditions d'intégration des producteurs de documentaires au sein de groupes ne sont pas évidentes : d'un côté les premiers sont souvent trop indépendants pour que la greffe prenne, soucieux de leur liberté et peu enclins au *reporting* ; de l'autre les seconds ne sont guère incités à les accueillir du fait de leur faible rentabilité.

Sur ces bases, **la concentration du secteur demeure contenue** et relativement constante. Sur la période 2003-2021, la moitié des heures documentaires produites l'a été par 57 entreprises en moyenne d'après les données du CNC, soit 10 % des 552 entreprises susmentionnées, ce ratio oscillant entre 9 % et 12 % selon les années. Il en va de même pour France Télévisions, où l'indicateur du nombre d'entreprises réalisant un chiffre d'affaires de plus de 1 M€ avec le groupe s'établit à 24 en moyenne sur la période 2012-2021, soit 6 % des 378 entreprises travaillant avec FTV.

Une forme de concentration est certes à l'œuvre. Des producteurs de documentaires se diversifient vers d'autres genres, d'autres se rapprochent de leurs concurrents au sein de holdings légères. D'autres encore testent de nouveaux modèles économiques, comme de produire à partir des mêmes histoires vraies du podcast, du documentaire et de la fiction. Mais les concentrations les plus notables dans l'audiovisuel ont eu lieu ces dernières années autour de grands groupes comme Mediawan, Banijay, Newen, pour lesquels le secteur documentaire n'est pas une préoccupation majeure, ou qui possèdent déjà des départements de production en interne.

On constate donc une **bipolarisation dans la structure de l'offre de documentaires** par les sociétés de production, qui pourrait également être accentuée par la structure de la demande : les plateformes participent en effet à leur façon au renouveau du genre documentaire depuis un ou deux ans et vont pousser des programmes d'envergure mondiale avec des archives exclusives, des témoins de premier plan, une ossature globale nécessitant de très gros moyens.

Dans un tel paysage, bon nombre des interlocuteurs de la mission considèrent que **le secteur demeure trop émietté** à l'aune des fragilités de ses acteurs, des enjeux d'innovation et de prise de risque permanente, des défis internationaux, de l'importance de conserver un segment intermédiaire et indépendant entre les tout petits producteurs et les grands groupes audiovisuels. D'aucuns estiment que les mesures mises en œuvre ces dernières années par le CNC entraînent une industrialisation des filières voisines de l'audiovisuel de façon plus marquée, d'autres que c'est la politique de diffusion de FTV qui a contribué à la concentration du secteur de la fiction au milieu des années 2010, avec le développement de séries à succès telles que Candice Renoir. De fait, France Télévisions a travaillé avec 122 producteurs de fiction en 2021, soit quasiment trois fois moins que dans le documentaire. Si la comparaison avec la fiction doit être maniée avec prudence, la filière

ne peut s'abstraire d'une réflexion sur ce sujet considéré comme tabou, en lien avec les pouvoirs publics.

3. Une structuration récente

Le secteur semble animé depuis l'origine par des motivations plus artistiques qu'économiques. La notion d'auteur en France est moins matérialiste que dans d'autres pays : un auteur est celui qui a une idée et qui va se trouver bien souvent transformé en réalisateur pour la mettre en œuvre, avec ses compétences du moment et un petit budget. Dans d'autres pays comme les États-Unis, on valorise d'abord celui qui a réalisé l'œuvre et non celui qui l'a pensée.

Par ailleurs, le faible niveau de professionnalisation de certaines structures est dû à leur économie artisanale, leur petite taille, leur absence de moyens qui, aux dires de certains, les empêchent d'assurer le suivi administratif minimum, par exemple en matière de rendu des comptes à destination des auteurs.

Des progrès ont été enregistrés récemment, à travers la mise en place de **chartes de bonnes pratiques**. En dépit des réticences initiales des professionnels, la SCAM a réussi à instaurer un véritable espace de dialogue entre auteurs et producteurs, qui a eu pour première vertu d'accoutumer les acteurs aux obligations légales et textes réglementaires qui leur étaient bien souvent étrangers.

La charte des usages professionnels des œuvres audiovisuelles relevant du répertoire de la SCAM, signée le 23 janvier 2015 par la SCAM, la SRF, ADDOC, le SATEV, prévoit par exemple que l'auteur s'assure de sa disponibilité pour participer à l'élaboration d'une œuvre audiovisuelle et informe le producteur de ses autres engagements ; que le producteur communique à l'auteur une proposition de contrat dans un délai suffisant pour que celui-ci puisse prendre conseil et formuler des contre-propositions ; que le producteur partage le plan de financement définitif de l'œuvre et rend compte ensuite annuellement des recettes d'exploitation, sous réserve de confidentialité de la part de l'auteur. Ces recommandations donnent un cadre général à des protagonistes peu habitués aux relations contractuelles, et atténuent ainsi le risque de rapport de force.

D'autres accords se sont ensuivis, notamment sur la **transparence des comptes** et des remontées de recettes, sur la transparence des relations auteurs-producteurs et la rémunération des auteurs. Un accord tripartite a même été signé avec France Télévisions en 2022. Si d'autres progrès demeurent nécessaires (cf. II, C et D), il importe déjà de faire vivre les accords existants et de vérifier que les bonnes pratiques se diffusent réellement dans le secteur, à travers leurs différents comités de suivi et une vigilance soutenue des pouvoirs publics, en particulier du CNC.

4. Des fragilités intrinsèques

Le secteur du documentaire est historiquement précaire.

La filière s'est toujours inscrite dans des **économies plus modiques que la fiction**. Le devis horaire moyen d'un documentaire dans l'audiovisuel est de 200 K€ en 2021, contre 850 K€ pour la fiction, soit un rapport de 1 à 4. Il en va de même au cinéma, où le devis moyen d'un film documentaire est de 650k€ en 2021, contre 4,3 M€ pour un film de fiction, soit un rapport de 1 à 7.

Cette réalité s'est renforcée tout au long des années 2000 avec le développement des chaînes CabSat, puis de la TNT, et maintenant du digital, le documentaire étant en quelque sorte victime de son succès : en tant que genre moins cher que d'autres secteurs de la

création patrimoniale comme la fiction, le documentaire a été prisé des diffuseurs pour remplir leurs grilles tout en demeurant sur des budgets contraints.

Le constat est encore plus tranché sur les cases régionales : le documentaire est **le genre le plus décentralisé**, mettant en valeur l'aménagement du territoire et la création locale, mais il est moins financé qu'au niveau national : quand le devis horaire d'un documentaire s'établit en 2021 aux alentours de 330 K€ pour France 2, de 230 K€ pour France 3 National ou France 5, il s'élève à moins de 150 K€ en moyenne pour les différentes antennes de France 3 Régions. Pour les autres chaînes locales, le budget horaire est à peine supérieur à 100 K€. De surcroît, les producteurs régionaux se plaignent de se heurter à un plafond de verre : si leurs créations sont bénéfiques à l'enrichissement de la diffusion locale, ils estiment être repris très rarement pour une diffusion nationale, quand bien même leurs sujets auraient une portée hexagonale.

La précarité du documentaire est une situation d'autant plus ancrée qu'elle semble acceptée par le secteur lui-même, qui souscrit notamment de façon plus ou moins explicite à l'idée que le genre documentaire, régional mais aussi national à petit budget, à l'instar du court métrage, fait partie de la **formation au long métrage**.

Plusieurs interlocuteurs de la mission ont avoué de ne pas savoir ni comprendre comment les producteurs de documentaires subsistaient. Le CNC n'a pas de visibilité sur leurs comptes. Quant aux banques impliquées dans l'audiovisuel, telles que Neufilize OBC, elles ont accès aux bilans des entreprises qui les sollicitent mais se déclarent tout aussi perplexes : si elles voient couramment des structures de fiction saines, aux fonds propres élevés, dont certaines sont même en mesure de distribuer des dividendes, ce n'est pas du tout le cas dans le champ documentaire, où les entreprises possèdent très souvent des **fonds propres négatifs**. Les producteurs de documentaires contactent d'ailleurs rarement les banques, ne générant usuellement pas assez de *cash flows* récurrents pour rembourser des prêts, recherchant parfois de modestes emprunts, mais qui s'avèrent à la fois risqués et chronophages à instruire pour les bailleurs potentiels.

Ces constats sont corroborés par l'IFCIC : le documentaire a représenté seulement 2 % de son activité de garantie en 2022. Son stock d'encours de prêts garantis pour cette filière s'élève à 13 M€, sur un encours total de près d'1,2 Md€, soit seulement 1 % de l'ensemble. L'IFCIC n'a par ailleurs octroyé en 2022 qu'un seul prêt de 12 K€ à une entreprise de documentaire dans le cadre de son dispositif d'accompagnement à l'export, le FARAP.

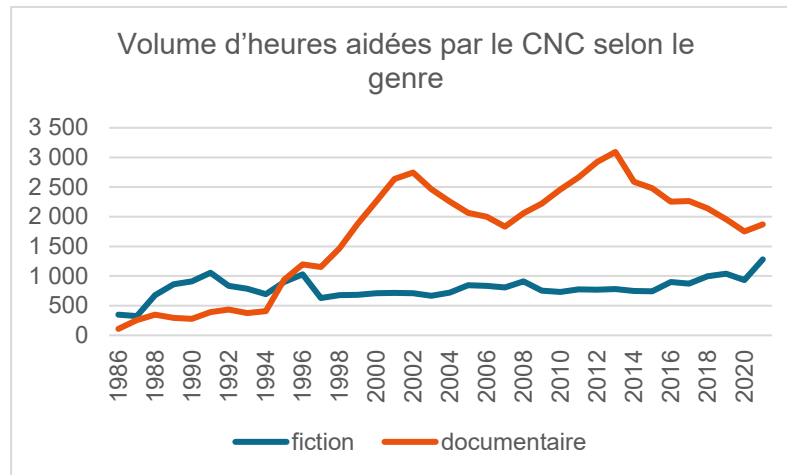
En outre, du côté des actifs, la seconde vie des documentaires étant moins florissante que celle des fictions en général, les catalogues des entreprises de documentaires constituent un **patrimoine moins valorisable** pour engendrer des *cash flows* de complément, apporter des garanties bancaires, ou servir de socle dans une logique de transmission.

B. Une production audiovisuelle impactée par la réforme de 2014 et 2017 des aides du CNC

1. Le documentaire, genre le plus aidé en volume, a connu un resserrement depuis une dizaine d'années, amorti par l'effet stabilisateur de chaînes de l'audiovisuel public

Le documentaire a été le **premier genre soutenu par le CNC en volume** en 2021, à hauteur de 1869 heures, soit 41 % du volume d'aides global (4548 heures). La fiction arrive en second avec 1281 heures (28 %).

Ce ne fut pas toujours le cas : la fiction était plus aidée que le documentaire dans les années 80. Mais la production documentaire aidée a été multipliée par 17 depuis 1986, où seulement 109 heures étaient soutenues, tandis que la production de fiction soutenue a été multipliée par 3,7 seulement dans le même temps. Les courbes se sont croisées en 1995, pour ne plus se recroiser ensuite.



► Source : CNC

Un **resserrement** des courbes s'est cependant opéré sur la dernière décennie : le volume d'heures documentaires aidées a chuté de 36 % depuis 2012, soit une perte de 1052 heures, pour atteindre 1869 heures en 2021 et retrouver le niveau de 1999. Dans le même temps, la fiction croissait de 67 % et gagnait 513 heures.

Cette évolution est due aux réformes successives des aides du CNC aux documentaires. L'établissement a favorisé dans les années 2000 la création française pour nourrir les grilles des nouvelles chaînes issues des univers CabSat et TNT, plutôt que de laisser ces dernières acheter des programmes peu coûteux sur étagère, notamment américains. Le CNC a néanmoins dû resserrer ses critères du fait de l'envolée de la production et de certains abus constatés, sur des programmes peu qualitatifs à la limite du genre documentaire. Le pic de production a été atteint en 2013 et la contraction a débuté en 2014, avant même la mise en œuvre de la première réforme au 1er janvier 2015, sans doute sous l'impulsion des commissions.

Les **sociétés de l'audiovisuel public** (SAP) ont joué un **rôle stabilisateur** dans ce mouvement de fond à la baisse qui a touché l'ensemble du paysage audiovisuel français (PAF).

En effet, d'après les chiffres du CNC, France Télévisions et Arte ont enregistré une baisse deux fois moins forte que l'ensemble des chaînes sur les dix dernières années, à -17 %. Dans le même temps, à titre d'illustration, TF1 se trouvait à -51 %, M6 à -60 %. De sorte que l'audiovisuel public a renforcé sa position dans le soutien au documentaire, qui était d'ores et déjà dominante, en passant de 44,5 % du volume aidé en 2012 à 57,6 % en 2021.

Cette image doit par ailleurs être affinée : France Télévisions, par exemple, a amorti la baisse du marché encore plus fortement que décrit précédemment car elle a continué à aider des programmes exclus par la réforme du CNC, de sorte que son volume total d'engagement dans ce genre n'a baissé que de 10 % sur la période, d'après les données issues des accords documentaires conclus avec la profession.

Nous ne disposons malheureusement pas de chiffres homogènes et consolidables pour la multiplicité des diffuseurs concernés, ce qui empêche d'évaluer précisément l'évolution du secteur, ainsi que l'impact précis de la réforme des aides du CNC. Nous continuerons d'utiliser la plupart du temps les données du CNC comme valeurs approchantes de la

réalité, le documentaire étant un secteur très aidé, et recourrons en tant que de besoin à d'autres données comme celles de FTV, ou encore de l'ARCOM, même si ces dernières sont tout aussi parcellaires⁶. Ces précautions méthodologiques étant formulées, il demeure que la réforme du CNC a eu un impact fort sur le secteur documentaire : si l'audiovisuel public l'a amortie parce qu'il est dans ses missions de **soutenir la création patrimoniale**, les chaînes privées semblent avoir été plus sensibles au recul des aides au moment de boucler leurs plans de financements, comme bon nombre d'entre elles nous l'ont confirmé lors de nos auditions.

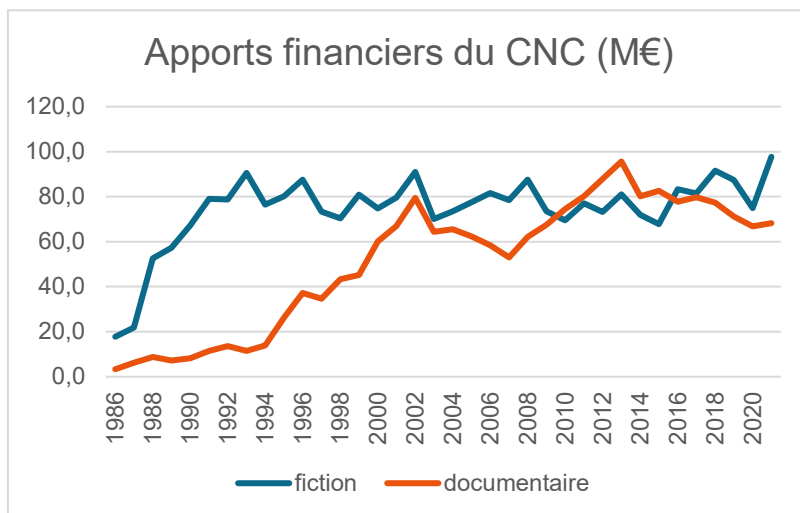
2. La réforme du CNC se traduit par un meilleur financement des programmes aidés mais par une baisse globale des aides au secteur

Les aides du CNC au documentaire ont reculé de 22 % sur les 10 dernières années, pour passer de 87,8 M€ à 67,2 M€, soit une baisse de 19,6 M€.

Ce recul, moindre que celui des volumes, a permis une **hausse de l'apport horaire du CNC de 21,5 %** sur la période, pour passer de 30 K€ en 2012 à 37 K€ en 2021. Sous cet angle, l'établissement a atteint l'un des objectifs de sa réforme, qui consistait à « aider moins pour aider mieux ».

Chaque documentaire soutenu est mieux financé, mais il demeure que le mouvement de balancier global au détriment du genre est économiquement fort pour le secteur.

Si les courbes de volumes d'heures aidées du CNC se sont croisées en 1995 en faveur du documentaire, ce croisement n'est survenu qu'en 2010 au titre des montants globaux d'aides de l'établissement. Un pic d'aides a été atteint en 2013 pour le documentaire, avant de redescendre et de voir les courbes à nouveau se croiser en 2016, en faveur de la fiction cette fois. Les aides à cette dernière sont ainsi passées de 73,1 M€ en 2012 à 97,7 M€ en 21, soit une hausse de 24,6 M€, au moment où le documentaire perdait les 19,6 M€ susmentionnés.



Source : CNC

La réforme du CNC a par ailleurs eu sur l'ensemble des financeurs l'effet de levier qu'elle recherchait : depuis 2012, les **budgets globaux** consacrés au documentaire sont passés

⁶ Les statistiques de l'ARCOM retracent les déclarations des diffuseurs au titre de leurs obligations en matière de soutien à la création audiovisuelle et cinématographique, ce qui exclut toutes sortes de programmes lorsqu'ils ne respectent pas certaines contraintes, par exemple en termes de durée des droits acquis, de date de signature du contrat ou encore de date de premier versement des sommes dues.

de 438 M€ à 368 M€, soit une **baisse de 16 %**, moins forte que la contraction des volumes de 36 % susmentionnée, de sorte que le coût horaire des documentaires aidés a augmenté de 31 %, passant de 150 K€ à 197 K€. Sous cet angle, l'objectif du CNC d'aider moins pour aider mieux a été atteint au niveau de l'ensemble des financeurs. Mais le secteur a perdu au total 70 M€ de financements annuels.

Les chaînes de l'**audiovisuel public** ont joué à nouveau un rôle de stabilisateurs. Quand les apports des diffuseurs baissaient au global de 25 % sur la période d'après les chiffres du CNC, avec des baisses de 40 % pour TF1 et de 63 % pour M6, les soutiens des SAP ne baissaient que de 15 %. France Télévisions et Arte sont devenus plus que jamais les acteurs de référence en matière de financement du documentaire, passant à eux deux de 65 % à **74 % du total des apports des diffuseurs** entre 2012 et 2021.

Ces chiffres ne retracent pas d'ailleurs tout l'engagement des sociétés de l'audiovisuel public puisqu'ils excluent les programmes que le CNC a arrêté d'aider dans le cadre de sa réforme et que les chaînes du service public ont continué de soutenir. Les investissements d'Arte au profit du documentaire ont augmenté en réalité de 7,5 % entre 2013 et 2021 d'après les chiffres du groupement. Ils représentent à ce jour 30 % des engagements de la chaîne dans la création.

Quant à France Télévisions, son soutien au documentaire s'élève à 107,5 M€ en 2021, correspondant à près d'un quart de ses investissements dans les œuvres patrimoniales, contre 89,8 M€ en 2012 d'après les accords documentaires. Si l'on neutralise cependant certains effets de périmètre, les engagements du groupe sur la période se sont établis à 106,7 M€ par an en moyenne, correspondant à une relative stabilité.

Ce soutien est d'autant plus remarquable qu'il s'inscrit dans un contexte ayant poussé à la baisse les apports du groupe au documentaire.

La réforme du CNC tout d'abord a eu un impact non négligeable : alors que celui-ci aidait 91,4 % des documentaires de FTV en 2016, il n'en soutenait plus que 67,3 % en 2021 du fait de l'exclusion de certains programmes liée au resserrement de ses critères. Sur cette base, la perte d'aide est estimée à environ 10 M€ pour le groupe, qui a dû trouver cette somme en partie par redéploiement.

FTV a également été touché par la baisse globale de ses moyens et, en particulier, de ses ressources publiques : celles-ci sont passées de 2527,5 M€ en 2012 à 2371,3 M€ en 2021, soit une baisse de 6,2 %. En outre, l'écart en exécution sur les COM par rapport aux engagements initiaux s'établit à 724,7 M€ sur la période 2012-2021, soit une moyenne de 72 M€/an, rendant d'autant plus marquante la constance du groupe dans son soutien au secteur documentaire.

Les professionnels ne n'y sont pas trompés, qui ont rappelé avec force à la mission que leur principale inquiétude pour l'avenir portait sur les modalités de remplacement de la contribution à l'audiovisuel public (CAP) supprimée fin 2022, le **financement de l'audiovisuel public** et l'absence de **visibilité sur les COM** en cours de renouvellement. De fait, les SAP sont de loin le premier soutien du secteur : sur le seul périmètre aidé par le CNC, les apports de France Télévisions (84,7 M€) et d'Arte (38,5 M€) représentent un total de 123,2 M€, soit un tiers des budgets (368,2 M€), loin devant le CNC (68,2 M€) et très loin devant les autres financeurs comme Canal Plus (14,8 M€), ou encore TF1 et M6 (5 M€ chacun).

3. Les producteurs, contraints d'augmenter leurs apports, se trouvent fragilisés et subissent majoritairement des pertes

Malgré l'engagement des sociétés de l'audiovisuel public, si l'on regarde la structure de financement du secteur, la fragilisation des producteurs de documentaires se profile doublement : en plus de la baisse de 70 M€ du chiffre d'affaires global du secteur, le niveau de risque de ces derniers s'est accru pour les documentaires continuant d'être produits, même « mieux aidés ». En effet, la part des financeurs a évolué de la façon suivante en dix ans (sur la base des devis initiaux, constituant les données réellement disponibles) :

Financement du documentaire		
(%)	2012	2021
producteurs français	15,4	17,1
préventes en France	1,0	1,5
diffuseurs	51,0	45,4
CNC	20,0	18,5
autres	8,0	10,9
financements français	95,5	93,5
coproductions étrangères	3,4	4,1
préventes à l'étranger	1,0	2,4
financements étrangers	4,5	6,5
total des financements	100,0	100,0

► Source : CNC

On constate une baisse relative de la part des diffuseurs et du CNC, en lien avec les développements précédents, compensée par les autres acteurs.

Les producteurs au premier chef ont dû **accroître leurs apports**, qui sont passés de 15,4 % des devis à 17,1 %. Cet engagement accru de leur part est vécu comme « subi » et constitue un niveau élevé difficile à récupérer.

Les « autres » financeurs représentent un relais non négligeable, d'autant que leur part est celle qui a connu la hausse la plus forte sur la période, passant de 8 % à près de 11 %. Il s'agit notamment des collectivités locales, des fonds régionaux, des soutiens de la PROCIREP et de l'ANGO⁷, des aides européennes sur certains types de coproductions, des apports de fondations intéressées par des thèmes particuliers. La France est cependant moins développée que d'autres pays en matière de financements alternatifs comme le *crowdfunding* ou le *private equity*, étant beaucoup plus tournée historiquement vers le soutien public.

Quant aux financements étrangers, ils passent de 4,5 % à 6,5 %, soit une hausse notable mais jugée encore insuffisante par beaucoup. La fiction connaît des taux similaires sur des budgets bien plus gros, l'animation connaît des taux 4,5 fois plus conséquents, à 29 %. Même si 25 % des heures documentaires sont aujourd'hui financées avec l'étranger (464 heures), contre 13 % en 2012, il subsiste une grosse disparité entre les petits et moyens documentaires non pris en compte par l'international, et les projets plus ambitieux dont le taux de prise en charge hors de l'hexagone peut monter à 15-20 %. Le bonus international mis en place par le CNC pour inciter les producteurs à aller chercher des financements à l'étranger n'ayant guère fonctionné, un groupe de travail avec les

⁷ Voir le glossaire en partie VI.

professionnels a été lancé en 2023 par l'établissement pour creuser les obstacles à surmonter.

Pour faire face au niveau de risque accru de leur part en matière de financement, les producteurs semblent avoir développé au fil du temps **une approche de plus en plus prudente de la dépense**. La part des différents postes dans leurs devis a évolué de la façon suivante sur dix ans :

Dépenses de production		
En %	2012	2021
droits artistiques	10,8%	14,0%
personnel	28,2%	26,1%
interprétation	0,7%	0,7%
charges sociales	15,4%	13,8%
moyens techniques - laboratoires	19,7%	16,4%
décors et costumes	0,6%	0,9%
transport défraiement régie	9,9%	6,6%
assurance - divers	3,0%	2,7%
frais généraux	6,9%	10,3%
imprévus - marge déclarée	4,9%	8,6%
total	100,0%	100,0%

► Source : CNC

Les frais généraux et les postes d'imprévus/marge déclarée ont été accrus significativement durant la période : en agrégé, ils sont passés de 11,8 % à 18,9 %, permettant de constituer des provisions prudentielles plus importantes, pour financer par exemple des dérives de charges, les frais généraux de la société de production de façon vraiment effective, des défections de financeurs en cours de route, et tout ou partie des apports producteurs.

Si nous risquons une analyse du taux de couverture potentielle des apports producteurs par les provisions intégrées aux devis, pouvant définir une forme de résultat en creux, nous obtenons la séquence suivante :

Marge potentielle des producteurs										
En %	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Frais généraux + imprévus	11,9 %	12,6 %	12,4 %	12,2 %	13,8 %	15,8 %	16,4 %	17,6 %	17,8 %	18,8 %
Apport producteur	15,4 %	15,3 %	15,4 %	14,9 %	14,6 %	16,0 %	15,5 %	16,5 %	15,8 %	17,1 %
Frais généraux + imprévus - apport producteur	- 3,6%	- 2,7%	- 3,0%	- 2,6%	- 0,8%	- 0,1%	0,9%	1,0%	2,0%	1,7%
Crédit d'impôt	1,8%	2,4%	3,5%	4,7%	4,1%	4,7%	4,9%	5,8%	5,4%	8,9%
FG + imprévus - apport prod + crédit d'impôt	- 1,8%	- 0,3%	0,5%	2,1%	3,3%	4,6%	5,8%	6,8%	7,4%	10,6 %

Nous voyons que malgré la hausse « subie » des apports producteurs sur la période, l'accroissement des provisions prudentielles dans les budgets permet d'engendrer une marge en hausse au niveau des devis : elle passe de -3,6 % en 2012 à +1,7 % en 2021, selon une courbe d'amélioration continue au fil du temps.

Il convient par ailleurs de ne pas oublier le **crédit d'impôt audiovisuel (CIA)**, qui n'apparaît jamais dans les plans de financement mais constitue une aide publique déterminante. En effet, celui-ci est passé de 7,8 M€ en 2012 (1,8 % des dépenses) à 19 M€ en 2020 (5,4 %) et même 32,6 M€ en 2021 (8,9 %), sous le double effet du relèvement du taux du CIA de 20 % à 25 % et de la sortie de la crise sanitaire. En prenant en compte ce soutien public, **la marge potentielle des producteurs devient positive** dès 2014 et monte continûment, jusqu'à atteindre 7,4 % en 2020 et 10,6 % en 2021.

En outre, des économies de dépenses peuvent intervenir en exécution. Bon nombre de nos interlocuteurs estiment qu'elles atteignent couramment les 10 %. Ces chiffres sont confirmés par un échantillon de documentaires dont France Télévisions nous a fourni les comptes définitifs, à raison d'une cinquantaine de dossiers par chaîne : les économies s'établissent en moyenne à 9,7 % sur France 5, à 10,6 % sur France 3 et à 17 % sur France 2. Sur Arte, nous aboutissons à une économie de 9,6 %, sur la base d'environ 130 documentaires répartis sur les années 2017 à 2021 dont le groupement nous a transmis les comptes.

De surcroît, même avec les comptes définitifs, une étape supplémentaire peut s'avérer nécessaire, à travers des audits de production, conduisant à constater parfois des économies réelles encore plus importantes. Arte nous a fourni 7 dossiers pour lesquels nous avons constaté que les dépenses enregistraient des gains de 5 % sur la base des comptes définitifs, mais qui grimpaient à 8 % sur la base des comptes audités. Les ajustements peuvent porter sur l'imputation de coûts indirects, de frais généraux mal définis, de charges non prévues au devis, sur la grille des temps affectés au documentaire pour certains salariés, sur la facturation de matériels de tournage ou de montage à des coûts supérieurs au tarif conventionnel, ou même au prix du marché. S'il convient de ne pas généraliser, les audits intervenant en général sur les productions ayant justement engendré des problèmes, une transparence accrue sur les comptes et le renforcement des bonnes pratiques concernant certains types de facturation ne pourraient qu'améliorer les relations de confiance entre acteurs.

Cette approche, qui est apparue pertinente à nos interlocuteurs, visait à pallier l'**absence de donnée fiables** pour déterminer réellement l'état de santé du secteur : ne disposant pas des comptes définitifs des productions de documentaires agrégés au niveau global, ni des comptes des entreprises qui les portent et dont nous ne connaissons pas les frais fixes, il est **impossible de se prononcer de façon précise sur la fragilité de l'économie du secteur et sur la paupérisation de ses acteurs**, dont témoignent les professionnels et auxquelles fait référence la lettre de mission.

Les retours qualitatifs aboutissent de leur part à un constat plus dégradé. Bon nombre de nos interlocuteurs estiment que les devis sont mis à mal au moment de l'exécution : si l'on constate en effet des économies de dépenses la plupart du temps, c'est souvent pour compenser l'absence de recettes qui ne se concrétisent pas, comme une seconde chaîne ou un fonds régional. Par ailleurs, le producteur subit dans bien des cas une pression à la hausse des dépenses, notamment du fait des exigences de plus en plus fortes des diffuseurs, eux-mêmes soumis à rude concurrence. Quant aux frais généraux, la hausse du taux dans les devis peut traduire un principe de prudence, mais aussi une réalité, les entreprises devant se structurer de plus en plus pour demeurer compétitives.

Au final, nombres d'organisations professionnelles et de diffuseurs estiment que **80 % des productions documentaires ne sont pas amorties au moment du rendu des comptes**, quand la quasi-totalité des fictions le sont. D'expérience, les pertes peuvent aisément monter selon eux jusqu'à 15 %. Travailler sur des économies à perte n'est pas une nouveauté dans le secteur mais semble s'exacerber depuis deux à trois ans.

Une étude menée par l'USPA auprès de 29 sociétés et présentée au FIPADOC 2021, portant sur un échantillon de 506 documentaires, corroborait ce constat : 6 documentaires sur 7 finissent avec un apport producteur à la remise des comptes définitifs et après prise en compte du crédit d'impôt, lequel apport ne pourra être amorti que par les revenus liés à l'exploitation. Cet apport résiduel est de 12 % en moyenne. La moitié des producteurs perdent plus de 10 %, ce qui signifie qu'ils financent seuls la majeure partie de leurs frais généraux, et un quart perdent plus de 20 %, ce qui signifie qu'ils financent seuls une partie des coûts directs de la production.

À cette dégradation des conditions du métier se sont ajoutées les conséquences de la crise sanitaire. Si le CNC l'a amortie par des aides et si les petits producteurs se sont avérés au final plutôt résilients du fait de leur taille et de leur moindre exposition à l'international, qui fut un véritable goulot d'étranglement, **la reprise s'avère plus lente aujourd'hui dans le documentaire que dans la fiction**, d'après une étude menée par Audiens et présentée au FIPADOC 2023 : les sociétés ayant produit du documentaire au moins une fois entre 2017 et 2021, mais aussi d'autres genres, ont connu une baisse de leur emploi de 14,6 % en 2020 par rapport à 2019, mais une reprise vigoureuse en 2021, à 18 %. À l'inverse, les entreprises n'ayant produit que du documentaire, ont enregistré une baisse limitée à 11 % en 2020, mais un rebond de seulement 4 % en 2021.

C. Le secteur également touché par les contraintes économiques de la télévision

1. La télévision est par nature favorable au documentaire, genre de prédilection des Français

Le documentaire est **plébiscité** par le public. À la question « quels sont vos trois genres préférés à la télévision ? », les spectateurs désignent parmi les 12 genres suggérés en premier rang le documentaire (54 % des réponses), avant le cinéma (50 %), les programmes d'information (49 %) et les séries télévisées (38 %). La satisfaction du public à regarder des documentaires est très élevée : la note qualitative moyenne attribuée aux documentaires de France Télévisions par exemple est de 8,4/10 en 2021.

Le documentaire couvre par ailleurs un **large public**, rencontrant **une demande forte et en hausse**. Sur FTV en 2022, 18,6 millions de Français regardent en moyenne chaque semaine au moins un documentaire sur France 2, France 3 et/ou France 5. Ce côté fédérateur du documentaire est important pour le service public qui s'attache, tout autant qu'à l'audience, à la notion de « *reach* », à savoir la capacité de ses antennes à toucher tous les publics.

Le genre connaît de surcroît du **succès auprès des jeunes**. Le documentaire les intéresse, d'une façon qui défie les idées reçues sur leurs goûts, dès lors qu'il aborde leurs centres d'intérêt, qu'il utilise leurs canaux et leurs codes. Arte éditorialise, découpe, réécrit différemment le même programme selon qu'il passe sur la chaîne, sur Arte.tv ou sur les réseaux sociaux, en particulier YouTube. Altice estime toucher trois à quatre fois plus de public jeune que les autres diffuseurs en *prime time* pour mettre en avant de façon répétée des documentaires inédits répondant à leurs attentes, de sorte que l'audience des moins de 50 ans sur ces cases est de 30 % sur RMC Découverte et de 28 % sur RMC Story.

À ce titre, le **replay** fait désormais partie intégrante de la politique de diffusion des chaînes. 149 millions de visionnages ont été réalisés à travers la télévision de rattrapage en 2021, 871 heures par mois en moyenne étaient mises à disposition au second semestre de cette année. Les documentaires représentent 14,5 % de l'offre de programmes en TVR, mais

seulement 1,7 % des programmes visionnés, la consommation par ce canal étant majoritairement tournée vers la fiction. Le non linéaire a néanmoins un intérêt pour des programmes plus pointus qui ne sont pas forcément destinés à être visionnés en famille en début de soirée mais peuvent faire l'objet d'un visionnage plus individuel et plus tardif ; ou encore pour des formats comme les séries, qui n'entrent pas aisément dans les cases traditionnelles des diffuseurs, et qui séduisent précisément les jeunes. En tout état de cause, le *replay* contribue à rajeunir les audiences, de même que la *preview* (à partir de 6h du matin le jour de la première diffusion), dont cette tranche d'âge est particulièrement friande.

Intéresser ou fidéliser le public requiert néanmoins une vigilance de tous les instants et la définition de stratégies éditoriales fortes.

Un consensus se dégage parmi les diffuseurs pour constater la **nécessité de créer des marques** afin d'être identifiable dans l'univers d'hyper offre qui est celui de la télévision. Les documentaires ne suscitent pas d'attente du public en soi, contrairement au cinéma, il convient de lui proposer des **rendez-vous récurrents**, des séries, ce qui n'est pas antinomique avec une notion de qualité ou de regard singulier.

Certains vont même plus loin en estimant que les documentaires doivent créer l'événement, comme par exemple « Infrarouge » à une époque où la concurrence était moins intense, être repensés et financés de façon assez ambitieuse pour avoir un impact fort sur le public, susciter le débat pendant plusieurs jours autour de la première diffusion.

Il est également partagé que les écritures doivent innover et ne rien s'interdire, en sortant là aussi des sentiers battus : les codes de la fiction irriguent aujourd'hui le documentaire mais, à l'autre bout du spectre, les jeunes ne sont pas non plus rétifs aux « *talking heads* », reprenant le format plus figé des documentaires traditionnels, car ils s'y sont habitués à travers les productions des « YouTubers » de leur génération. **Le genre doit se renouveler**, en sortant du côté formel associé aux définitions, la création ne pouvant par nature être enserrée dans des normes.

Le débat est passionnant, car très ouvert, et tout le monde y participe, avec un intérêt qui dépasse de loin le seul sujet d'être aidé ou non par le CNC. Au sein du cadre commun lié au format télévisuel, chaque diffuseur trace sa route singulière.

France 2 diffuse pour un large public les **documentaires à impact**, suscite la conversation, donne la parole à ceux qui vivent et non à des experts. France 3 diffuse les histoires régionales appelant un partage national. France 5 s'adresse à un public captif aimant la connaissance, diffuse des sujets plus pointus. Arte incite à faire l'expérience du monde dans sa diversité, de mondes qui ne sont pas les nôtres.

Canal Plus diffuse des sujets forts en lien avec sa ligne éditoriale, comme des portraits de grands sportifs, Canal Plus Doc des documentaires plus fouillés complémentaires de la chaîne premium, Planète Plus livre une couleur particulière liée à l'usage de nouvelles technologies, comme d'animer des archives muettes, ou à des angles jamais traités sur des sujets connus, tels que le pillage des vignobles français par les nazis. RMC ambitionne de raconter le réel de manière authentique, en apportant de la connaissance, par exemple sur les bûcherons, ou les femmes travaillant dans la mécanique, en s'intéressant au local, que les plateformes digitales ne pourront pas aborder car devant traiter des sujets mondiaux.

TF1 recherche les thèmes populaires et non segmentants. À l'inverse, les chaînes thématiques exposent des sujets pointus, possédant des savoirs faire à ne pas perdre, sur la chasse et la pêche, l'équitation, ou encore la musique classique. TV5 diffuse l'excellence

française à l'étranger, ses hommes et pourquoi pas ses marques, en racontant leur histoire séculaire. La Chaîne parlementaire s'intéresse aux pépites oubliées dans les domaines de l'histoire, la politique ou la géopolitique. Public Sénat problématise des sujets donnant lieu à débat, ouvre une fenêtre nationale aux productions régionales créatives et non formatées. La richesse des approches est infinie.

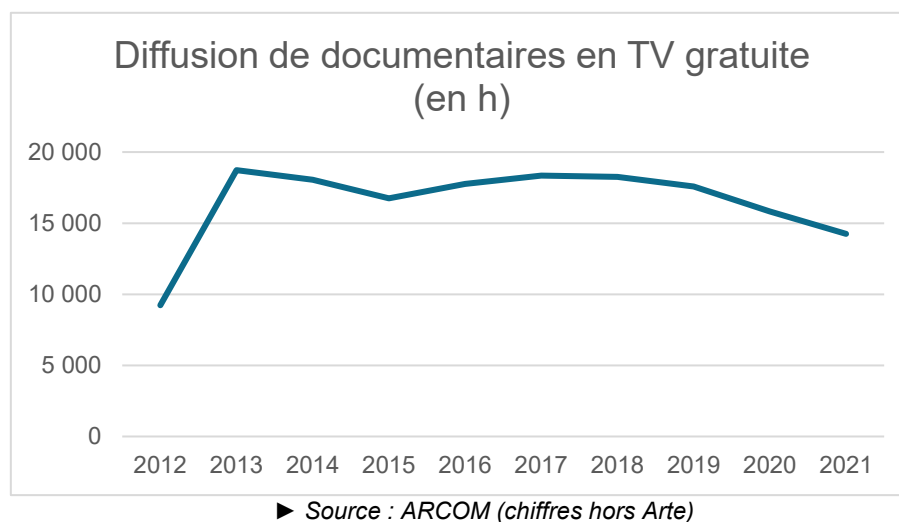
2. Les diffuseurs se trouvent cependant dans une phase de repli, avec un effet à nouveau stabilisateur des sociétés de l'audiovisuel public

Le documentaire a connu une forte croissance de sa diffusion en télévision sur les dix dernières années. L'ARCOM dénombre sur l'ensemble des chaînes gratuites - hors Arte, qu'elle ne suit pas - un volume de 14.247 heures de documentaires en 2021, en hausse de 54 % par rapport à 2012 (9.229 heures).

Cette croissance est cependant le fruit de deux phases distinctes.

Le genre a profité de l'introduction de nouvelles chaînes de la TNT en décembre 2012, dont RMC Découverte et Numéro 23 devenue ensuite RMC Story, ou encore Chérie 25 et 6ter, qui s'est traduite par un bond des documentaires à l'antenne, avec 18.728 heures diffusées en 2013, soit un doublement par rapport à 2012. Le genre est ainsi passé de 7,6 % à 11,3 % du volume des grilles, ce qui est significatif alors que d'autres genres ont aussi été considérablement renforcés à cette occasion, comme l'information par exemple, du fait de l'arrivée de LCI et de France Info.

Dès 2014 cependant, de façon concomitante au resserrement du régime des aides du CNC, le volume de diffusion a baissé. La décroissance fut de 24 % jusqu'en 2021, le volume de diffusion du documentaire demeurant toutefois supérieur à son point de départ de 2012, de même que son poids dans les grilles, à 8,5 %.



Le documentaire de société est le 1er thème exposé, avec 40 % de l'offre et 45 % de la durée d'écoute en 2021, suivi par la science. Les deux autres thèmes poussés par le CNC avec succès en production que sont l'histoire et l'art arrivent en diffusion respectivement en 5^{ème} position, derrière loisir/tourisme/géographie/sport, et nature/animaux, et en 7^{ème} position, derrière architecture/urbanisme.

Les principaux diffuseurs sont France Télévisions (40 % du volume total), suivi de près par Altice (38 % au titre de RMC Découverte et RMC Story).

Le retrait des différentes chaînes est dû à la réforme du CNC, à la crise sanitaire, à l'inflation, à la **pression sur le modèle économique des chaînes** de télévision gratuites, dont la publicité se déporte vers le digital et dont l'audience est concurrencée par les plateformes.

Dans ce contexte, le **service public** fait figure à nouveau de **pôle de stabilité** pour le secteur documentaire.

Sur Arte, le genre occupait 51 % du volume de la grille en 2013 et sa place n'a fait que croître pour monter à 60 % en 2021, avec une part d'audience qui a grimpé de 1,9 % à 2,5 %.

Sur France Télévisions, si le documentaire représente 8,5 % du volume des grilles toutes chaînes gratuites confondues en 2021, il occupe le double sur les antennes du groupe, à 18 %, pour une consommation TV de 9 à 10 %.

De surcroît, ce chiffre de 18 % est stable depuis 2012 malgré la réforme du CNC, mais aussi et surtout l'arrêt de France Ô et le repositionnement de France 4, qui ont engendré une perte de près de 2.500 heures en diffusion entre 2019 et 2021.

La suppression de France Ô et le repositionnement de France 4

FTV a été touché par la décision de suppression de France Ô au 23 août 2020, dont le canal a été utilisé du 1er février au 4 mai 2021 pour la diffusion de la Chaîne Ephémère Culturebox TV, avant que cette dernière soit rebasculée sur France 4 en soirée. Le volume de diffusion des documentaires sur France Ô est donc passé de 2.075h en 2019, où il représentait 22 % des documentaires du groupe, à 1.444h en 2020 et 0 en 2021.

Après la disparition de France Ô, une plateforme outre-mer a été créée sur France.tv et une forme de compensation mise en place sur le réseau Outre-mer La Première. En outre, le Pacte pour la visibilité des Outre-mer signé le 11 juillet 2019 par les ministres de la culture et des outre-mer et France Télévisions prévoyait de généraliser le « réflexe » outre-mer sur les antennes du groupe, par exemple à travers des documentaires histoire sur France 5. Mais ces différentes évolutions ne pouvaient constituer la garantie de compenser en volume la perte de plus de 2000 heures de documentaires sur France Ô.

Quant à France 4, après une période où sa suppression pure et simple avait été actée, elle a été repositionnée en tant que chaîne à destination des jeunes le jour et chaîne de la culture le soir, soit un angle éditorial impliquant une baisse du documentaire à l'antenne. De fait, celui-ci est passé de 1.559 heures en 2019 à 1.159 heures en 2021, soit une perte d'environ 400 heures.

En termes de coûts de grille, le documentaire a également été relativement épargné : dans un contexte où les ressources publiques allouées à FTV baissaient de 6,2 % par rapport à 2012, et où le coût de grille total a dû baisser de 12 % pour préserver les équilibres du groupe, la baisse du coût de grille des documentaires a été limitée à 7,8 % sur la période.

La mission souligne qu'**une poursuite de la baisse des coûts de grille ne pourra coexister sur le long terme avec la stabilisation des engagements de création** assurée jusqu'à présent par France Télévisions, car tous ses investissements doivent trouver à un moment un débouché à l'antenne, faute de quoi le groupe devra essuyer de lourdes pertes en dépréciant intégralement les programmes non diffusés. Les contraintes pesant actuellement sur le programme national de FTV rendent l'équation tendue et devront être examinées avec attention dans le cadre de la négociation du prochain COM en 2023, en cohérence avec les ambitions souhaitées en matière de soutien à la création.

D. Les « décrets de production », facteurs d'inquiétudes supplémentaires

1. Les modulations permises par la réglementation sont perçues comme des menaces par les acteurs historiques, qui doivent s'emparer de ces nouvelles facultés de négociation

La transposition de la directive européenne de 2018 sur les « Services de médias audiovisuels » s'est traduite en France par la publication de trois textes couvrant l'ensemble du nouveau paysage audiovisuel : le décret « SMAD » du 22 juin 2021, visant en particulier les plateformes étrangères (cf. plus bas), suivi par les décrets « TNT » et « CabSat » pour les diffuseurs traditionnels le 30 décembre 2021⁸.

Le décret TNT a pour objet d'équilibrer les modèles économiques des diffuseurs historiques en leur permettant de mieux exploiter les œuvres qu'ils financent⁹. Le décret CABSAT assujettit aux **obligations de financement du cinéma et de l'audiovisuel** les éditeurs établis à l'étranger qui visent le territoire français. Les deux textes ont notamment les caractéristiques suivantes :

- abaisser de 70% (ou 60% dans certains cas résultant d'accords conventionnels) à 50 % le seuil du devis de production à partir duquel un diffuseur peut prendre des parts de coproduction et des droits linéaires et non linéaires élargis (VOD gratuite et SVOD). En dessous de ce seuil de 50 %, ses droits sont limités à la diffusion de l'œuvre sur un seul service de télévision et à l'exploitation sur un service de télévision de rattrapage (TVR) ;
- abaisser à 66 % le taux d'obligation d'investissement dans la production indépendante qui était auparavant compris entre 85 % et 75 % pour les principaux éditeurs, hors modulation conventionnelle ;
- interdire à l'éditeur de détenir des mandats de commercialisation pour l'ensemble des œuvres, qu'il en soit ou non coproducteur, lorsque le producteur dispose d'une capacité de distribution ;
- harmoniser l'assiette des obligations de contribution pour l'ensemble des services en clair ou cryptés, consacrés au cinéma ou non, avec une assiette constituée du chiffre d'affaires net réalisé par le service lors de l'exercice précédent¹⁰.

Les textes ne mentionnent pas explicitement le genre documentaire mais prévoient que les conventions et cahiers des charges peuvent déterminer les conditions dans lesquelles est assurée la diversité des œuvres financées, en particulier pour la part de la contribution réservée aux œuvres indépendantes¹¹.

⁸ décret n° 2021-793 du 22 juin 2021 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande ; décret n° 2021-1926 du 30 décembre 2021 relatif à la contribution à la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre (dit décret TNT) ; décret n° 2021-1924 du 30 décembre 2021 relatif à la contribution cinématographique et audiovisuelle des éditeurs de services de télévision distribués par les réseaux n'utilisant pas des fréquences assignées par l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique (dit décret CABSAT).

⁹ Source : Fiche d'impact générale du projet - 13/10/2021

¹⁰ L'article 35 du décret supprime le régime d'« éditeur auto-distribué », qui ne concernait que le service Canal +. Cette réduction de l'assiette de contribution des services de cinéma ne compense qu'en partie l'augmentation de 3,6% à 6 % de leur taux de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles patrimoniales européennes ou EOF.

¹¹ Ces dispositions doivent obligatoirement figurer dans la convention ou le cahier des charges des services dont le chiffre d'affaires est supérieur à 350 M€.

Les deux décrets prévoient différentes modulations conventionnelles permettant aux éditeurs d'adapter leur contribution aux spécificités de leur modèle économique, dans le cadre d'accords interprofessionnels.

Le secteur a réagi avec inquiétude à la nouvelle réglementation, jugeant certaines clauses trop favorables aux éditeurs. Ainsi, la CISA¹² a manifesté son désaccord sur la baisse de la part indépendante à 66 %, quand FTV se trouve actuellement à 82,5 %, et sur la possibilité pour les diffuseurs d'acquérir des droits à « 360° » passé le seuil de financement de 50 %, qu'elle demandait de remonter à 60 %, en particulier pour le documentaire souffrant d'un sous-financement chronique. Un an après la publication des décrets, les organisations professionnelles estiment que cette situation les contraint à **d'interminables négociations avec les chaînes** pour passer des conventions de 3 ans, qui leur sont de plus en plus défavorables à travers des droits 360° leur interdisant tout financement complémentaire sur le marché français, une circulation entre les différentes antennes et une durée d'exposition allongée limitant la seconde vie des œuvres.

De leur côté, les diffuseurs ont eu une réaction inverse. Ils estiment que le gouvernement a pris en compte deux demandes majeures des producteurs, d'une part en interdisant aux éditeurs de détenir des **mandats de commercialisation**, d'autre part en remontant au niveau du décret la limitation de la durée de détention des droits à 36 mois qui ne figurait auparavant que dans les conventions et les cahiers des charges, même si ces dispositions pourront être modulées par accords interprofessionnels et la durée des droits étendue dans la limite de 60 mois. En outre, la **clause de diversité**, qui fait consensus chez les producteurs, permet l'introduction de sous-quotas par genres dans les conventions avec les chaînes, notamment en faveur du documentaire (cf. infra).

Au final, le paquet réglementaire de 2021 a été calibré pour inciter les acteurs à la négociation. D'aucuns ont parlé de **décrets « supplétifs »**, voire « repoussoirs » : en dessous de 50 % de financement par les diffuseurs, ceux-ci ne disposent que d'une seule diffusion et de 7 jours de *replay*, une situation très peu intéressante pour eux mais ouvrant aux producteurs le maximum de possibilités pour négocier les autres droits afin de boucler un plan de financement peu soutenu par la chaîne principale ; au-dessus de 50 %, les groupes audiovisuels peuvent au contraire mieux mettre en place leur stratégie d'exposition des œuvres de façon plus exclusive, sur tous leurs canaux disponibles (antennes du groupe, supports digitaux, réseaux sociaux).

La souplesse du décret permet d'échapper à ces deux extrêmes en usant de la **« modulation conventionnelle »** pour s'adapter aux différents modèles économiques en présence. Un accord entre un éditeur et une ou plusieurs organisations professionnelles peut ainsi conduire à ajuster les droits de SVàD, lever l'interdiction sur les mandats de commercialisation, rehausser le seuil de 50 % sur un genre d'œuvres, créer des sous-quotas, par exemple en faveur du documentaire.

Des accords ont déjà été conclus par les producteurs avec Altice (septembre 2021), OCS (juillet 2022), TF1 et M6 (janvier 2023), qui contiennent notamment des engagements et sous-quotas de diversité, mieux-disants que le décret. Concernant TF1, par exemple, un sous-quota de 5,4 % des engagements d'investissement a été réservé au documentaire de création indépendant, et les droits 360° seront acquis pour un taux de financement du diffuseur de plus de 60 %. Il en va de même pour M6, avec un seuil de 60 % pour l'accès aux droits 360° et un sous-quota de 11 % de l'obligation patrimoniale consacré au documentaire (cf. annexe 8). Pour Canal+, la négociation est toujours en cours. ARTE

¹² Coordination intersyndicale de l'audiovisuel : elle regroupe les syndicats de producteurs suivants : ANIMFRANCE, SATEV, SEPDA, SPECT, SPI, USPA. Elle a réagi à la nouvelle réglementation au cours de la concertation préalable à la publication des décrets et dans sa réponse écrite à la consultation publique du 22 juillet 2021

s'engage pour sa part à une bonne pratique des décrets, ne pouvant négocier d'accord du fait du traité franco-allemand qui la lie.

Mais c'est probablement **la négociation avec France Télévisions qui constituera le plus gros test pour la nouvelle réglementation**. Le groupe applique encore actuellement l'accord qu'il a passé le 9 juillet 2019 avec le SATEV, le SPECT, le SPFA, le SPI et l'USPA (cf. encadré ci-dessous) : celui-ci devait expirer le 31 décembre 2022 mais a été prorogé, en accord avec toutes les parties, qui en sont globalement satisfaites et l'ont jugé compatible avec les nouvelles règles, dans l'attente d'avoir de la visibilité sur les orientations stratégiques et la trajectoire financière du groupe à moyen terme dans le cadre du nouveau COM.

Accord du 9 juillet 2019 sur l'investissement dans la création patrimoniale de France Télévisions

L'engagement de FTV dans le documentaire de création est chiffré à 101 M€ par an (dépassé dans les faits pour atteindre 107,5 M€ en 2021), dont 12,2 M€ pour les documentaires initiés par ses antennes régionales et ultramarines. La part indépendante est fixée à un minimum de 82,5 % et la part dépendante réservée aux filiales de FTV atteint un maximum de 17,5 %. La durée des droits d'exploitation est de 36 mois à titre exclusif pour une exploitation gratuite sur ses services non-linéaires et sur des services tiers (YouTube, réseaux sociaux). Le seuil de déclenchement des parts de coproduction est de 60 % du devis de production de l'œuvre et le droit à recette est de 50 % de la part de financement de FTV rapportée au coût définitif de l'œuvre.

Le décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 modifié fixant le cahier des charges de la société nationale de programme FTV traite du documentaire à son article 12 et dans son annexe « Etendue des droits cédés sur l'œuvre ». Il reprend la plupart des dispositions de l'accord précité et leur confère une valeur réglementaire. Il prévoit par ailleurs pour l'exploitation des droits non-linéaires par abonnement : une période de protection négociée de gré à gré limitée à 12 mois à compter de la date de début des droits lorsque la part de financement de FTV est inférieure à 55 % pour les documentaires ; une période de protection négociée de gré à gré de 12 à 24 mois lorsque cette part est supérieure ou égale à 55 %. Le CSA contrôle annuellement le respect de ce cadre.

En contrepartie de son investissement dans un programme, FTV obtient les droits ainsi définis. Il n'y a donc pas de discussion spécifique pour chaque programme (en dehors du nombre de multidiffusions). Cette étendue des droits est applicable jusqu'à la conclusion d'un nouvel accord professionnel dans le nouveau cadre fixé par le décret TNT.

Le moment venu, les dispositions du nouveau décret TNT pourront permettre à FTV de faire bouger certains curseurs de façon favorable dans le cadre d'une négociation globale : sa part dépendante de 17,5 % pourra monter en théorie à 33,3 %, son seuil de financement pour la détention des parts de coproducteur et le déclenchement des droits 360° pourra descendre a priori de 60 % à 50 %.

Mais d'autres curseurs pourront bouger à l'inverse de façon défavorable pour le groupe. Pour les œuvres financées à moins de 50 %, la nouvelle réglementation interdit la diffusion dynamique : or 1/3 des programmes de création ayant circulé d'une antenne à une autre en 2021 sont issus d'œuvres financées à moins de 50 %, tous genres confondus, soit plus de 1000 heures, avec des impacts significatifs sur les coûts de grille. De même, la diffusion outre-mer serait empêchée pour plus de 90 % des productions nationales et 100 % de la circulation proposée en jeunesse. Des difficultés d'approvisionnement seraient également constatées pour Okoo, ainsi que pour france.tv, qui redeviendrait un simple canal de rattrapage des antennes.

Les œuvres financées à moins de 50 % représentent pour FTV 20 % des investissements auprès des producteurs indépendants, tous genres confondus, soit 69,7 M€ sur 353,9 M€ d'engagements déclarés en production inédite. Sur les seuls documentaires, 27 % d'entre eux sont concernés soit 23,4 M€ sur 86,7 M€ d'engagements déclarés à l'ARCOM au titre de la production inédite. **Pour atteindre les 50 % de financement et conserver les droits permettant au groupe de sauvegarder sa grille, FTV aurait besoin de 10,6 M€ supplémentaires**, qui seraient portés à 17,2 M€ s'il devait satisfaire la revendication des producteurs de monter à 60 %, se répartissant comme suit : 5,7 M€ pour France 2 (5 cases impactées sur 8), 2,8 M€ pour France 3 (4 cases impactées sur 7), 7,7 M€ pour France 5 (8 cases impactées sur 10), 1 M€ pour france.tv (2 offres impactées).

De tels montants ne sont pas à la portée du groupe, compte tenu de ses contraintes financières exposées précédemment, ce qui l'obligerait sans doute à diminuer son volume de commandes en l'absence d'accord, car il devrait d'une part dégager des moyens par redéploiement pour sauvegarder le potentiel de circulation de certains documentaires, d'autre part renoncer à d'autres qui seraient trop coûteux à financer à ce niveau. **Une négociation paraît donc nécessaire**, dans l'intérêt du diffuseur et des producteurs.

Par ailleurs, FTV souhaiterait mettre en concurrence de la façon la plus large possible les **mandats de distribution** afin de maximiser les recettes d'exploitation, pour le diffuseur comme le producteur. Sélectionner les distributeurs les plus compétitifs à l'issue d'appels d'offres ouverts paraît du reste une bonne pratique, bénéfique potentiellement pour toutes les parties prenantes, alors que le secteur manque de financements et que la politique commerciale concernant certaines œuvres pourrait être plus proactive, notamment à l'international : le documentaire représentait 46 M€ à l'exportation en 2021, sur 375 M€ de ventes audiovisuelles tous genres confondus, soit 12,3 %. Quant à FTV, elle n'a perçu, tous genres confondus, que 1,2 M€ de remontées de recettes au cours de la période 2012-2017, correspondant à 0,04 % des montants financés (3,1 Md€). Là aussi, la **logique conventionnelle souhaitée par l'Etat** fait sens et doit être mise en œuvre afin de pouvoir en mesurer les effets concrets pour les différents acteurs.

2. Une dynamique conventionnelle qui semble prometteuse

Le décret SMAD avait pour objet de soumettre l'ensemble des plateformes aux mêmes obligations, notamment les SMAD étrangers visant la France comme Netflix, Amazon Prime Vidéo et Disney+, qui cumulent plus de 10 millions d'abonnés. Il prévoit que ces derniers peuvent conclure avec l'ARCOM une convention qui fixe leurs obligations d'investissement dans la production. A défaut, l'ARCOM leur notifie leurs obligations.

Le CSA (devenu l'ARCOM le 1^{er} janvier 2022) a ainsi annoncé, le 9 décembre 2021, avoir signé avec Netflix, Amazon Prime Vidéo, Disney+ et Apple TV+ des conventions pour la partie audiovisuelle de leurs obligations (la partie cinéma ayant fait l'objet d'une notification faute de texte définissant la chronologie des médias). Les trois plateformes ont opté pour un taux de dépenses dans la production de 20 % de leur chiffre d'affaires éligible, dont 80 % seront consacrés à l'audiovisuel et 20 % au cinéma.

Le décret SMAD fixe plusieurs taux notamment relatifs aux parts à investir en œuvres audiovisuelles patrimoniales et dans les œuvres d'expression originale française (EOF) ¹³. Mais il prévoit que **ces taux peuvent être modulés par l'ARCOM**, notamment pour prendre en compte les accords conclus entre les éditeurs de services et une ou plusieurs organisations professionnelles de l'industrie cinématographique ou audiovisuelle. Ont ainsi été modulés dans les conventions : le taux de dépenses dans les œuvres audiovisuelles

¹³ Le décret prévoit deux taux de contribution : 25 % lorsque les services proposent au moins une œuvre cinématographique dans un délai inférieur à douze mois après sa sortie en salles et 20 % dans les autres cas. Cette fourchette plus proche de celle appliquée aux chaînes de cinéma (21 à 30 %) que du taux de la TNT (15 %) est cohérente avec l'offre des SMAD très majoritairement constituée d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques. Le déclenchement des obligations est subordonné au franchissement d'un double seuil de CA (5M€) et d'audience (0,5 %, soit 150 000 abonnements). 7 SMAD établis en France et réalisant plus de 10 M€ de CA sont actuellement soumis aux obligations de production : MYTF1, TFOUMAX, CANALVOD, GULLIMAX, UNIVERSCINE, LA VOD D'ORANGE, PLAYZER. Mais ce chiffre devrait augmenter dans l'avenir du fait du développement accéléré de l'usage des plateformes. Le décret retient comme assiette de la contribution financière des SMAD non-établis en France leur chiffre d'affaires annuel net réalisé sur le territoire français, déduction faite de la TVA et de la TSV13. Lorsque le distributeur et l'éditeur appartiennent au même groupe, les ressources reçues par l'éditeur ne peuvent être inférieures à la moitié des ressources collectées auprès des usagers via un abonnement spécifique.

patrimoniales à 95 % ; la part de leur obligation audiovisuelle dans les OEOF (pour Netflix et Amazon) à 75 %, par dérogation au décret qui la fixe à 85 %. Enfin, des sous-quotas par genre de programmes ont été insérés dans les conventions.

Faute de parvenir à un accord avec Apple (pour Apple TV-Itunes Store), et Google (pour Play Movies et YouTube Movies), l'ARCOM a notifié à ces deux SMAD leurs obligations.

Pour mémoire, les montants d'investissement des SMAD français et services de télévision étaient jusqu'à présent estimés à environ **1,2 Md€** (cf. tableau de gauche ci-après). Selon les éléments extraits de la fiche d'impact générale du décret¹⁴, les apports des SMAD pourraient amener une hausse des moyens globaux en faveur de la création de 170 M€ à 240 M€ (cf. tableau de droite), soit une hausse de 14 à 20 %. Un communiqué de presse ultérieur du CSA du 9 décembre 2021 évoquait même une fourchette de **250 à 300 M€** (cf. annexe 8), soit une hausse de 20 % à 24 %.

Services nationaux	Montants 2017
SMAD établis en France	30 M€
Chaînes privés TNT	650 M€
Chaînes câble-satellite	80 M€
France Télévisions	470 M€
Total (estimation)	1 230 M€

SMAD étrangers	Minimum	Maximum
Netflix	150 M€	200 M€
Amazon	10 M€	20 M€
Disney+	10 M€	20 M€
Total	170 M€	240 M€

Les conventions passées par l'ARCOM avec les SMAD étrangers

Malgré les moyens supplémentaires apportés, la profession a mal accueilli la publication par l'ARCOM des conventions passées avec les SMAD étrangers, qui ne semblait pas avoir été précédée d'une étape de concertation avec les auteurs et les producteurs. Ont été particulièrement contestés : le taux de 95 % de contribution des plateformes aux œuvres audiovisuelles patrimoniales alors que les conventions passées avec TF1, France Télévisions et Canal+ prévoient 100 % ; le taux de 75 % pour la contribution aux OEOF alors que cette obligation est de 90 % pour TF1, M6 et Canal+ ; le sous-quota de 0,6 % consacré aux documentaires figurant dans la convention avec Netflix, jugé anormalement réduit, notamment en comparaison du taux de 3 % figurant dans la convention passée avec Amazon, même si certaines organisations professionnelles ont jugé positive et innovante la mention d'un taux fléché de contribution sur un genre d'œuvre. La SACD et l'USPA ont attaqué les trois conventions précitées au motif que les obligations patrimoniales prévues à la charge de ces SMAD n'étaient pas conformes au décret du 22 juin 2021.

L'ARCOM, consciente des réactions de la profession, estime nécessaire de **replacer la négociation dans son contexte européen et international**. Elle rappelle que les taux pratiqués en France (20 % du CA et même 25 % dans certains cas) sont très ambitieux et sans équivalent dans le reste de l'Union européenne : l'Italie est à 17 %, les autres Etats européens entre 0 et 5 % (cf. annexe 9).

En outre, le taux de diversité par genre d'œuvres est une nouveauté du décret SMAD. L'ARCOM précise que le documentaire n'était pas dans les objectifs initiaux de Netflix, qui privilégiait la série et le film, même si son offre de catalogue s'est beaucoup élargie sous l'effet d'une concurrence accrue. Considérant que peu de pays européens exercent cette faculté ouverte par la directive, **la France étant mieux-disante**, l'ARCOM a jugé préférable de ne pas pousser les curseurs, d'autant que les textes demandaient un effort contributif correspondant à la nature des services concernés, qui produisent beaucoup de séries. L'ARCOM a estimé devoir respecter leur liberté éditoriale. Elle a aussi pris en compte **l'importance de l'assiette de CA** représentée par les recettes d'abonnement en France de Netflix pour définir son taux, qu'il sera possible de rehausser ultérieurement, et privilégié la recherche d'un accord sur cette première convention de trois ans pour **faire entrer les plateformes dans le système français**.

Enfin, l'ARCOM plaide le fait qu'en parvenant à conclure avec Amazon un accord que tout le monde jugeait improbable, elle a **ouvert la voie à une négociation interprofessionnelle** qui a abouti, le 1er décembre 2022, à la signature d'un accord pour 4 ans entre Prime Video, AnimFrance, le SATEV, le SEDPA, le SPI, l'USPA et la SACD. L'accord comporte un engagement de diversité des genres audiovisuels (documentaires de création, spectacle vivant, animation) à hauteur de 13 %, contre 6 % actuellement, dont 85 % dans des OEOF. Prime Video s'engage à porter de 3 à 5 % son engagement dans la production d'œuvres documentaires, de 75 à 85 % son obligation d'investissement dans des OEOF, et de 95 à 100 % son obligation dans des œuvres patrimoniales. Son obligation d'investissement dans la production indépendante passe de 66 à 70 % et concernera 100 % de son obligation dans la diversité.

¹⁴ Source : fiche d'impact générale du Décret relatif aux services de médias audiovisuels à la demande – DGMIC – 25 février 2021

Des négociations sont en cours avec Netflix, qui pourraient déboucher sur un accord. Les chances de voir la négociation avec Disney+ aboutir semblent plus limitées.

Enfin, les conventions ont été signées pour une durée indéterminée mais contiennent une clause de réexamen obligatoire dans un délai maximum de trois ans, ou à date fixe pour les stipulations les plus importantes : détermination du CA annuel net du service ; modalités relatives au régime de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles. Le décret SMAD n'ayant pas prévu une telle particularité, il s'agit d'un choix délibéré de l'ARCOM qui voulait « cranter » les accords sans préjuger de l'évolution très rapide du marché de la V&D et des besoins de régulation à moyen terme.

Alors que la publication des trois décrets remonte à moins de deux ans, que les négociations ont été conclues récemment pour certaines, sont toujours en cours pour d'autres, il semble **trop tôt pour dresser un premier bilan** et plus encore pour proposer des mesures correctrices. Il est logique que l'Etat, ayant ouvert la voie aux négociations, laisse toutes les parties prenantes s'en emparer (professionnels, plateformes et ARCOM) et regarde le nouveau dispositif vivre sa vie, en respectant l'esprit conventionnel qu'il a lui-même insufflé. Les clauses de revoyure contenues dans les conventions constituent déjà un rendez-vous certain, qui conduira l'ARCOM à revenir sur le sujet au plus tard à la fin de 2024. C'est autour de cette date que les effets du nouveau système pourront commencer à être évalués.

E. Le documentaire de cinéma précarisé par une hausse de sa production supérieure à celle de la fréquentation

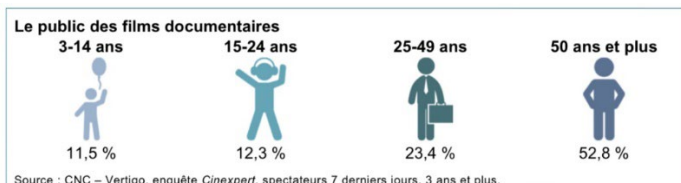
1. Une offre qualitative, dont la forte croissance peine à décoller auprès d'un large public et engendre une dégradation de la rentabilité en salle

Le documentaire est centré sur un **public plutôt âgé, CSP+ et assidu**.

Le public du documentaire au cinéma

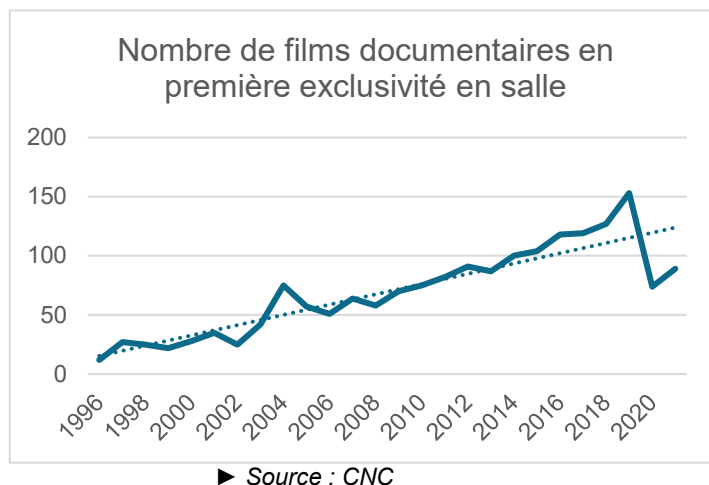
Le documentaire se positionne au cinéma sur un segment haut-de-gamme : 65 % de l'offre est labellisée Art et Essai et ces films accaparent 92,5 % de la fréquentation en matière de documentaires en 2021. Par comparaison, tous films confondus, l'offre globale est à 59 % Art et Essai et ces films représentent 20 % des entrées. De la même manière, 73 % de l'offre est française, pour une part de marché de 91 %, alors que tous genres confondus, les films français représentent 54 % de l'offre et 40 % de part de marché. Les documentaires américains ne représentent qu'une infime part des entrées (0,9 %), à l'inverse de ce qui est observé dans la fiction.

Le genre documentaire au cinéma paraît cependant cantonné à un public ciblé, plutôt âgé, CSP+ et assidu. Les plus de 50 ans représentent 53 % des spectateurs en 2021, contre 30 % tous films confondus. Les retraités sont sur-représentés (26,4 %, contre 14,4 % tous films confondus), de même que les CSP+ (36,8 %, contre 31,6 %). A l'inverse, les moins de 25 ans représentent une part de 25,8 %, contre 38,2 % tous genres confondus, en raison notamment des sujets traités. Les élèves et étudiants sont sous-représentés dans le public des documentaires (17,0 %, contre 22,9 % au global).



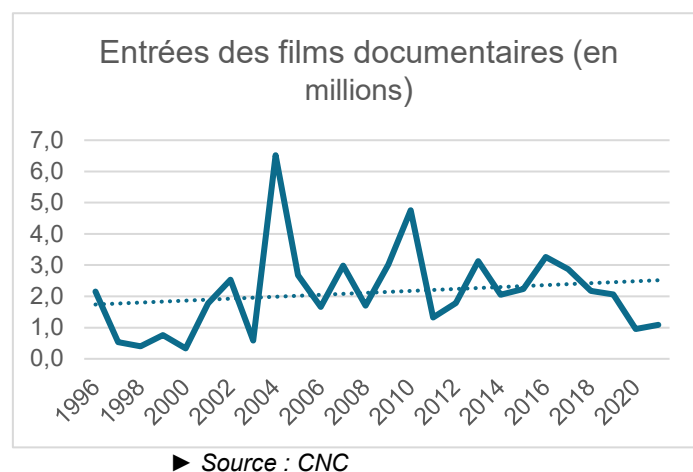
Les publics assidus, qui vont au cinéma au moins une fois par semaine, composent 28,0 % des spectateurs, contre 22,2 % tous films confondus. Les spectateurs occasionnels composent en revanche 19,1 % du public, contre 33,4 % au global. La part des spectateurs assidus dans le public des films documentaires est donc plus élevée que celle des occasionnels, à l'inverse de ce qui est observé tous films confondus.

La capacité du documentaire à élargir ce socle de public assez caractéristique n'est pas évidente. C'est dans ce contexte que le **nombre de films documentaires** a connu une **progression régulière et forte** sur longue durée : il est passé de 12 en 1996 à 91 en 2012, pour atteindre un pic de 153 en 2019, et régresser ensuite avec la crise sanitaire à 89 en 2021, mais à peu près au même rythme que le reste de la production cinématographique.



Sur les dix dernières années, la hausse est de 68 %. Elle est bien supérieure au reste du marché puisque les documentaires, qui représentaient 3 % des sorties en 1996, sont montés à 15 % en 2012 et 20 % en 2021.

Pourtant, la **fréquentation connaît une évolution bien plus heurtée** : elle évolue entre 300.000 entrées et 6,5 millions selon les années, sans progression marquée sur la période malgré la hausse du nombre de films, puisque les entrées représentaient 2,2 millions en 1996, 2,1 millions en 2019 avant la crise sanitaire, et que la moyenne sur la période est de 2,1 millions, représentant à peine plus de 1 % de la fréquentation totale.



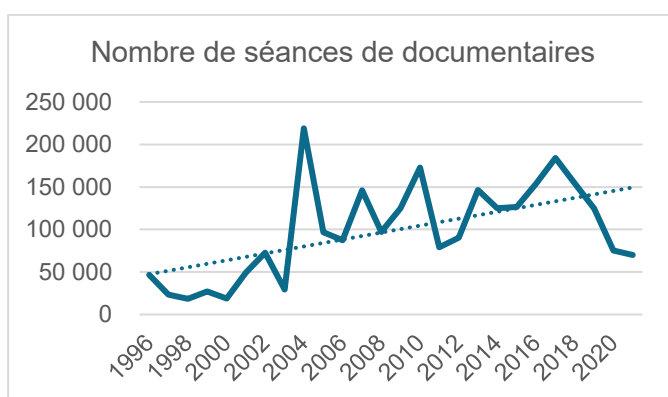
La conséquence de ces deux évolutions en ciseau est une **baisse du nombre d'entrées par documentaire**, qui passe en moyenne de 47.800 sur la période 1996-2012 à 20.500 sur la période récente 2012-2021, soit un repli de 57 %.

On retrouve certes cette baisse également dans le cinéma de fiction, mais elle est limitée à 13 %. La fiction semble avoir mieux maîtrisé ses équilibres commerciaux, de sorte que le ratio entre les entrées par fiction et les entrées par documentaire, qui était déjà de 11 sur la période 1996-2012, s'est accru pour passer à 14 sur la période 2012-2021.

Un nombre de séances de documentaire en hausse et une dégradation de la recette par séance

Certains interlocuteurs de la mission ont pointé la difficulté de trouver des salles pour diffuser les documentaires, et même tout simplement des séances. La concentration accrue sur quelques films à l'issue de la crise sanitaire se traduit de plus en plus selon eux, pour bon nombre de documentaires, par la libération d'une seule séance suivie d'un débat, empêchant les associations de faire leur travail de promotion auprès des publics et le film de s'installer.

Si ce constat est sans doute vrai dans bien des cas, on observe cependant au global une **croissance des séances en faveur du documentaire** : leur nombre est passé de 47.000 en 1996 à 90.000 en 2012 et 125.000 en 2019 avant l'épidémie de Covid. La tendance est nettement à la hausse, avec une moyenne de 82.000 séances par an entre 1996 et 2012, et de 125.000 par an sur les dix dernières années, soit une croissance de 52 %, à comparer à une hausse de 14 % tous genres confondus (facilitée par la numérisation des équipements des salles de cinéma).

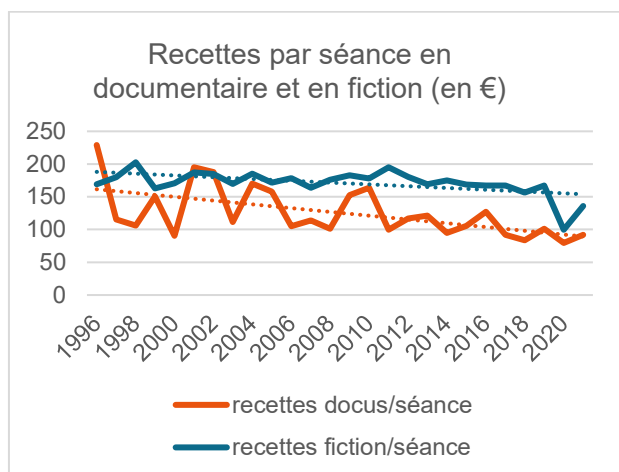


Source : CNC

Néanmoins, le nombre d'entrées globales pour les documentaires étant globalement stable aux alentours de 2,1 millions, le **nombre d'entrées par séance** ne peut que baisser : il passe de 25 entrées par séance en moyenne sur la période 1996-2012 à 17 entrées par séance en moyenne sur la période 2012-2021, soit une **baisse de près d'un tiers**, se traduisant par une réduction des recettes par séance à due concurrence. Ce constat est également vrai pour la fiction, mais avec une baisse moins marquée, de 23 %, soit un remplissage de salle passant de 30 à 23 spectateurs entre les deux périodes.

Sur la base de ces éléments, il est difficile de reprocher aux distributeurs, dont les équilibres économiques sont également tendus, plus encore après la crise sanitaire, de ne pas programmer plus de séances pour le documentaire alors que le volume qu'ils leur ont alloué a connu une plus forte croissance que dans la fiction et que le nombre d'entrées par séance projetant du documentaire a connu une plus forte baisse que dans la fiction, engendrant pour eux un double effet négatif.

Au final, sur la période 1992-2012, les recettes par séance s'élevaient à 125 € pour le documentaire et 171 € pour la fiction, soit une meilleure performance de 40 % en faveur de la fiction pour chaque séance. Sur la période 2012-2021, **la recette par séance a diminué à 101 €** pour le documentaire. Elle a également diminué pour la fiction, à 159 €, mais dans une moindre proportion, de sorte que l'écart s'est encore creusé entre les deux genres, avec une surperformance de la fiction qui a désormais grimpé à 60 % par rapport au documentaire.



Source : CNC

Il convient d'abord de rechercher des solutions pour s'assurer que les salles sont pleines. Les cinémas exigent de plus en plus la **présence du documentariste lors d'une projection**, pour créer l'événement et jouer sur les vertus du documentaire qui est d'ouvrir

la voie à un débat après sa projection. Ces tentatives sont couronnées de succès car le public répond présent quand de tels rendez-vous sont organisés. Une telle stratégie pose plus que jamais la question de la rémunération des auteurs-réalisateurs lors de ces déplacements qui ont tendance à se multiplier, certains d'entre eux entamant de véritables « tournées » et réalisant jusqu'à plus de 100 dates pour promouvoir leur œuvre (cf. plus bas).

À défaut de remplissage satisfaisant des salles, la politique publique n'a d'autre choix que d'assumer le soutien d'un genre doté de vertus informatives, éducatives, démocratiques, mais moins rentable que d'autres. Le CNC y travaille actuellement : il a annoncé au FIPADOC 2023, dans le cadre de l'Année du documentaire, la mise en place d'un « **bonus documentaire** » pour les cinémas Art et Essai au titre d'une ligne éditoriale renforcée sur ce genre. Ce bonus pourrait s'inspirer de l'actuel « bonus court métrage », sous forme d'une subvention complémentaire à la subvention Art et Essai destinée à soutenir la politique éditoriale d'une salle particulièrement affirmée en faveur du documentaire. Pourrait également être explorée la mise en place d'un « label documentaire » attribué aux salles Art et Essai dont la programmation répondrait à un certain cahier des charges et dont le soutien pourrait être bonifié, sur le modèle des trois autres labels existants : Recherche et Découverte, Jeune Public, Patrimoine/Répertoire. La réflexion sur le sujet pourra s'appuyer sur la mission confiée à Bruno Lasserre par les ministres des finances et de la culture en septembre 2022, dont les conclusions ont été rendues début avril¹⁵ : le rapport préconise notamment d'intégrer dans le classement et le calcul des aides sélectives à l'art et essai une appréciation du potentiel commercial des films, qui serait qualifié de fort pour les plans de sortie en première semaine programmés dans 400 à 500 établissements, et de faible pour ceux prévus dans moins de 80 établissements. Dans ce dernier cas, plutôt approprié aux documentaires, les films « fragiles » dont la programmation est aujourd'hui encouragée par une aide spécifique bénéficieraient d'une pondération plus favorable pour le calcul des aides.

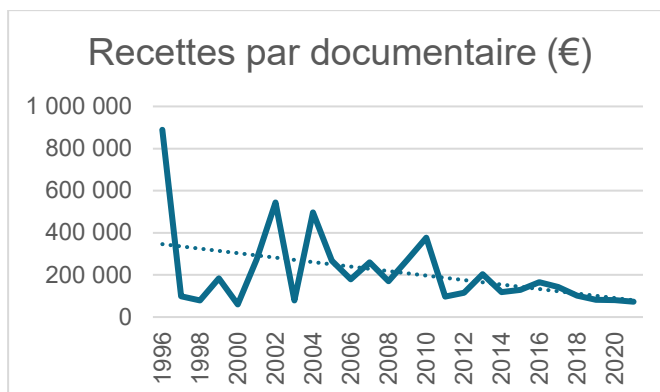
2. Les résultats des producteurs dégradés par cette production abondante

Les recettes guichets par documentaire se sont établies en moyenne à 121,2 K€ sur la période 2012-2021, contre 261,3 K€ sur la période 1996-2012, soit une **dégradation du chiffre d'affaires par film de 53,6 %**.

¹⁵ Rapport de Bruno Lasserre « Cinéma et régulation - Le cinéma à la recherche de nouveaux équilibres : relancer des outils, repenser la régulation », remis le 3 avril 2023 au ministre de l'économie, des finances et de la souveraineté industrielle et numérique et à la ministre de la culture.

Une évolution défavorable des recettes par documentaire

La multiplication des productions sans croissance corrélative des entrées a entraîné une baisse des recettes par documentaire pour les producteurs.



Source : CNC

Dans le même temps, la fiction se maintenait à 1,85M€ par film, en légère hausse de 0,5 % entre les deux périodes de référence. Les recettes de documentaires qui s'établissaient dans un rapport de 1 à 12 par rapport à la fiction entre 1996 et 2012, se sont trouvées dans un rapport encore plus défavorable de 1 à 17 (0,12M€ pour le documentaire contre 1,85M€ pour la fiction).

En face de cette recette moyenne de 0,12 M€, qui est la ressource commerciale principale des documentaires, il convient de mettre en regard les coûts de production, qui s'élèvent en moyenne à 0,71 M€ sur la même période. Si nous ne disposons pas là non plus des coûts définitifs, ni des recettes définitives, nos interlocuteurs considèrent d'une part que des économies d'environ 10 % au maximum sont possibles et fréquemment constatées en exécution par rapport aux budgets ; d'autre part que les recettes secondaires (vidéo, étranger, chaînes TV...) ne sont jamais très importantes, les documentaires bénéficiant d'un « **effet longue traîne** » **moins fort que dans la fiction**. Tout repose donc sur le préfinancement et les aides publiques.

La fragilisation croissante des producteurs de cinéma documentaire découle de ces évolutions, même si nous ne pouvons conclure de façon certaine, à défaut de données plus précises au moment de la finalisation du rapport. Nous pouvons rappeler cependant les résultats de l'étude du CNC de décembre 2013 sur l'économie des films français, la dernière analyse en profondeur menée sur le sujet, ainsi que les conclusions du rapport Bonnell sur le financement de la production et de la distribution cinématographiques à l'heure du numérique de décembre 2013, qui vont dans le même sens :

Le film documentaire pénalisé par son modèle économique

Sur la base d'un échantillon de 619 films d'initiative française sortis en salles entre 2004 et 2007, dont l'exploitation pouvait être observée sur une période atteignant presque dix ans au moment de l'étude, on constatait les résultats suivants :

Soldes positifs et négatifs par genre de film (2004-2007)	Documentaire	Fiction	Animation	Total
(nombre de films)				
Films à solde positif	16	188	5	209
% de soldes positifs	26,2%	34,6%	35,7%	33,8%
Films à solde négatif	45	356	9	410
Total	61	544	14	619
(M€)				
Solde positif	14,1	337,6	19,3	371,0
Solde négatif	-21,0	-409,3	-22,1	-452,4
Solde net	-6,9	-71,7	-2,8	-81,4
Solde positif/film	0,88	1,80	3,86	1,78
Solde négatif/film	-0,47	-1,15	-2,46	-1,10
Solde moyen/film	-0,11	-0,13	-0,20	-0,13

Source : CNC

Les films documentaires sont les moins nombreux à dégager un solde net de production positif, dans seulement 26 % des cas, contre 35 à 36 % pour la fiction et l'animation. Lorsque c'est le cas, le solde de production des documentaires est de 0,9 M€, contre 1,8 M€ pour la fiction et 3,9 M€ pour l'animation. Au global, en prenant en compte les films bénéficiaires et les films déficitaires, le solde net de production est en moyenne de - 0,11 M€ pour le documentaire, contre - 0,13 M€ pour la fiction et - 0,2 M€ pour l'animation. Les documentaires perdent donc en moyenne presque autant que la fiction, sur des assiettes de recettes et de coûts bien moindres, ce qui illustre leurs **difficultés assurément plus fortes que celles des autres genres**.

Le rapport Bonnell mettait par ailleurs en exergue quelques points clés :

- Les coûts définitifs sont inférieurs en moyenne de 8,9 % aux devis via les imprévus, corroborant l'ordre de grandeur de 10 % mentionné par nos interlocuteurs ;
- Les frais généraux facturés sont nécessaires pour les petits budgets et plutôt du manque à gagner pour les gros budgets quand ils ne peuvent être imputés, car un même pourcentage appliqué à d'importants devis représente des sommes considérables ;
- L'équilibre d'exploitation ne peut être atteint dans la plupart des cas que sur longue période : 40 % des recettes des films sont générés au-delà de la première année d'exploitation et, huit ans après leur sortie en salle, 84 % les films génèrent encore des recettes, que ce soit en salles, en vidéo physique ou en vidéo à la demande, ou à la télévision ;
- Les plus gros films ont plus de chance de s'équilibrer que les petits ;
- Les plus grosses entreprises se diversifient.

Sur tous ces sujets, il apparaît ainsi que le secteur documentaire, par sa composante patrimoniale moins marquée et sa petite taille, est défavorisé.

La mission constate, en tout état de cause, pour le cinéma comme pour l'audiovisuel, la grande difficulté de porter un diagnostic éclairé sur l'état du secteur documentaire, faute de données exhaustives et définitives. Sur le cinéma, l'étude annuelle du CNC sur les films d'initiative française analyse les coûts de production définitifs mais ne fournit pas d'informations sur les recettes¹⁶. Sur l'audiovisuel, il n'existe pas d'information publiée ou disponible sur les coûts et recettes définitifs. La nécessité de procéder par faisceaux d'indices ne constituant pas la méthode la plus sûre pour asseoir des préconisations d'évolution des dispositifs d'aide publique, compte tenu des sommes en jeu, la première orientation à prendre nous semble être l'approfondissement du suivi du secteur.

¹⁶ Voir sur ce point la dernière étude du CNC (Les coûts de production des films en 2022, Films d'initiative française ayant reçu l'agrément de production en 2022 - mars 2023).

Il paraît souhaitable de suivre au niveau du CNC, en consolidé, non plus les seuls devis, mais les comptes définitifs des documentaires, comme celui-ci a commencé à le faire dernièrement, en multipliant au besoin les audits pour s'assurer de leur fiabilité. Il en va de même pour les recettes, en incluant le crédit d'impôt, afin de suivre le solde de production réel des documentaires à l'issue de leur première exploitation. Si l'estimation des recettes liées à la seconde vie est plus lourde à suivre et représente de surcroît des compléments mineurs dans le champ documentaire, ce bouclage global pourrait faire l'objet d'études ad hoc, comme celle réalisée par le CNC en 2013, qu'il semblerait pertinent d'actualiser dix ans plus tard, en 2023 qui est l'Année du documentaire.

Il serait également utile de s'intéresser au **tissu industriel de la filière** en suivant les comptes de résultats de ses entreprises, comme le font d'autres établissements comme le Centre national de la musique (CNM). Le CNC l'a d'ailleurs presque pratiqué à une époque, où il exigeait des sociétés de lui transmettre leurs comptes, mais a abandonné cette pratique faute de temps et d'effectifs disponibles pour traiter les données ainsi collectées. Il est certain que le recueil d'informations n'a d'intérêt que si l'on est en mesure de les exploiter, ce qui peut nécessiter un travail de réorganisation affectant plusieurs secteurs du CNC, comme celui de l'exploitation par exemple. Le processus pourrait être accompagné d'une phase d'expérimentation et d'évaluation, s'appuyant au passage sur l'évolution du système d'information du CNC qui pourrait contribuer à faciliter la collecte et le traitement des données.

Des échanges sur les comptes des œuvres et des entreprises offriraient de surcroît un cadre de dialogue au sein duquel pourrait être discutée une amélioration de la transparence de ces comptes. Une étude lancée au CNC semble aller dans ce sens, qui vise à mieux comprendre l'écart substantiel creusé au fil du temps entre le devis prévisionnel et les coûts définitifs des documentaires audiovisuels. Elle pourrait contribuer à éclairer l'économie du secteur et ses pratiques.

Recommandation N°1 : s'orienter vers un suivi des comptes définitifs des œuvres aidées par le CNC, en audiovisuel comme en cinéma (=> CNC), ainsi que des comptes des entreprises du secteur. Réaliser une étude ad hoc sur l'économie du genre documentaire, incluant l'ensemble de son cycle d'exploitation (=> DEPS).

F. Des relais incertains à travers les autres canaux de diffusion

1. La montée en puissance de l'offre délinéarisée des acteurs du web est porteuse d'opportunités et de menaces

Une délinéarisation des offres et des pratiques de consommation audiovisuelle

Portée par la multiplication des plateformes de vidéo à la demande (78 services en 2020 contre 14 en 2010) qui a entraîné une multiplication de l'offre, la consommation de VàD s'est envolée en France depuis 2015, favorisée par la première période de confinement de mars à mai 2020 (cf. annexe 1). Elle constitue aujourd'hui le principal mode d'accès aux films et séries en ligne et concerne un peu plus de 22 millions d'individus.¹⁷

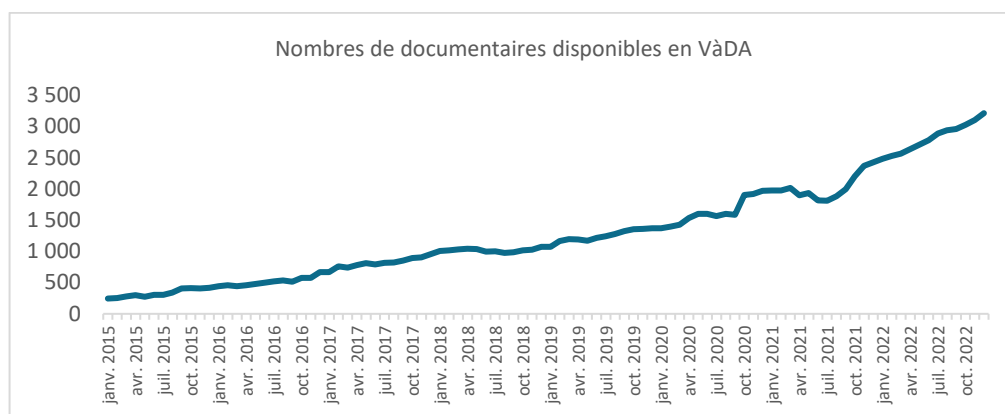
Les français regardent de plus en plus de contenus à la demande. La consommation délinéarisée représente déjà 50 % de la consommation vidéo totale des 18-64 ans, selon un sondage Ampere Analysis, cité par le CNC, contre un tiers seulement il y a quatre ans. Et les utilisateurs réguliers sont nombreux : 16,3 % des individus âgés de 15 ans et plus ont utilisé un service de vidéo à la demande par abonnement chaque jour en moyenne au mois de septembre 2021, soit 8,7 millions de français¹⁸. Si l'hexagone est arrivé à un point de bascule, le phénomène est encore plus avancé chez nos voisins

¹⁷ Source Etude Hadopi CSA LA MULTIPLICATION DES SERVICES DE VIDÉO À LA DEMANDE PAR ABONNEMENT – 9 mars 2021

¹⁸ Source : Baromètre de la consommation SVOD Médiamétrie - Harris Interactive / Médiamétrie médiamat 4 ans et +.

européens. Aux États-Unis, la VàDA représente désormais 82 % des usages des 18-64 ans et 95 % de ceux des 15-24 ans. De quoi inciter toutes les chaînes de télévision à accélérer leur « plateformisation ».

Cette situation est favorable à l'offre documentaire. Son volume en VàDA a été multiplié par 3 en 4 ans, pour atteindre un pic de 3.216 œuvres disponibles en décembre 2022. Le film documentaire porté par des plateformes françaises spécialisées dans le genre : Capuseen, Spicce, TËNK, BrutX, The Explorers. En outre, il représente en moyenne 13,4 % de l'offre des plateformes suivantes : Netflix (798 titres), Prime Video (501 titres), Disney+ (plus de 100 titres), Salto, OCS, UniversCiné et FILMO¹⁹. L'offre se compose d'une majorité d'unitaires (74,6 % des programmes disponibles), mais la consommation est largement portée par les séries (62,4 % de l'offre en nombre d'épisodes). La VàD par abonnement s'impose comme le mode d'accès de référence à l'offre des plateformes, tandis que la VàD à l'acte connaît une longue érosion et que le support vidéo physique s'effondre.



► Source : CNC

La « plateformisation » en marche

Les plateformes apportent de nouveaux moyens au secteur du fait de leurs obligations décrites précédemment : leur investissement dans la création a connu en 2021 une très forte progression, dont la production documentaire a capté 6 % sur la période 2016-2021²⁰. Un autre impact favorable de ces nouveaux acteurs est le rajeunissement qu'elles véhiculent. Alors que les « jeunes retraités » et les seniors constituent le public majoritaire des cases documentaires de la télévision linéaire de service public²¹, les trentenaires forment une grande part du public des plateformes, avec une moyenne d'âge de 33 ans en 2019²², contre 39 ans pour le cinéma, 43 ans pour internet et 49 ans pour la télévision dans son ensemble. Ceci dit, les services de VàDA sont rattrapés à leur tour par le **vieillessement des audiences** : la dernière édition de l'Observatoire de la vidéo à la demande du CNC en France rapporte que le nombre des 15-24 ans utilisant quotidiennement Netflix, Amazon Prime, Disney+, AppleTV+... a été divisé par deux (de 2,5 à 1,2 millions) en moins de trois ans. Cette évolution rapide proviendrait de l'élargissement du public des plateformes dont la programmation moins ciblée intéresserait moins les jeunes. Les réseaux sociaux et les jeux vidéo capteraient en France, selon une étude réalisée par Vertigo Research, près de la moitié du temps libre des 15-24 ans, ce qui explique que Netflix propose à présent des jeux vidéo à ses abonnés.

Les plateformes peuvent susciter cependant des **appréhensions de la part des professionnels** car elles méconnaissent les pratiques habituelles du marché du documentaire français. Elles boudent les salons les plus fréquentés par la profession (FIPADOC, Sunny Side of the doc, FID) et ont pour coutume de contacter elles-mêmes les auteurs qui les intéressent, alors que les chaînes de télévision nourrissent un dialogue avec la diversité des auteurs qui viennent à elles. Elles s'intègrent mal à un écosystème dans lequel la rareté de la ressource est un stimulateur de coproductions et de partenariats multiformes : leur importante capacité financière leur permet d'apporter le plus souvent la totalité du financement, en contrepartie de quoi

¹⁹ La prééminence des plateformes américaines Netflix et Amazon Prime Vidéo reste incontestée : Netflix (214 millions d'abonnements dans le monde), Prime Video (>200 millions d'abonnements dans le monde) et Disney+ (118 millions d'abonnements dans le monde) étaient, en 2021, les trois premiers services de VàDA en Europe - Source : Ampere Analysis – Consumer (sondage auprès de 2 000 à 4 000 personnes par pays, T3 2021).

²⁰ Source : CNC (estimation réalisée à partir des projets diffusés et annoncés par les plates-formes, hors programmes de flux).

²¹ Source : Le documentaire, état des lieux et perspectives, France Télévisions, Direction de la stratégie éditoriale, réunion du 31/01/2023.

²² Source : VàDA & Internet : Médiamétrie / baromètre de la VàDA / novembre 2019

elles deviennent propriétaire exclusif des droits de diffusion, à la manière des grands studios hollywoodiens des années 50, et elles peuvent mettre leurs auteurs sous contrat d'une façon qui va jusqu'à les faire sortir du marché.

Les acteurs locaux réagissent à cette nouvelle donne en développant des offres étendues à partir de leurs plateformes de *replay* (France.tv, Arte.TV, Canal+, RMC Découverte et RMC Story...) et de nouvelles plateformes émergent, à l'image de Tènk ou de Madelen. Dans certains pays européens, les plateformes adossées aux chaînes traditionnelles font jeu égal avec Netflix, comme YLE Areena en Finlande, qui a devancé Netflix sur son marché national.

Enfin, les sites de partages de vidéos sur internet tels que YouTube, TikTok ou Instagram occupent une place importante dans la consommation de contenus documentaires : 23,8 % des utilisateurs de ces sites déclarent y avoir visionné des documentaires, 4ème genre le plus regardé après les clips musicaux, les vidéos d'humour et les tutoriels. Conscients de cette réalité, les opérateurs traditionnels recourent à YouTube pour accroître leur audience en sollicitant les influenceurs les plus suivis. Ainsi TFI les recrute comme producteurs ou animateurs en raison de leurs nombreux « *followers* », mais aussi pour leur écriture différente qui rajeunit sa grille. Cette coopération nouvelle est sans doute appelée à se développer.

2. L'export, un facteur de diversification économique et de rayonnement international, à développer plus encore

Avec 46M€ de ventes à l'export, le volume d'heures de documentaire exporté se trouve en hausse de 64 % sur 20 ans²³, faisant de la France le 3^{ème} pays d'origine des programmes documentaires commandés au cours des 12 derniers mois, derrière les Etats-Unis et le Royaume Uni, mais devant l'Allemagne et le Canada.²⁴ Le documentaire est passé de 21 % des exportations de programmes en 1999 à 23,4 % en 2020, progression méritoire en une période où les budgets de fiction ont connu une forte hausse.

La production française de séries documentaires est la troisième production la mieux représentée en VàDA à l'international avec 3 % de l'offre hors France. Elle est cependant distancée par les productions américaine (48,5 % de l'offre disponible à l'international) et britannique (17,3 %). Les longs métrages cinématographiques documentaires constituent 5,1 % de l'offre de films français disponibles sur les plateformes de VàDA à l'international.

Une expertise française reconnue à l'étranger mais une ouverture encore insuffisante aux nouveaux formats

En télévision, le documentaire français représente 2,4 % de l'offre de documentaires dans les pays d'Europe de l'ouest. Il est très nettement devancé par les productions anglo-saxonnes, et en particulier les documentaires américains (38,2 % de l'offre hors Etats-Unis) et britanniques (18,3 % de l'offre hors Royaume-Uni). Le documentaire français est cependant la première production non anglo-saxonne diffusée en TV à l'étranger, devant les productions allemandes.

L'expertise française est appréciée sur les **thématiques histoire et biographie**, du fait notamment des ressources nationales en archives audiovisuelles et cinématographiques, ainsi que sur les thématiques découverte, science et investigation, art et culture. Elle l'est aussi sur le plan de la technique du traitement de l'image et du son (cf. annexe 2).

TV5Monde, chaîne généraliste mondiale du service public, avec ses 5 à 7 cases dédiées au documentaire et sa plateforme TV5Mondeplus, contribue à la **découvrabilité des programmes francophones** dans l'univers audiovisuel et numérique²⁵. La gratuité de son offre lui confère le rôle de vitrine des productions notamment françaises, les programmes de FTV occupant 30% de sa grille. Elle contribue en outre, par l'apport de sa marque, à crédibiliser et diffuser le documentaire français au-delà de ses antennes²⁶.

La France demeure cependant **importatrice nette de documentaires**. La principale faiblesse de sa production à l'exportation est son orientation sur des sujets spécifiquement nationaux, en lien avec les commandes des chaînes. Le genre documentaire qui bénéficie du plus important volume de soutien du CNC est le documentaire de société (867 heures en 2021), au tropisme très hexagonal, qui a l'avantage d'un coût horaire peu élevé (170 K€ en moyenne contre 197 K€ pour l'ensemble du genre), mais s'avère peu adapté à une large circulation internationale.

Le retard français en matière de production de séries documentaires et spécialement de séries longues, constitue un autre frein. Le développement du caractère international des productions supposerait une intervention des distributeurs en amont des projets afin d'y imprimer leurs attentes en matière de rythme et de narration. La conformité des œuvres aux standards

²³ Sources : CNC Unifrance.

²⁴ Source : AmpereAnalysis—Commissioning (documentaires commandés sortis entre le Q2 2021 et le Q1 2022).

²⁵ L'objectif 6 de son Plan stratégique 2021-2024 est de : « Accroître la découvrabilité audiovisuelle francophone grâce à une offre à la demande ambitieuse : TV5MONDEplus. »

²⁶ Ainsi, par exemple, la série documentaire *Les carnets de Julie* s'exporte aujourd'hui en Asie grâce à l'intervention de TV5.

anglo-saxons apparaît comme un préalable à la conquête du marché international, familier des productions britanniques ou américaines.

En outre, la France importe plus qu'elle ne crée et exporte de **formats documentaires**. Pour conquérir de nouvelles parts de marché, il semble nécessaire de tester de nouveaux formats originaux. Ainsi s'est constituée l'Alliance pour la Création et la Promotion de Formats Français (ACP2F), regroupant La Fabrique des Formats, la FICAM, la SAJE, le SEDPA et le SPECT, qui milite pour la création de formats « Made in France ». Ces derniers ne bénéficient cependant guère du soutien du CNC, au-delà du financement de l'unitaire.

Enfin, il convient de signaler l'action d'Unifrance pour accompagner la reprise de l'exportation des œuvres françaises au sortir de la crise sanitaire avec le soutien du Plan de relance prévu par le CNC (3 M€). L'organisme a développé une stratégie numérique globale et un plan de reconquête des marchés prioritaires qui furent bénéfique, selon lui, mais risquent malheureusement de marquer le pas avec la fin du soutien public.

3. La diffusion spécialisée, un relais essentiellement qualitatif

Les festivals occupent un rôle très important dans la diffusion du film documentaire. Loin d'être seulement des lieux de présentation et de sélection des documentaires, ils constituent, au même titre que le réseau des salles de cinéma, la télévision et les plateformes, un réseau à part entière de diffusion du genre²⁷ (cf. annexe 3). S'il est difficile de connaître précisément le nombre d'entrées en salles des festivals (qui ne sont pas répertoriées), leurs performances semblent voisines de celles du réseau de salles de cinéma²⁸. Leur rôle est **essentiel au parcours des documentaires d'auteur**, à petit budget, et **vital pour un nombre croissant de films autoproduits**, de « films sans diffuseur » qui ne peuvent compter que sur les festivals pour rencontrer leur public.

Les festivals sont soutenus par le CNC²⁹, directement³⁰ en ce qui concerne les manifestations à rayonnement international et national, ou sur instruction préalable des services déconcentrés du ministère de la culture (DRAC) pour les manifestations à caractère local (suite à un transfert en 2018 de la charge des crédits autrefois inscrits dans le BOP 334). Les DRAC continuent de soutenir certaines manifestations directement, via le BOP 361, pour des actions spécifiques d'éducation artistique. La Cinémathèque du documentaire (CDD) tient aussi lieu de guichet de subventions et a contribué à répartir, en 2021, l'aide exceptionnelle du ministère de la culture destinée à relancer les festivals d'été, qui n'a pas été reconduite en 2022 en dépit du souhait du GIP.

Le rôle essentiel du réseau des festivals, bibliothèques et médiathèques

Les festivals de documentaires servent naturellement de levier pour la diffusion des œuvres : une bonne partie n'ayant fait l'objet d'aucun engagement de la part des diffuseurs, leur exposition éphémère leur permet de rencontrer un public, dans certains cas d'obtenir un prix (cf. annexe 4), d'être identifiés par les commissions d'acquisition et les chaînes, et de faire carrière pour certains d'entre eux.

Aux côtés des festivals, les médiathèques et les bibliothèques occupent une place essentielle dans l'écosystème du film documentaire. Leur réseau intervient comme **un marché non-commercial** où se joue le parcours des œuvres, via les commissions de sélection supervisées par Images en bibliothèques, les remontées des lecteurs et spectateurs, les stratégies d'abonnement des bibliothécaires et médiathécaires, et le soutien des professionnels de la lecture publique. Lieux d'exposition des documentaires cheminant en dehors des circuits commerciaux, elles assurent une fonction de médiation culturelle et sociale de proximité à travers les accompagnements qu'elles organisent autour des projections.

²⁷ 80 % des films aidés circulent en festivals.

²⁸ La fréquentation moyenne des projections de documentaire en salles de cinéma est de 17 spectateurs / séance.

²⁹ Les documentaires sont soutenus soit directement par la Direction du cinéma du CNC, soit par le FAI qui relève de la Direction de la création, des territoires et des publics.

³⁰ Le Département des publics du CNC finance directement certains festivals (Traces de vie, le FID, le Cinéma du réel), ainsi que des associations œuvrant pour la visibilité des festivals (Films-documentaires.fr, Documentaire sur grand écran).

II. LES AUTEURS-RÉALISATEURS DE MEURENT DANS UNE SITUATION PRÉCAIRE FINANCIÈREMENT ET SOCIALEMENT

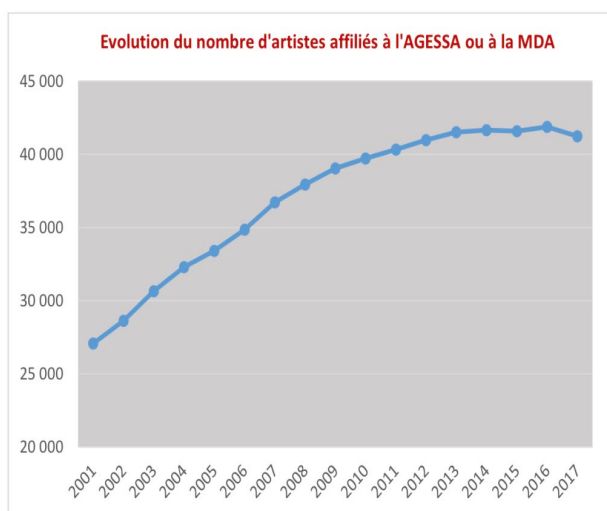
A. Une profession en croissance, peu connue et mal représentée

1. Une population en forte hausse depuis 25 ans

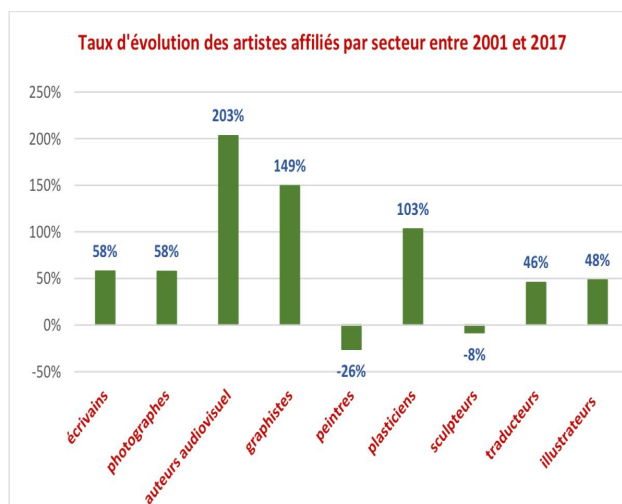
L'ensemble des personnes cotisant au régime général en tant qu'artistes-auteurs représente environ **270.000** personnes d'après le rapport Racine.

On distinguait historiquement les auteurs « affiliés » à l'AGESSA et à la MDA d'une part, qui étaient un peu plus de 40.000 en 2017 et percevaient des revenus annuels supérieurs à environ 9000 euros par an, et les auteurs « assujettis » d'autre part, qui étaient de l'ordre de 230.000 et percevaient des revenus inférieurs à ce seuil. Cette distinction a été abolie par la loi du 30 décembre 2017 de financement de la sécurité sociale pour 2018 et n'est plus en vigueur depuis le 1er janvier 2019.

D'après les statistiques en vigueur à l'époque, les artistes à titre principal ont connu une hausse de 52 % entre 2001 et 2017.



Source : DEPS base historique AGESSA/MDA



Au sein de cette population en croissance importante, le secteur ayant connu la plus forte hausse est celui des **artistes d'œuvres audiovisuelles**, qui a bondi de **203 %** sur la période. Cette évolution est due sans nul doute au développement des médias, à l'explosion du PAF, à la mondialisation des contenus.

Aujourd'hui, le volume des auteurs audiovisuels est évalué par ministère de la culture à 3870 artistes, à titre principal en 2018, et plus de **15.000** au total, en faisant tomber la distinction entre affiliés et assujettis.

Au sein de cet ensemble, les **documentaristes** représentent une population de quelques milliers de personnes. Leur périmètre n'est pas aisé à fixer, entre ceux qui ne sont pas documentaristes chaque année et ceux qui réalisent notamment de la fiction en parallèle. La SCAM ne publie pas de chiffre officiel mais estime leur nombre entre 4000 et **5000**. Le décret n°2020-343 du 26 mars 2020 imposant le précompte des cotisations de retraite aux producteurs de l'audiovisuel pour les auteurs de documentaires permettra d'obtenir des données plus fiables dans la durée. D'ores et déjà, le portail mis en place par l'IRCEC, qui est en train de monter en puissance, a recensé 3.120 auteurs de documentaires en cumul sur la période 2021-2022.

2. Des auteurs œuvrant dans l'anonymat

Les auteurs de documentaires sont peu connus et accompagnés par les grandes institutions gestionnaires des aides à l'audiovisuel et au cinéma. Le CNC est avant tout organisé pour répondre aux sollicitations de ses interlocuteurs naturels que sont les producteurs. Seules les aides aux auteurs gérées par la direction du cinéma et par le Service de la création au sein de la direction de la création, des territoires et des publics (DCTP), mettent l'auteur en relation directe avec le centre.

De surcroît, la moitié des documentaires n'étant pas aidés par le CNC, beaucoup de documentaristes travaillent sur des « films sauvages »³¹, qui ont une durée d'exploitation longue et sont très prenants pour l'auteur, sollicité fréquemment pour les promouvoir en province.

L'accompagnement des auteurs de documentaires semble mieux assuré à l'échelle territoriale, comme le montre l'exemple de l'Agence livre, cinéma et audiovisuel (ALCA), en Nouvelle Aquitaine, présente à Bordeaux, Limoges, Angoulême et Poitiers. Cette émanation de la région accompagne dans leurs parcours les 200 auteurs-réalisateurs du cinéma et de l'audiovisuel qu'elle a repérés, avec une palette de dispositifs comme l'aide à l'écriture, l'aide pour le « projet d'après », l'aide à la création en résidence.

3. Une représentation émietlée

La représentation des artistes-auteurs se singularise par sa fragmentation en de multiples **syndicats**, associations et organismes de gestion collective, que le Rapport Racine estimait à 22, mais qui sont **plus de 30** aujourd'hui. La plus grosse organisation justifie de 4000 membres seulement, pour 270 000 auteurs recensés.

Cette fragmentation est d'autant plus visible que la représentation des producteurs et des diffuseurs apparaît concentrée. Elle tient d'abord à ce que la notion d'artiste-auteur recouvre une grande diversité de sensibilités artistiques et de métiers, que traduit la structuration retenue par le code de la sécurité sociale en 5 grandes branches d'activités, et pas moins de 12 catégories d'artistes-auteurs.

Elle tient ensuite à **l'existence d'écosystèmes artistiques et économiques très différents**, au sein desquels les revendications des artistes-auteurs sont très diverses : qu'y a-t-il de commun entre les sujets de préoccupation des auteurs de livres et ceux des auteurs de logiciels originaux, qui relèvent pourtant de la même branche des écrivains ? Quel point commun entre un auteur de tapisseries et œuvres textiles et un auteur de documentaires ?

La fragmentation tient enfin au traitement « en silos » que leur réserve le ministère au sein de son administration centrale et de ses services déconcentrés, les artistes-auteurs pouvant relever, selon les cas, de la DGCA, de la DGMIC, du CNC ou du SG et de plusieurs réseaux de conseillers en DRAC.

4. Un début de structuration depuis le rapport Racine

Les artistes-auteurs ont pris en main la restructuration de leur représentation, avec la création, en 2015, de La Boucle documentaire, devenue une fédération et, en 2019, de la

³¹ Films non soutenus par le CNC, dont la diffusion est assurée principalement dans le réseau des festivals.

Guilde des auteurs-réalisateurs de reportages et de documentaires (GARRD). Ces structures s'ajoutent à la Société des réalisateurs de films (SRF), créée en 1968³².

De son côté, l'Etat a créé en 2021³³, dans le cadre du Plan auteurs 2021-2022³⁴, une **délégation dédiée aux artistes-auteurs** (la Délégation aux politiques professionnelles et sociales des auteurs et aux politiques de l'emploi - DPPSAPE), au sein de la Direction générale de la création artistique, afin de doter le ministère d'un échelon transversal de coordination et de pilotage de l'ensemble des chantiers réglementaires de clarification des règles sociales et fiscales applicables aux artistes-auteurs. Cette nouvelle organisation du ministère ne semble pas encore complètement connue des organisations professionnelles de documentaristes, sans doute parce qu'elle est récente, mais aussi parce qu'elle a été placée à la DGCA (qui abritait déjà le CNPS dont la nouvelle délégation assure le secrétariat), direction générale du ministère peu connue des auteurs de l'audiovisuel et du cinéma, lesquels relèvent plutôt de la compétence de la DGMIC et du CNC. Sa notoriété reste donc à asseoir dans le temps. Par ailleurs, la mise en place au sein du DEPS d'un **observatoire statistique annuel** de la situation économique des auteurs et de la composition de leurs revenus est encore à finaliser.

Le **CNC** participe aussi à la structuration institutionnelle, avec son **conseiller « auteur »**, rattaché à la DCTP, qui anime des réunions sur les sujets d'auteur et de création, assure le suivi des négociations avec les auteurs producteurs (sur le minimum garanti), des questions fiscales et sociales propres aux auteurs, et la liaison avec la délégation spécialisée de la DGCA.

Sur le plan des instances, l'Etat a prévu de recomposer le conseil d'administration de l'organisme de gestion de sécurité sociale des artistes-auteurs à travers la désignation de ses membres par une **enquête de représentativité** afin d'assurer le pilotage du régime sur le long terme. A cette fin, le ministère a publié un appel à candidatures le 31 août 2021 et reçu 24 candidatures pour 16 sièges. Cette enquête a contribué à clarifier la représentativité dans le secteur.

Cette mesure issue du Plan auteurs, reprenant une recommandation du rapport Racine³⁵, paraît insuffisante aux syndicats qui appellent à d'autres décisions. En effet, le Rapport Racine préconisait aussi de :

- créer un Conseil national des artistes-auteurs, réunissant les représentants des organisations d'artistes-auteurs, des principaux OGC et des principales organisations d'éditeurs, producteurs et diffuseurs, pour permettre le dialogue interprofessionnel et la concertation avec les acteurs de l'aval de la création ;
- renforcer la représentation des auteurs au sein du CSPLA et d'étendre ses missions à l'étude de la condition des artistes-auteurs ;
- généraliser les instances de médiation sectorielles et renforcer leur rôle en leur permettant d'intervenir pour dénouer des litiges individuels opposant des artistes-auteurs aux acteurs de l'aval (éditeurs, producteurs, diffuseurs).

Ces propositions n'ont pas été reprises dans le Plan auteurs, ce que déplorent les syndicats. La DPPSAPE indique pour sa part que le Plan auteur a repris 16 des 23 recommandations du rapport Racine (70 %), dont 11 sont effectives (70% à nouveau) et 5

³² Voir description en Annexe 5.

³³ Arrêté du 31 décembre 2020 relatif aux missions et à l'organisation de la direction générale de la création artistique (JORF du 1^{er} janvier 2021).

³⁴ Mesure 2 : Répondre au sentiment d'invisibilité des auteurs en assurant un meilleur suivi au sein du ministère.

³⁵ Recommandation n°5 : Organiser rapidement des élections professionnelles dans chaque secteur de création artistique afin de doter les artistes-auteurs d'organisations représentatives, financées par les organismes de gestion collective.

en cours de réalisation. Les propositions qui n'ont pas été retenues étaient soit insuffisamment instruites, soit non-consensuelles. A ce titre, la constitution du CA de la Sécurité Sociale des artistes-auteurs a été précédée, en 2020, d'une phase de concertation de plusieurs mois qui a permis à la délégation aux auteurs de mesurer **l'ampleur du dissensus sur toutes les questions structurantes du dialogue social** : définition de l'auteur ; répartition des droits de vote ; délimitation du champ de négociation...

Lors de la première réunion du **CA de la Sécurité sociale** des artistes-auteurs organisée début 2023, la représentativité a été contestée par les diffuseurs et d'autres organisations d'auteurs. L'absence d'expérience de ce type d'instance et les divergences incessantes ont interdit pour le moment d'avancer sur les sujets de fonds au sein de cette assemblée dominée par les auteurs (16 sièges, contre 5 pour les diffuseurs, 2 personnalités qualifiées choisies par les auteurs, l'Etat n'ayant pas voix délibérative). Cette instance constitue donc un vrai test pour les auteurs. Dans le cas où elle parviendrait à bien fonctionner, elle pourrait d'après la DPPSAPE constituer un **embryon de Conseil national des artistes-auteurs**.

Le Plan auteur 2021-2022 et l'état de sa mise en œuvre

A la suite du rapport de Bruno Racine « L'auteur et l'acte de création » de janvier 2020, un ensemble de mesures destinées à répondre aux besoins spécifiques des auteurs a été lancé par le ministère de la culture sous l'appellation de « Plan auteurs 2021-2022 ». Visant à accompagner les auteurs pendant la crise sanitaire, à corriger certaines insuffisances administratives et à mieux identifier la population des auteurs, il comportait 15 mesures déclinées des 23 recommandations du Rapport Racine dont plusieurs intéressant les auteurs de documentaires.

On relèvera en particulier les mesures suivantes :

2 - Répondre au sentiment d'invisibilité des auteurs en assurant un meilleur suivi au sein du ministère, à travers le déploiement de la délégation dédiée au sein de la DGCA créée par un arrêté en date du 31 décembre 2020 et, au sein du DEPS, d'un observatoire statistique annuel dont l'objectif est de suivre l'évolution de la situation économique des auteurs et la composition de leurs revenus ;

=> La nouvelle délégation aux politiques professionnelles et sociales des auteurs et aux politiques de l'emploi – DPPSAPE a bien été déployée en 2021 ; l'observatoire statistique annuel est en cours de finalisation.

3 - Assurer un meilleur accès aux droits sociaux existants, en finalisant la réforme du régime social des artistes-auteurs lancée en 2018 ;

=> La mise en œuvre du transfert de la gestion du recouvrement à l'ACCOSS est effective.

4 - Mieux prendre en compte la diversité des revenus principaux et accessoires des auteurs à travers la mise en œuvre du décret du 28 août 2020 qui a élargi le champ des revenus artistiques ;

=> Le décret est applicable aux revenus perçus depuis le 1er janvier 2021. Si certaines activités ne posent aucune difficulté dans leur compréhension, certaines ont été clarifiées dans leur périmètre (par exemple, les consultations, l'autoédition ou encore le *crowdfunding*) avec la parution d'une circulaire DSS / DGCA le 12 janvier 2023.

5 - Recomposer le conseil d'administration de l'organisme de gestion de sécurité sociale des artistes-auteurs, à travers la désignation de ses membres par une enquête de représentativité afin d'assurer le pilotage du régime sur le long terme.

=> A l'issue d'une enquête de représentativité lancée au cours du second semestre 2021, la composition du nouveau conseil d'administration de la Sécurité sociale des artistes auteurs a été précisée par l'arrêté du 1er décembre 2022 ; le nouveau CA a été installé au début de l'année 2023.

6 - Expertiser les modalités de mise en place d'un portail numérique accessible aux auteurs rappelant les règles juridiques, sociales et fiscales qui leur sont applicables ;

=> En cours.

7 - Améliorer les dispositifs d'aides en faveur des auteurs au sein des différents centres nationaux, notamment du CNC où le rapport Racine identifiait 15 dispositifs d'aides directes aux auteurs pour un montant annuel d'environ 5, 1 M€ par an. La **revue générale des soutiens**, entamée fin 2020, devait comprendre un travail spécifique sur les enjeux d'écriture et de développement et faire émerger des mesures visant à mieux accompagner la prise de risque propre à ces phases ou à examiner la possibilité de subordonner les aides à la production à un budget minimal consacré à l'écriture des œuvres et au développement ;

=> En cours.

8 - Clarifier et simplifier pour l'avenir les règles fiscales applicables aux différents types de revenus – principaux et accessoires – perçus par les auteurs, ainsi que d'expertiser les évolutions possibles pour simplifier les démarches déclaratives des auteurs percevant majoritairement des droits d'auteur ;

=> En cours.

9 - Accompagner les négociations professionnelles qui génèrent sur l'équilibre de la relation contractuelle entre producteurs et auteurs dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel, sous l'égide du CNC et entre auteurs et éditeurs dans le secteur du livre, sous l'égide d'une personnalité qualifiée.

=> En cours.

Par ailleurs, compte tenu des sujets spécifiques aux documentaristes et du fait qu'ils sont immanquablement dilués dans des enceintes à vocation large, il serait utile de créer un **groupe de travail ad hoc**, composé des organisations professionnelles concernées (à la fois sous l'angle des droits d'auteur et du salariat), et des administrations compétentes (DGMIC, CNC, DGCA-DPPSAPE et SG-DEPS). Pour lui donner de la visibilité et une certaine force opérationnelle, il ferait l'objet d'un point semestriel à l'ordre du jour du bureau du CNPS et d'un point annuel lors de sa réunion plénière. Une alternative consisterait à créer ce groupe de travail au sein de la sous-commission d'observation de l'emploi du CNPS, ce qui lui donnerait un poids institutionnel supplémentaire, mais ne lui permettrait pas d'aborder certains sujets autres que d'emploi, tels que les revenus artistiques des documentaristes.

Recommandation N°2 : créer un groupe de travail ad hoc sur les auteurs-réalisateurs de documentaires et rendre compte de ses avancées dans le cadre du CNPS (=> DGCA).

B. Un niveau de rémunération jugé insuffisant

1. Une grande difficulté à appréhender les rémunérations des auteurs

Les éléments sur la rémunération des auteurs sont encore plus éparses et difficiles à collecter que ceux sur les résultats des producteurs. Le rapport Racine s'en faisait déjà l'écho, évoquant des données manquant de fiabilité, éparses, contradictoires et non consolidées, des séries longues parcellaires et manquant de consistance dans la durée.

La situation a encore empiré en 2018, dans le cadre de la simplification recherchée au moment de la bascule du recouvrement des cotisations de l'Agessa et de la MDA vers l'URSSAF du Limousin, le formulaire de déclaration des revenus en ligne ayant supprimé le champ dédié à la profession. Pour continuer de suivre le secteur, le DEPS est donc aujourd'hui en bonne partie aveugle et tente de recouper, depuis 2018, les 60.000 déclarants qu'il connaissait historiquement avec les 200.000 que lui transfère désormais l'URSSAF (affiliés et assujettis), en perdant en tout état de cause la vision sur les nouveaux entrants.

Une concertation pilotée par la délégation artistes-auteurs (DAA), à laquelle est associé le DEPS, a été lancée pour rétablir une **nouvelle nomenclature** des métiers, qui sera mise en place en 2023 et permettra de recueillir de premiers résultats en 2024. Mais sa granularité **ne permettra pas d'identifier les documentaristes** : ceux-ci seront fondus dans la catégorie réalisateurs-cinéma-audiovisuel-et sonore, ainsi que dans la catégorie auteurs-scénaristes-cinéma-audiovisuel-et sonore. Une maille plus fine n'avait du reste pas été demandée par le CNC ou les organisations professionnelles, qui considèrent comme similaires les activités menées en fiction et en documentaire. Les systèmes d'information ayant été désormais lancés sur ces bases et représentant au bas mot deux ans de travail, il n'est de toute façon pas envisageable de revenir sur le sujet.

Obtenir des informations fines, à la fois quantitatives et qualitatives, sur une population de 3.000 à 5.000 documentaristes, relève plutôt d'après le DEPS d'une **étude ad hoc**, comme le département en a déjà faites par exemple sur les guides conférenciers, les archivistes, les plasticiens, les restaurateurs, d'autant qu'il importe de récupérer alors auprès de nombreux organismes les différents types de revenus : droits d'auteurs, salaires perçus dans le secteur privé, dans le secteur public, revenus non-salariés, revenus de l'intermittence, revenus accessoires... Il serait utile de lancer cette monographie en 2023, dans le cadre de l'Année du documentaire, pour permettre d'étayer d'éventuelles mesures

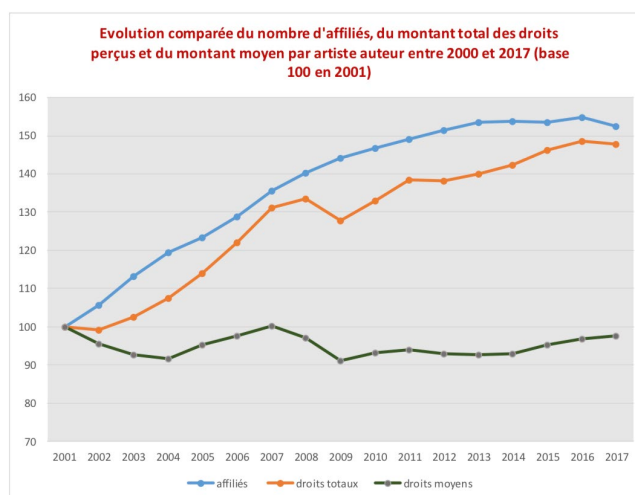
en faveur du secteur. Par la suite, les analyses de ce type pourraient être menées par le DEPS dans le cadre de l'observatoire statistique annuel, créé par le plan auteurs d'avril 2021 dans la foulée du rapport Racine.

Recommandation N°3 : lancer une étude sur les revenus des documentaristes (=> DEPS).

2. Un contexte difficile dans toutes les professions culturelles, notamment dans l'audiovisuel

La paupérisation rencontrée par les auteurs semble une tendance générale au niveau mondial. Aux États-Unis par exemple, une étude de l'organisation Authors Guild de janvier 2019 montre que le revenu médian des auteurs de l'écrit a chuté de 42 % entre 2009 et 2017.

Les effectifs augmentant plus vite que les revenus sur une longue période, cette tendance est inévitable et structurelle, comme l'illustre le graphe ci-dessous.



Source : DEPS/AGESSA/MDA,

En France, la précarité des auteurs s'inscrit dans le cadre plus vaste des professions culturelles, elles-mêmes fragiles, dont les rémunérations directes ne suffisent pas et nécessitent de nombreux revenus de complément. Une étude du DEPS de 2015 sur les revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture est très éclairante sur ce point :

- Les revenus totaux des professions culturelles (26 K€ annuels entre 2005 et 2012) sont supérieurs de 6 % à ceux de l'ensemble des actifs (24,6 K€). Cependant, les caractéristiques sociodémographiques des professionnels de la culture sont différentes de l'ensemble des actifs, avec une plus forte représentation des hommes, CSP+, parisiens, d'origine sociale favorisée. À caractéristiques identiques, les professionnels de la culture gagnent en réalité 26 % de moins que leurs homologues dans les autres professions ;
- En ajoutant les autres revenus du ménage (rémunérations du conjoint, revenus sociaux, financiers, patrimoniaux...), le revenu disponible du ménage culturel s'établit à 46,3 K€. Rapporté au nombre de personnes dans le ménage, il aboutit à un niveau de vie de 28,3 K€ par personne, supérieur de 11 % à celui de l'ensemble des actifs. Néanmoins, **à caractéristiques sociodémographiques comparables, le niveau de vie des professionnels de la culture demeure inférieur à celui des autres actifs**, à hauteur de 12 %.

Les données actualisées de cette étude dans les chiffres clés 2022 du DEPS sur quelques indicateurs ne changent pas le constat général : les revenus d'activité des professions culturelles sont bas, très dispersés (écart interdécile de 1 à 7,4 vs un écart de 1 à 4,7 pour l'ensemble des actifs), nécessitant des revenus de remplacement comme les indemnités chômage plus importants que dans les autres professions (10 K€ par an en moyenne, contre 5 K€ pour l'ensemble des actifs) et, le cas échéant, le renfort du conjoint ou d'autres membres du couple afin d'assurer un niveau de vie décent.

Au sein des professions culturelles, le sort des auteurs se conforme à cette tendance.

Une étude du DEPS sur Les **artistes-auteurs** en 2018 indique que leur **revenu artistique** annuel moyen est de 29 800 euros, **en baisse** de 4 % par rapport à 2001 en euros constants 2018. Mais **une minorité concentre une part importante des revenus**, tirant ainsi la moyenne des revenus de la catégorie vers le haut. Le revenu médian, qui donne une image plus exacte de la situation économique de la majorité des artistes-auteurs, est beaucoup plus bas puisqu'il descend pratiquement à la moitié de ce chiffre, à 15,8 K€, en légère augmentation par rapport à 2001 (+ 4 %).

Au sein de cet ensemble, les **auteurs de l'audiovisuel** ont des revenus plus élevés, avec un revenu moyen de 51,1 K€ et un revenu médian de 25,9 K€. Mais ce dernier s'établissait à 36,7 K€ en 2001 en euros constants 2018, soit une **baisse de 29 %** en un peu moins de 20 ans, illustrant la paupérisation des auteurs de la filière. Celle-ci était inévitable, comme en conviennent les organisations professionnelles, si l'on compare la hausse de 203 % du nombre d'artistes-auteurs susmentionnée à celle des moyens du secteur, qui fut de seulement 29 %, les devis passant de 1,19 Md€ à 1,54 Md€ sur la même période.

Cet appauvrissement s'accompagne également d'un **décrochement par rapport aux autres métiers de la filière audiovisuelle**, qui accroît le sentiment de non-considération : d'après la Caisse des Congés Spectacles, 16 % des auteurs réalisateurs sont payés à la journée moins qu'un monteur, un assistant opérateur ou un assistant réalisateur, et 33 % sont payés moins à la journée qu'un ingénieur du son ou un chef monteur, qui sont pourtant tous placés sous leur autorité. Par ailleurs, plus de 30 % perçoivent moins d'un SMIC annuel de salaire.

Ces analyses agrégeant tous les métiers de l'audiovisuel ne descendent cependant pas au niveau des documentaristes, dont la situation ne peut être appréhendée qu'à travers des études plus qualitatives.

3. Les documentaristes particulièrement touchés au sein de l'audiovisuel

Le retour de nos interlocuteurs est unanime : les documentaristes sont parmi les plus pauvres au sein de l'audiovisuel, voire au sein de l'ensemble du champ de la création. Plusieurs les rapprochent des plasticiens, qui sont l'une des populations les plus en difficultés.

La grande dispersion dans les moyens des différents formats de documentaires et dans les revenus associés des auteurs réalisateurs accentue ce trait. Bon nombre d'auteurs passionnés contribuent d'ailleurs à cet état de fait, aux dires de certains, quand ils ne comptent ni leur temps ni leur rétribution pour réaliser « l'œuvre de leur vie ».

Dans ce contexte financièrement mais aussi psychologiquement difficile, l'absence d'avancées sur des questions sensibles comme le **salaire minimum**, ou de consensus sur ce que devrait être une **rémunération proportionnelle appropriée**, exacerbe le sentiment du manque de considération. Il est d'ailleurs marquant que même au niveau institutionnel, par exemple dans le cadre du CNPS, aucune alerte n'ait jamais été formulée à l'encontre de ce métier, pourtant parmi les plus mal lotis.

De guerre lasse, bon nombre de documentaristes à succès ont avoué être partis faire de la fiction. Le DEPS mentionne dans son étude de 2018 une tendance au vieillissement des artistes-auteurs par rapport à l'ensemble des actifs et une sous-représentation des jeunes (1 % pour les moins de 25 ans contre 8 % pour l'ensemble de la population active). L'âge moyen des artistes-auteurs dans l'audiovisuel est de 46 ans, contre 42 ans pour tous les actifs. Le **risque d'une absence de renouvellement** n'est donc pas à négliger, même si les professionnels estiment que la relève est d'ores et déjà présente dans les nouvelles générations, qui comptent tout autant que les précédentes leur lot de passionnés.

Ces différents ressentis ont été cristallisés dans une étude de la SCAM de 2018³⁶, à laquelle ont répondu près de 1.500 documentaristes de l'audiovisuel : **60 % estiment que leur situation matérielle s'est dégradée ces dernières années** (le sondage ayant eu lieu avant la crise sanitaire). Les plus touchés sont les femmes (63 %), les quinquagénaires (71 %), ceux qui ont entre vingt et trente ans d'expérience (72 %), ceux dont les revenus d'auteur représentent plus de 76 % de leurs revenus annuels (79 %).

Les salaires sont jugés trop faibles par rapport au temps consacré, à la responsabilité endossée, aux enjeux et à la pression autour de l'œuvre, aux rémunérations des techniciens. La rémunération des documentaristes peut croître jusqu'à 50 ans, avec un pallier après 11 ans d'expérience, mais baisse ensuite, avec une hausse des droits d'auteurs venant parfois opérer une compensation pour les plus de 70 ans. Pour 60 % des sondés, les revenus liés à leur activité principale sont minoritaires, leur subsistance étant assurée à travers **une multiplicité d'activités annexes** (ateliers d'éducation à l'image, accompagnement à l'écriture, direction de chaînes locales, commissariat d'expositions, publicité, participation à des commissions d'aide, tâches institutionnelles...). L'amélioration des revenus, lorsqu'elle survient, est souvent liée à ces tâches de complément. Les revenus publics jouent également un rôle important, beaucoup témoignant qu'ils sont à l'intermittence, voire au RSA, pour écrire leur projet suivant.

Pour préciser ce ressenti, la SCAM a réalisé deux ans plus tard une seconde étude plus quantitative³⁷. Il en ressort qu'en 2020, sur la base d'un échantillon représentatif de 140 documentaires mis à disposition par le CNC, la rémunération globale des documentaristes serait de **15.994 € pour la réalisation d'une œuvre** (droits d'auteur bruts et salaires bruts en tant que réalisateur, ainsi que responsable de l'image ou du montage). Le temps consacré à la réalisation de cette œuvre correspondrait à **41 jours déclarés en moyenne**.

Cette durée représentant 1,9 mois de travail, la rémunération perçue correspond à 8.418 € par mois, soit un niveau de 5,6 SMIC, sur la base d'un SMIC brut de 1.498,5 € en 2018. Mais le problème est la grande disparité des situations : selon les cas, la rémunération s'étage de 2.560 € à 78.250 €, soit un rapport de 1 à 31.

³⁶ De quoi les documentaristes vivent-ils ? SCAM – Enquête réalisée par Béatrice de Mondenard - 2018.

³⁷ Etude SCAM-ADDOC de 2020 : Réalités de la rémunération des documentaristes – Septembre 2020.

Type de diffuseur	Rémunération globale Réal# minimum (€)	Rémunération globale Réal# maximum (€)	Rémunération globale Réal# moyenne* (€)	Écart minimum - maximum
Chaînes publiques nationales	3.000	70.000	20.823	1 à 23
Chaînes privées nationales	6.500	69.000	16.842	1 à 11
Chaînes payantes	2.900	20.760	9.604	1 à 7
France 3 Régions, France Ô	2.800	19.880	9.889	1 à 7
Chaînes locales	4.000	24.000	10.426	1 à 6
Plateformes	2.560	24.000	10.573	1 à 9
Films à haut financement	10.000	78.250	39.202	1 à 8
Total films du panel	2.560	78.250	15.994*	1 à 31

*moyenne pondérée

► Source : SCAM

En **fourchette basse**, un documentaire rapporte donc **0,9 SMIC** mensuel à son auteur réalisateur, pour subsister environ deux mois. Pour vivre à l'année, ne serait-ce que du SMIC, il devrait donc produire 7 documentaires, et il est loin d'être sûr qu'il lui soit donné l'opportunité de participer à autant d'œuvres à la suite.

Ces résultats sont relativement cohérents avec l'estimation susmentionnée de la Caisse des Congés Spectacles selon laquelle plus de 30 % des réalisateurs de l'audiovisuel perçoivent moins d'un SMIC annuel de salaire. Ils sont cohérents aussi avec un autre constat de l'étude de la SCAM selon lequel 68 % des documentaristes perçoivent un salaire inférieur au salaire minimum conventionnel des chefs opérateurs de prise de vue.

Les rémunérations varient certes selon les types de diffuseurs, comme l'illustre le tableau ci-dessus, allant d'environ 10 K€ en moyenne pour les chaînes locales, régionales et payantes, à des montants plus proches de 20 K€ pour les chaînes nationales, pouvant monter à 40 K€ pour les films à haut financement. Mais ces moyennes semblent acceptables et c'est bien la disparité des situations qui pose réellement problème.

Il en va de même en fonction des budgets des œuvres, pour lesquels la rémunération varie d'un peu plus de 7 K€ en moyenne pour les films au devis inférieur à 100 K€, à 23 K€ en moyenne pour les films entre 200 K€ et 500 K€, avec une pointe à 55 K€ pour les films à gros budget au-delà de 500 K€.

À ces éléments s'ajoute la problématique du **travail dissimulé** : pour un 52 minutes par exemple, le temps déclaré par les producteurs est de 34 jours en moyenne. Le sondage de la SCAM de 2018 auprès des documentaristes aboutissait à une estimation de 26 semaines, à savoir 130 jours, soit 3,8 fois plus. Sur cette base, la rémunération équivalente à 5,6 SMIC mentionnée précédemment tomberait à 1,4 SMIC en moyenne. Quant au bas de la fourchette, il passerait de 0,9 SMIC à 0,2 SMIC, alors que c'est de surcroît sur les plus petits projets que le temps de travail semble paradoxalement le plus excessif : l'étude de la SCAM de 2018 évoque notamment jusqu'à 47 semaines pour des devis de 55 K€ sur les chaînes locales.

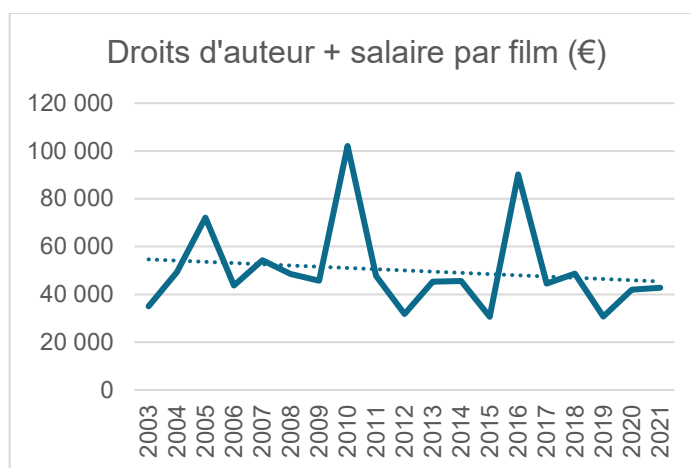
Par ailleurs, **certaines tâches semblent non rémunérées ou très peu rémunérées** : l'étude montre que lorsque le réalisateur est en même temps responsable de l'image, cela n'a pas d'impact sur sa rémunération globale. Une étude réalisée par la GARRD auprès de ses adhérents aboutit dans ses grandes lignes aux mêmes conclusions.

Il est cependant nécessaire de creuser plus avant le sujet, en particulier à travers l'étude du DEPS recommandée précédemment, pour avoir une vision de la situation fiable et partagée par tous, en moyenne comme en disparité, car la multitude de sources

discordantes obscurcit le débat. Par exemple, une étude de l'USPA de 2018³⁸ aboutit à des rémunérations brutes moyennes supérieures de 56 % à 81 % à celles de l'étude SCAM, selon les durées et les formats d'œuvres.

De surcroît, au-delà des rémunérations pour un documentaire donné, il est également important de disposer d'une vision globale des revenus annuels pour chaque documentariste ; d'analyser au niveau des personnes et non plus seulement des œuvres la grande dispersion des situations qui est de nature à accroître encore plus les inégalités ; d'examiner la dynamique entre les différents revenus pour un individu donné, par exemple sa capacité à enchaîner assez de contrats pour avoir accès à l'intermittence, qui est l'un des sujets majeurs de préoccupation des intéressés.

Concernant le secteur du **cinéma**, sur la base des données du CNC disponibles dans les devis, la rémunération des documentaristes (droits d'auteur et salaires) s'avère en hausse, en pourcentage des devis, puisqu'elle passe de 5,78 % en moyenne sur la période 2003-2012 à 7,47 % sur la période 2012-2021. Cependant, du fait de la baisse des budgets, qui sont passés de 1 M€ à 0,7 M€ d'une période de référence à l'autre (-31 %), leur rémunération réelle a baissé de 53 K€ à 45 K€, soit une **diminution de 15 %**, confirmant leur paupérisation sur longue période, au sein d'un secteur qui lui-même se paupérise.



► Source : CNC

Par comparaison, la rémunération globale des auteurs réalisateurs de fiction est stable sur longue période, autour de 149 K€, représentant environ 3 % des devis, de sorte que **l'écart entre les revenus dans la fiction et les revenus dans le documentaire se creuse** pour passer d'un rapport de 3,1 sur la première période à 3,6 sur la seconde période.

En faisant le lien avec la première partie ayant analysé l'économie des œuvres audiovisuelles, on peut résumer ainsi la situation, en chiffres arrondis : les documentaristes historiquement pauvres, dans un secteur à petits budgets où ils gagnaient 3 fois moins que dans la fiction pour des budgets 7 fois moindres, se sont paupérisés encore plus malgré la hausse globale des moyens alloués au documentaire, du fait de l'explosion du nombre de films et de l'émiettement des moyens sur chaque film, de sorte que les écarts se sont creusés avec la fiction, les rémunérations passant dans un rapport de 1 à 4 quand les budgets passaient dans un rapport de 1 à 9.

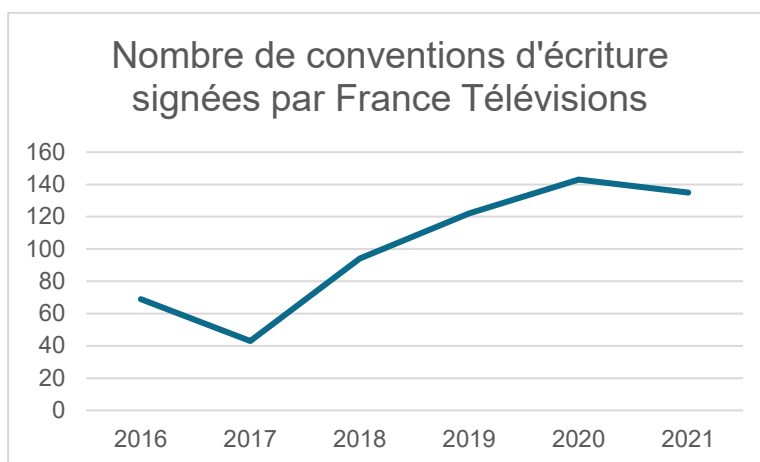
³⁸ Etude sur la rémunération des auteurs-réalisateurs Sunny Side of the Doc 26 juin 2019.

C. Des chantiers d'amélioration ont été lancés et doivent désormais aboutir

1. Un accord conclu sur la rémunération de l'écriture

La formalisation du recours à l'auteur dans le cadre d'une **convention d'écriture**, en amont de la réalisation d'un documentaire, est une démarche souhaitable afin de bien distinguer son travail de conception de l'activité de réalisation qu'il pourra être amené à exercer ultérieurement.

De telles conventions se multiplient, par exemple à France Télévisions, pour certains types de documentaires où leur besoin ne fait pas débat comme les œuvres ambitieuses ou longues, destinées notamment au *prime time*. De fait, le groupe, qui avait signé 69 conventions en 2016 et 43 en 2017, a approché la centaine dès 2018 pour s'établir autour de 140 en 2020 et 2021.



► Source : FTV

Ce doublement en volume a été suivi en valeur puisque les montants alloués, qui s'établissaient entre 0,6 M€ et 1 M€ en 2016-2017, ont oscillé ensuite entre 2 M€ et 3 M€.

Le montant moyen perçu par l'auteur sur l'ensemble de cette période n'est pas inintéressant puisqu'il s'établit autour de 20 K€. La mise en place par le CNC d'un **bonus développement** lié aux conventions d'écriture a aidé à accélérer le mouvement, même si une partie des nouvelles conventions, à FTV comme ailleurs, peut relever en partie de la formalisation d'une étape existante qui était intégrée au devis. Il n'en demeure pas moins que cette formalisation sécurise l'auteur, en évitant que son travail soit remis en cause ou renégocié à la baisse dans un second temps en cas de difficultés de bouclage des budgets, et en contribuant à une rémunération plus précoce de celui-ci dans le planning général de réalisation de l'œuvre.

La disparité des situations étant la règle sur ce sujet comme sur les autres, l'important était de définir un seuil plancher, et un succès collectif pour la filière a été enregistré au FIPADOC 2023 avec la signature d'un **accord le 23 janvier dernier sur la rémunération minimale pour l'écriture du dossier de présentation** d'un projet documentaire de 52 minutes ou plus. Un auteur percevra au moins **1.000 €** pour un tel travail, **porté à 2.000 € si le producteur réunit plus de 6.000 € de financements** pour l'œuvre audiovisuelle. Une clause de revoyure est prévue dans 18 mois pour réaliser un premier bilan. Cet accord a été étendu par arrêté du ministère de la culture publié au Journal officiel du dimanche 5 mars 2023.

Le dossier de présentation contient le synopsis, la note d'intention et la note de réalisation de l'œuvre. Certaines organisations considèrent comme extrêmement bas les seuils acceptés, compte tenu du travail à fournir. D'autres estiment que ces seuils auront un effet pervers pour les auteurs en ce que plein de projets ne seront plus présentés aux chaînes,

les producteurs ne voulant ou pouvant pas rémunérer ces derniers avant d'avoir réuni un minimum de financements, voire avant d'avoir recueilli l'accord d'un diffuseur.

Il nous semble pour notre part qu'après des mois de négociations difficiles, le fait d'aboutir à un accord est en soi un succès. Même si celui-ci est moins ambitieux par exemple que l'accord signé à *Séries Mania* en mars dernier, qui couvre toutes les étapes de l'écriture pour les scénaristes de fictions audiovisuelles, il donne un signal et peut constituer une première étape, dans une filière où le dialogue n'est pas évident et où d'autres discussions s'éternisent depuis des années. Instaurer un seuil relève par ailleurs de la professionnalisation, de l'instauration de relations plus contractuelles et plus saines entre auteurs et producteurs. Quant à renoncer à présenter certains projets aux chaînes pour n'avoir pu réunir 1.000 €, s'il n'est pas question de soutenir des mécanismes visant à brider la création de façon réglementaire, des garde-fous internes à la filière ne peuvent qu'être salutaires, dans un secteur qui a connu une abondance de sa production ayant contribué à la paupérisation de ses acteurs.

Ce point nous paraît tout aussi pertinent pour le salaire minimum des réalisateurs de documentaires, qui n'a pas connu à ce jour des avancées aussi positives. L'existence de seuils sociaux oblige toutes les parties prenantes à s'interroger sur la viabilité d'une œuvre : l'approche ne peut pas qu'être artistique dans un processus mettant en jeu les équilibres financiers des producteurs, les conditions de subsistance et de dignité des auteurs à travers une juste rémunération et, enfin, l'usage de l'argent public, dont les subventions visent à soutenir la création, mais aussi le rayonnement d'une industrie culturelle, et l'atteinte de tous les publics.

2. Le sujet récurrent du salaire minimum

Les budgets relativement bas du documentaire ont un impact sur tous les coûts de production mais plus particulièrement sur les documentaristes : s'ils constituent souvent la variable d'ajustement pour boucler les budgets, c'est parce que l'écosystème les traite comme tels, en particulier sur le plan conventionnel du fait de l'absence de salaire minimum, permettant de pratiquer des abattements impossibles à opérer dans les autres métiers de l'audiovisuel mieux protégés sur le plan social.

De façon difficile à croire pour un observateur extérieur au secteur, **ce dossier traîne depuis plus de 20 ans.**

Une convention collective des réalisateurs de télévision a existé entre 1977 et 1994, date à laquelle elle a expiré après avoir été dénoncée par les employeurs. Les réalisateurs ont donc bénéficié d'une couverture conventionnelle pendant 34 ans.

Après diverses années de négociations infructueuses et de crises, la convention collective nationale de la production audiovisuelle a été signée le 13 décembre 2006. Les travaux du groupe de travail sur les réalisateurs n'étant pas achevés à cette date, il a été stipulé à l'article IV.1 de la convention que leur résultat ferait l'objet d'une annexe, qui n'a toujours pas vu le jour 22 ans plus tard.

Parallèlement, la convention collective nationale de la production cinématographique était signée, le 19 janvier 2012, après 7 ans de négociations, fixant pour la première fois des salaires minima pour cette profession.

Les négociations dans l'audiovisuel ont repris en 2015, après quelques années de rupture, pour donner lieu à un accord d'étape signé le 15 février 2017, formalisant l'unicité de la définition de la fonction de réalisateur audiovisuel (fiction, documentaire, flux). La crise sanitaire a interrompu de nouveau le dialogue, qui a repris en 2020.

Beaucoup souhaitent à présent que la négociation aboutisse, si possible en 2023 dans le cadre de l'Année du documentaire, comme certains en ont émis le souhait au FIPADOC. Un grand nombre de documentaristes sondés dans le cadre de l'étude SCAM de 2018 ont

réclamé le salaire minimum comme étant le seul moyen de les protéger contre les abus. Le sujet est en effet central sur le plan social à l'aune de nos analyses précédentes, qui ont montré que l'un des principaux problèmes était la dispersion des situations, en particulier dans le bas de la fourchette de salaires.

Trouver un terrain d'entente ne paraît pas impossible : la rémunération minimum a existé dans l'audiovisuel entre 1977 et 1994 ; elle existe dans le cinéma depuis dix ans ; elle existe dans le documentaire pour l'écriture d'un dossier de présentation depuis quelques semaines. Il n'y a pas de fatalité à ce que les réalisateurs de l'audiovisuel soient **la seule profession sans salaire minimum**, même si les positions demeurent aujourd'hui encore très éloignées.

Les employeurs proposent depuis 2018 un cachet minimum de 600 € à 1.000 € par semaine, en fonction du niveau de responsabilités du réalisateur, liées notamment à la taille de l'équipe et à la présence de certaines technicités (effets spéciaux, animation, colorisation d'archives, éléments de fiction...). Ils envisageaient également un niveau sans salaire minimum pour les documentaires dont l'apport diffuseur horaire en numéraire (ADHN) serait inférieur à 25 K€. En face, les syndicats proposaient des niveaux allant de 1.200 € à 2.000 €, soit le double.

A titre d'illustration, la grille de rémunération des réalisateurs dans la convention collective des réalisateurs de télévision prévoyait au 1^{er} décembre 1983 un tarif brut de 2.958 FF par semaine pour la plus petite position statutaire (catégorie 1 – groupe I), soit un équivalent de 924 € par semaine en euros 2022. Il ne nous appartient pas de nous prononcer sur le bon étiage, s'agissant d'un sujet qui incombe aux partenaires sociaux et dont ils doivent assumer collectivement la responsabilité, mais les positions énoncées nous paraissent pouvoir ouvrir la voie à une négociation possible, d'autant que les paramètres d'ajustement sont nombreux.

Les syndicats souhaitent pour leur part que les réalisateurs se trouvent au-dessus du tarif minimum de référence le plus élevé des techniciens intermittents se trouvant sous leur autorité, leurs propositions ayant d'ailleurs été bâties à l'aune de ce critère. Les organisations patronales désirent de leur côté globaliser dans la négociation les salaires et les droits d'auteur, pour prendre ainsi acte de la grande porosité entre les deux modes de rétribution.

Des chausse-trappes existent par ailleurs : certains syndicats craignent qu'un salaire minimum poussant les rémunérations journalières à la hausse ne soit compensé par une baisse des jours déclarés, rendant plus difficile d'atteindre les durées requises pour bénéficier du régime de l'intermittence. D'autres s'inquiètent de la tentation d'un amalgame accru entre les différentes casquettes du réalisateur, comme on le constate d'ores et déjà aujourd'hui pour la gestion de l'image, et comme cela pourrait se généraliser demain à d'autres fonctions comme le montage.

En tout état de cause, il y a du **grain à moudre** : les négociations devraient être l'occasion d'un dialogue accru, comme les différents acteurs ont réussi à le faire au travers des chartes de bonne pratique, et d'une moralisation de certaines pratiques, en particulier sur le travail dissimulé. A noter que le récent succès obtenu au FIPADOC sur la rémunération minimale pour l'écriture documentaire (cf. II-C-1) rend envisageable un aboutissement des négociations en cours entre réalisateurs de fictions et producteurs sur deux points majeurs : un avenant à la convention collective nationale de la production audiovisuelle, prévoyant un minimum salarial pour tous les réalisateurs de fiction, comme discuté ci-dessus, mais aussi un accord interprofessionnel réalisateurs/producteurs qui entérinerait une enveloppe minimale de réalisation pour les œuvres diffusées en « prime time ». Cet élan serait propice à la conclusion d'autres accords intéressant les documentaristes.

Si l'Etat n'est pas partie à la négociation, il peut en être un observateur avisé, voire incitatif : certaines aides pourraient être recalibrées pour accompagner le secteur (cf. plus

bas), sous réserve que la profession initie les mesures de professionnalisation nécessaires, dans le cadre d'un **donnant-donnant** seul à même de résoudre les difficultés écosystémiques de la filière. Le soutien public peut en effet avoir vocation à aider un secteur mais pas à se substituer à ses mécanismes naturels de fonctionnement, les documentaristes devant pouvoir vivre au premier chef de leurs activités professionnelles.

A ce titre, et sans se substituer aux partenaires sociaux, l'Etat pourrait se montrer attentif au sujet le plus sensible du « bas de la fourchette » : si les employeurs envisagent une **absence de salaire minimum pour les petits budgets**, c'est aussi le cas de certaines organisations d'auteurs qui craignent que disparaisse sinon tout un pan d'œuvres au regard particulier, aux sujets singuliers, à l'économie fragile.

Il nous semble qu'une telle voie ne peut être envisagée que si des contreparties sont offertes aux documentaristes. A titre d'exemple, il arrive que des producteurs concluent avec leurs auteurs réalisateurs acceptant de bas salaires des avenants pour complément de rémunération lorsqu'ils décrochent en cours de route des financements supplémentaires. En l'absence de salaire minimum, il pourrait être mis en place, d'une part, **une forme de part variable ou d'intéressement** en fonction des recettes additionnelles ou des économies de dépenses captées en cours de réalisation, d'autre part une part majorée des droits d'exploitation. Si le documentariste accepte de prendre un risque à travers une rémunération anormalement basse, laissant en quelque sorte au sein du budget initial une forme d'apport personnel, comme le fait le producteur, ou comme le ferait un actionnaire dans une société de droit commun, il est normal que ce risque soit rétribué en cas de succès.

Recommandation N°4 : inciter les partenaires sociaux à conclure la négociation sur le salaire minimum des réalisateurs dans l'audiovisuel. (=> DGCA-CNC)

3. Une définition des revenus accessoires à élargir, en particulier à la rémunération des débats en salle

Le rapport Racine a rappelé l'importance de ce sujet pour toutes les catégories d'artistes-auteurs : le nombre d'entre eux percevant une rémunération accessoire a augmenté de 58 % entre 2014 et 2018 et le montant des sommes touchées a crû de 72 %, contribuant à la stabilisation économique des intéressés. Mais de telles activités demeurent vécues comme une forme d'obligation sociale et rencontrent des difficultés à se voir reconnaître un régime social adéquat. Il conviendrait d'en tirer les conséquences sur ce type de revenus, qui ne peuvent plus être qualifiés d'accessoires, car ils s'avèrent nécessaires à la vie des œuvres, à la rétribution de l'artiste, à son lien avec le public.

Le Plan auteurs 2021-2022 a pris acte de cette recommandation : à la suite de la publication du décret du 28 août 2020 qui a élargi le champ des revenus artistiques, le ministère de la culture a travaillé avec le ministère des affaires sociales à sa mise en œuvre à travers une révision de la nomenclature des revenus déclarés à l'Urssaf, ainsi qu'à la rédaction d'une instruction ministérielle destinée à faciliter les déclarations.

Au-delà des sujets transversaux³⁹, les documentaristes affichent une préoccupation particulière à l'égard de la **rémunération de leur présence en salle** pour promouvoir leurs œuvres, les présenter avant la projection et en débattre à l'issue de la représentation. Leurs déplacements se multiplient, dans les salles de cinéma comme nous l'avons déjà vu, mais aussi en festivals, hors circuits commerciaux, dans le cadre des dispositifs d'éducation à l'image. Près de 60 % des réalisateurs de longs-métrages documentaires estiment participer à des rencontres autour de leur film au-delà de la stricte période contractuelle de

³⁹ Le CNC souligne que la présentation des films en salles concerne toutefois tous les genres de films, fictions et documentaires et qu'elle est, par ailleurs, menée par les réalisateurs mais aussi par d'autres intervenants appartenant à l'équipe des films (acteurs, techniciens, auteurs) ou extérieurs à celle-ci.

promotion du film. Or seuls 16 % d'entre eux déclarent être rémunérés à ce titre. S'ils se sentaient gênés à l'origine à l'idée même de le demander une rétribution, un guide ADDOC-ATIS de 2016 rédigé avec le soutien de la SCAM les a libérés mentalement sur ce point, préconisant à titre de bonne pratique un montant de 150 € nets.

Le CNC encourage déjà la rémunération des documentaristes pour la présentation de leurs œuvres en salle. Cette dépense engagée par le distributeur est en effet **pleinement éligible aux aides sélectives à la distribution ainsi qu'aux aides automatiques**. En outre, le CNC subventionne de nombreuses associations telles que l'Agence pour le développement du cinéma en régions (ADRC), l'Association française des cinémas d'art et d'essai (AFCAE), le Groupement national des cinémas de recherche (GNCR), les associations locales d'exploitants qui organisent et financent des présentations de films.

Plusieurs mesures pourraient permettre d'aider les financeurs à développer cet usage.

Dans le cadre des **aides à la distribution** du CNC, 12 chefs de dépenses éligibles sont listés sur le site de l'établissement, et il est ajouté hors liste en italique comme une stipulation complémentaire : *« Peuvent être pris en considération la rémunération et les frais de déplacements d'intervenants en salles (réalisateurs, acteurs, journalistes, historiens...) »*. Il nous paraît important et emblématique, pour les documentaristes comme pour les structures bénéficiaires, **que la rémunération des débats en salle puisse être pleinement intégrée dans la liste officielle des dépenses éligibles**.

Ensuite, parmi les critères actuels relatifs à l'obtention du **coefficient majorateur** lié au barème de **classement « Art et Essai »** figurent la politique d'animation menée par l'exploitant, l'organisation de soirées thématiques et de festivals, le travail de proximité, notamment à l'égard du public scolaire et des personnes âgées. L'intervention des auteurs dans le cadre de la présentation de leurs films répondant pleinement à ces trois enjeux, les critères relatifs au coefficient majorateur pourraient constituer des leviers importants pour inciter à une meilleure rémunération de l'intervention des auteurs.

En outre, la conception d'un mécanisme incitatif et vertueux pourrait être réfléchi à l'occasion de la mise en place du nouveau **« bonus documentaire »**. Il serait certes délicat de conditionner ce bonus, destiné à l'exploitant de la salle, à une rémunération généralement versée par un tiers (le distributeur, ou des associations). Mais une action positive de l'exploitant, comme de veiller à la juste rémunération des auteurs venant présenter les films relevant du périmètre de ce bonus, pourrait constituer l'un des éléments d'appréciation pour l'obtention et le quantum du bonus.

Les **conventions cadres CNC-Etat-Région** permettent de cofinancer des actions de médiation culturelle. Elles pourraient de même inciter les collectivités à conditionner leur soutien à la mise en place, par les structures porteuses de l'action, d'une rémunération dédiée pour les auteurs des films présentés dans ce cadre. Cette pratique est déjà acquise pour un certain nombre de structures associatives telles Cinéphare en Bretagne, l'ACAP en Picardie, ou encore l'ECLA en Nouvelle Aquitaine.

Enfin, sur le plan social, l'un des enjeux pour les documentaristes est de faire reconnaître leur activité fréquente de présentation d'un film en salle dans le régime de l'intermittence. Une telle reconnaissance n'est pas évidente au vu de l'article L.7121-2 du code du travail : il faut en effet que les heures visées relèvent de « l'exécution matérielle de la conception artistique » par le réalisateur salarié, ce dont nous semblons relativement loin au moment de la présentation d'une œuvre achevée devant un public.

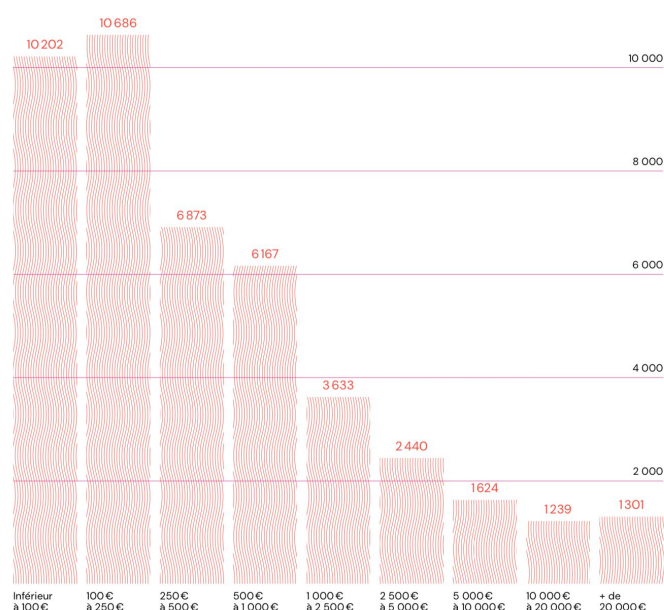
Il pourrait être plaidé par la DGCA (DPPSAPE) auprès de Pôle Emploi la **qualification de ces activités comme « connexes » à la prestation artistique**, notion existant dans le droit conventionnel. A défaut, les partenaires sociaux du secteur pourraient décider, dans le cadre de la négociation à venir des annexes VIII et X, de créer une catégorie spécifique d'heures assimilées aux heures de prestation artistique, à l'instar de ce qu'ils ont fait pour permettre la prise en compte des heures d'enseignement. Cette voie serait bien entendu

plus hasardeuse car soumise à la volonté de l'ensemble des partenaires sociaux du spectacle vivant et enregistré, et à l'agrément du ministère du travail.

Recommandation N°5 : encourager, à travers les dispositifs d'aide, la rémunération des documentaristes pour la présentation de leurs œuvres en salle (=> CNC). Saisir Pôle Emploi d'une demande de qualification des présentations de film en salle comme « activités connexes » à une prestation artistique, éligibles à ce titre à l'intermittence (=> DGCA).

4. Des droits d'exploitation qui pourraient être renforcés

Les droits d'exploitation en aval ne permettent pas de compenser la faiblesse des rémunérations initiales.



Leur sujet a été peu mentionné par nos interlocuteurs, tant ils demeurent mineurs dans leurs équilibres économiques. En 2021, sur 44.165 ayants droit ayant perçu des droits, à peine 10 % d'entre eux (4.164) ont touché plus de 5 K€. **Plus des trois-quarts (33.928) ont touché moins de 1.000 €,** soit un appoint financier inférieur à 83 € par mois.

À la modestie de l'assiette, liée au fait que les documentaires ont une seconde vie moins importante que les fictions, s'ajoute la modicité des taux. L'étude de la SCAM de 2018 mentionne que les sociétés de production font souvent signer aux documentaristes des « contrats standard » avec des pourcentages de **0,5 %** ou 1 %. Pour 35 % des personnes ayant répondu au sondage, les rémunérations proportionnelles les plus élevées dont ils ont bénéficié s'élèvent en effet à moins de 1 %. Seuls 37 % se sont vus proposer des pourcentages supérieurs à 3 %. Par ailleurs, 80 % ne reçoivent jamais ou rarement les recettes liées à l'exploitation des droits à l'étranger.

Si la plupart des réalisateurs de fiction ont un agent chargé de négocier leurs droits, ce n'est pas le cas dans le secteur plus artisanal du documentaire. Les sondés de l'étude SCAM avouent que ces taux ne sont pas le cœur de leur négociation car ils ne peuvent se battre sur tous les fronts. Les documentaristes regrettent qu'il n'y ait pas une politique commune, valable d'un producteur à l'autre.

La GARRD, qui fait le même constat de taux souvent dérisoires, recommande à ses membres de négocier 5 % pour l'écriture et 5 % pour la réalisation. Par comparaison, le taux pratiqué dans le **livre** en 2018 s'élevait à **7,2 %** pour l'exploitation papier, dont 8,5 % pour le roman, et à 11,1 % pour l'exploitation numérique.

Les économies ne sont bien entendu pas immédiatement comparables : la structure de coût dans l'édition n'a rien à voir avec celle de l'audiovisuel ; le nombre d'ayants droit sur un documentaire est multiple ; un documentariste perçoit des revenus au titre de plusieurs casquettes, des rémunérations proportionnelles dès que le coût d'une œuvre est amorti, que son minimum garanti ait été couvert ou non. Mais il serait utile de pratiquer un *benchmark* des droits usuellement concédés dans différentes filières, en France et à l'étranger dans quelques pays référents comme le Royaume Uni, l'Allemagne, l'Italie, voire l'Espagne, en procédant au passage à une analyse comparée de la place des auteurs dans les structures de coûts des différents secteurs. Le champ du documentaire manque à la fois de taux de référence et de bonnes pratiques, cette étude permettrait de lancer un dialogue entre partenaires pour aboutir à la définition d'un taux partagé, qui serait intégré dans les différents textes et chartes régissant le secteur, et dont l'application pourrait être suivie par les partenaires publics dans leur rôle d'observateurs, le CNC à travers ses statistiques, France Télévisions à travers un indicateur dans ses accords documentaires.

Recommandation N°6 : réaliser un benchmark des rémunérations proportionnelles pratiquées dans un certain nombre de filières artistiques, en France et dans quelques pays référents à l'étranger.

D. Un mal-être au travail et des protections faibles

1. Des études réalisées par une organisation professionnelle traduisent les difficultés rencontrées par les auteurs-réalisateurs dans l'exercice de leur métier

Selon un sondage organisé par la GARRD auprès de ses membres, **74 %** des 250 répondants **se disent en précarité** ; 66 % ont fini un projet en situation de *burn-out* et 46 % par suite de harcèlement moral ; 42 % ont connu un épisode dépressif lié au travail ; de nombreux sondés dénoncent des atteintes à leur liberté d'auteur, se sentent dépossédés de leur travail, craignent pour leur avenir professionnel s'ils protestent trop...

A l'issue d'un autre sondage réalisé sur la **liberté éditoriale** de ses adhérents⁴⁰, la GARRD a recueilli les éléments suivants :

- 68 % des répondants considèrent aujourd'hui subir des pressions ou avoir perdu leur liberté éditoriale. Seuls 18 % affirment être libres de leurs choix éditoriaux ;
- 63 % des projets sont initiés soit par les producteurs, soit par les diffuseurs soit par l'auteur conjointement avec le producteur. Les projets qui émanent des auteurs trouvent moins preneur : seuls 37,1 % des répondants ont, au cours des 5 dernières années, réalisé des films qu'ils avaient eux-mêmes proposés. La majorité de ces films sont pour France 3 régions où l'audience régionale offre une plus grande liberté aux auteurs ;
- 72,1 % des répondants considèrent que les orientations du diffuseur sont importantes ou très importantes ;
- 55,1% mentionnent des modifications substantielles du documentaire demandées par le diffuseur ; 47,2 % rapportent un changement de l'ordre des séquences à son initiative, ayant impacté le sens du film et modifié l'angle adopté par le réalisateur ; 20,2 % font état d'un changement du choix des intervenants ; 39,3 % mentionnent une modification du rythme et 34,8 % du *storytelling* ; 18 % déplorent un acte de censure du diffuseur.

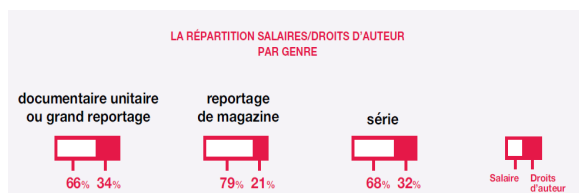
⁴⁰ *Etat des lieux de la liberté éditoriale des auteurs-réalisateurs de documentaires - Synthèse des résultats du questionnaire mené auprès de réalisatrices et réalisateurs adhérents de la GARRD entre décembre 2021 et janvier 2022 – 90 répondants*

Une dernière enquête réalisée par la GARRD sur 230 de ses membres⁴¹ traduit la **faible connaissance par les auteurs de leurs droits sociaux** :

- avant 2019, plus d'un réalisateur sur deux n'était pas identifié par l'AGESSA ;
- plus de 4 pères sur 5 n'ont pas demandé de congé paternité ;
- plus d'1 réalisatrice sur 2 a eu des difficultés à obtenir son congé maternité ;
- 75,7 % des répondants n'ont jamais été en arrêt-maladie (85,3% des réalisateurs et 71 % des réalisatrices), contre 44% des salariés du secteur privé, par peur de tomber dans la précarité ou de perdre une partie de leur revenu ;
- l'accès à la formation continue n'a été effectif que pour 52,8% des répondants ;
- 54,3 % des répondants ne savent pas où ils en sont du point de vue de leur retraite.

2. Une répartition entre salaires et droits d'auteur semblant répondre à une logique plus économique que sociale

La pratique constatée en matière de rémunération des auteurs de documentaire est celle d'un partage entre salaire et droits d'auteur, dont la proportion varie pour l'essentiel selon le genre et la durée de l'œuvre. ⁴² Ainsi l'étude de la SCAM de 2018 précitée rapporte les taux suivants par genre :



Et par format, s'agissant des documentaires unitaires :



L'étude de la SCAM observe un glissement de la pratique de 60 % salaires / 40 % droits d'auteurs vers un 50/50. Elle note que ce ratio est généralement le fruit d'âpres négociations entre un auteur-réalisateur préoccupé d'obtenir le plus d'heures salariées afin d'atteindre le seuil des 507 h et de préserver ses droits sociaux, et un producteur dont l'évident intérêt est de verser des droits d'auteur ponctionnés socialement à 1,1 % plutôt que des salaires chargés à 60 %. Elle constate que **la négociation porte d'abord sur l'enveloppe globale puis sur le partage salaire/droit d'auteur**, les considérations financières l'emportant sur toute préoccupation de rémunérer à leur juste prix, d'une part le travail de l'auteur (l'écriture), de l'autre celui du réalisateur (la réalisation).

L'étude SCAM-ADDOC de 2020⁴³ observe que le taux de 38 % de droits d'auteur s'impose car il est juste au-dessous du maximum recommandé par l'URSSAF (40 %) et qu'un tiers des films dépassent cette limite, 12 % se trouvant au-delà de la limite tolérée de 50 %.

⁴¹ Auteurs du réel & Droits Sociaux - L'ENQUÊTE.

⁴² La taille de la société de production et la chaîne ont aussi un impact sur le partage salaire/droits d'auteur.

⁴³ Réalités de la rémunération des documentaristes – SCAM/ADDOC – Septembre 2020.

La rémunération en droits d'auteur au stade de la réalisation relèverait même, selon le SFR-CGT, d'un « détournement de cotisations sociales » et d'un « dévoiement du droit d'auteur »⁴⁴, avec pour conséquence de réduire les droits sociaux du réalisateur (Caisse des congés spectacles, ASSEDIC, indemnités maladie et incapacité, maternité, formation professionnelle, retraites...). Mais la réalité juridique n'est pas facile à saisir : **le droit ne peut imposer un partage entre la rémunération du travail et le revenu artistique**, qui sont des éléments autonomes, et tous les cas de figure sont possibles. Rien ne s'opposerait, par exemple, à ce qu'un niveau de 80 % de droits d'auteur soit retenu pour un auteur important dont l'écriture serait bien plus valorisée que le travail de réalisation.

De surcroît, les documentaristes sont eux aussi attachés à ce partage car le droit d'auteur est un marqueur de leur identité, qui ménage notamment leur liberté artistique, n'impliquant pas de lien de subordination contrairement au salaire.

3. Une transparence encore insuffisante des comptes de production

La directive 2014/26/UE concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins introduit une nouvelle obligation de transparence au bénéfice des auteurs. Transposée en droit français par l'ordonnance n°2016-1823 du 22 décembre 2016 modifiant sur ce point le Code du cinéma et de l'image animée (CCIA), elle a conduit à une négociation interprofessionnelle des modalités d'accès des auteurs aux données liées à l'exploitation de leurs œuvres. Deux accords « transparence » ont été conclus le 6 juillet 2017, pour le cinéma et l'audiovisuel, puis étendus par arrêté du ministre de la culture⁴⁵. Le producteur doit adresser annuellement à l'auteur le compte d'exploitation (L251-1 code du CCIA) pour l'ensemble des modes d'exploitation et des territoires pour lesquels les auteurs sont rémunérés par la gestion collective, ainsi que le compte de production du film (L 251-9 code du CCIA), tel que certifié par son commissaire aux comptes, dans les six mois suivant l'achèvement de l'œuvre.

Si l'institution de ces règles est une avancée importante pour les auteurs-réalisateurs, leur application semble encore hasardeuse. Les organisations d'auteurs pointent en effet les nombreux obstacles rencontrés par leurs membres dans leur parcours d'accès à l'information sur l'exploitation de l'œuvre : non transmission des comptes par le distributeur, objections de « confidentialité », transmission de comptes non-conformes aux obligations conventionnelles de présentation, voire fantaisistes...

L'étude SCAM de 2018 constate une inversion dans les faits de l'obligation légale et conventionnelle de transmission prévue par la convention : de portables, les comptes de production et d'exploitation seraient devenus très largement quérables. **79 %** des répondants au questionnaire de la SCAM n'ont ainsi **jamais reçu les comptes d'exploitation** de leurs œuvres. Seuls 5 % disent les recevoir régulièrement⁴⁶, soit moins qu'en 2011 (8 % selon la SCAM). 43 % des auteurs doivent demander la communication des comptes et près de la moitié d'entre-deux ne l'obtiennent jamais.

L'information des auteurs ne semble pas mieux assurée en amont de la reddition des comptes : dans 60 % des cas, les producteurs ne communiquent pas ou rarement les

⁴⁴ Extrait du rapport d'information déposé par la mission d'information commune en conclusion des travaux de la mission sur les conditions d'emploi dans les métiers artistiques, présenté par M. Jean-Patrick Gille, Député (17 avril 2013).

⁴⁵ Pour le cinéma, l'accord professionnel relatif à la transparence des comptes de production des œuvres cinématographiques de longue durée (article L213-25 du CCIA) ; pour l'audiovisuel, l'accord entre auteurs et producteurs d'œuvres audiovisuelles relatif à la transparence des relations auteurs-producteurs et à la rémunération des auteurs (article L251-6 du CCIA).

⁴⁶ Ce taux est à rapprocher de celui observé dans l'édition : 57 % (Baromètre SCAM des relations Auteurs-Éditeurs).

éléments financiers (budget prévisionnel, plan de financement). Cette **pratique du secret** a pour effet de tenir les auteurs à l'écart des aspects économiques et financiers de la production de l'œuvre et de les déresponsabiliser sur les sujets budgétaires et de rémunération.

L'argument fréquemment avancé selon lequel les sociétés de production seraient trop petites et *sous-staffées* pour rendre des comptes ne paraît pas pertinent. Le CNC a lancé une campagne d'audits (confiée à un cabinet externe) sur un échantillon de comptes de production : sur la base des résultats qui lui remonteront, il pourrait intensifier ces audits, et prendre des mesures appropriées. D'ores et déjà, le CNC a identifié que la remise des comptes et relevés d'exploitation semblait achopper sur l'insuffisante généralisation des outils permettant en cascade aux distributeurs, puis aux producteurs d'y répondre. C'est pourquoi il a lancé, en 2022, un appel à projets afin d'aider au financement de solutions numériques permettant le suivi en temps réel de l'information relative aux remontées de recettes, voire allant jusqu'au versement des droits afférents. L'objectif est de démocratiser l'usage de tels outils pour les producteurs afin de leur permettre d'afficher une meilleure transparence et ainsi susciter la confiance des investisseurs privés. La mise en place d'une chaîne de transmission et d'un nouveau système d'information devrait permettre prochainement le traitement de ces données.

Chaque accord prévoyait qu'un comité de suivi serait réuni annuellement afin notamment de traiter les éventuelles difficultés qui pourraient survenir⁴⁷. Si le comité de suivi de l'accord « transparence cinéma » a bien été mis en place et régulièrement réuni, celui prévu à l'article 8 de l'accord « transparence audiovisuel » n'a jamais été convoqué alors que, de l'avis de plusieurs des parties, de réelles difficultés subsisteraient dans son application, ce qui justifierait qu'un bilan en soit établi, 5 ans après son entrée en vigueur. Le CNC a d'ores et déjà passé ce message aux professionnels lors d'une réunion intervenue le 7 juillet 2023⁴⁸.

Recommandation N°7 : réunir, sur une impulsion de l'Etat, le comité de suivi prévu par l'accord « transparence audiovisuel » (=> DGMIC-CNC).

E. Des aides plus orientées vers les producteurs que les auteurs

1. Des aides directes aux auteurs très minoritaires, en cours de renforcement par le CNC

Le Rapport Racine notait que les **aides directes de l'Etat aux auteurs** sont « relativement modestes et peu centrées sur l'acte de création », avec un montant total de 110 M€ en 2018, dont 11 M€ réservés aux auteurs du cinéma et de l'audiovisuel, sur un volume global d'aides proche de 760 M€ (soit **1,4 %**).

Le Plan auteurs 2020-2021 identifiait au CNC plusieurs dispositifs d'aides directes aux auteurs pour un montant annuel d'un peu plus de 5 M€ par an. Il annonçait des mesures visant à mieux accompagner la prise de risque propre à l'écriture et au développement ou à subordonner les aides à la production à un budget minimal consacré à ces deux phases.

⁴⁷ L'accord « transparence cinématographique » prévoit la participation du CNC au comité de suivi ; l'accord « transparence audiovisuel » va plus loin, qui prévoit que « Le comité de suivi sera amené à se réunir au moins une fois par an, ou à la demande de l'une des parties signataires, sous l'égide du ministère de la culture et du CNC. »

⁴⁸ La réunion du 7 juillet 2023 avait pour objet la restitution par le cabinet H3P Orcom des conclusions des audits menés sur les 24 œuvres audiovisuelles sélectionnées à cet effet en 2021. A cette occasion, le CNC a indiqué qu'aucun comité de suivi de ces accords n'avait été réuni depuis leur signature et qu'il fallait y remédier rapidement. Certaines parties à l'accord ont indiqué qu'elles allaient solliciter du CNC et de la DGMIC l'organisation de ce comité de suivi.

Le CNC s'est engagé dans cette voie. Il gère à ce jour plus d'une dizaine de dispositifs d'aide aux différentes étapes de l'écriture (concept, écriture, co-écriture, réécriture), dont le montant s'élevait à 5,2 M€ en 2019 :

- A ce socle s'est ajoutée une nouvelle mesure, l'**aide au parcours d'auteur**, lancée en 2021 et dotée de 1 M€. Elle permet d'allouer à un auteur 20 K€ en phase « amont » de l'écriture, afin de lui permettre d'expérimenter de nouvelles modalités de création et de renouveler sa pratique artistique : par exemple un documentariste voulant évoluer vers la fiction. L'aide peut notamment financer des périodes de recherche, l'emploi d'autres auteurs dans le cadre d'une collaboration artistique, une formation, une partie des coûts d'un film...
- S'est encore ajoutée, dès 2022 à titre exceptionnel, puis à partir de 2023 de manière pérenne, l'**extension de l'aide à la conception aux documentaristes**. Elle ouvre de façon automatique une aide de 10 K€ aux auteurs de longs métrages ayant participé à l'écriture d'un film documentaire présenté en salle l'année précédente, ayant obtenu l'agrément, et dont le coût de production est inférieur à 0,5 M€, dès lors qu'ils en font la demande, sur la base d'une note d'intention décrivant le travail d'écriture et de développement envisagé par eux sur un nouveau projet. Une enveloppe de 400 K€ supplémentaires a été prévue à cet effet ;
- pour 2023, le CNC a annoncé au FIPADOC en début d'année le **doublément** du fonds d'aide à l'innovation documentaire (**FAI DOC**). La partie écriture du dispositif est passée pour sa part de 367,5 K€ en 2022 à 550 K€ en 2023. C'est une aide efficiente, au vu des indicateurs de suivi : 95 % des auteurs ayant bénéficié d'une aide à l'écriture trouvent un producteur ; le taux de réalisation des projets aidés est de 70 %, porté à 85 % pour les projets bénéficiant du développement renforcé. Il semblait logique de renforcer ce dispositif au vu de son succès, afin d'une part d'abaisser son taux de sélectivité très bas (7 %), d'autre part d'améliorer le niveau du soutien par auteur (7,5 K€), inférieur à celui des autres aides à l'écriture et au développement du CNC.

Aides directes du CNC aux auteurs

Dispositifs / Exercices	2019		2020		2021		2022		2023 (prévisionnel)	
	Montant total aides versées	Montant versé aux documentaristes	Montant total aides versées	Montant versé aux documentaristes	Montant total aides versées	Montant versé aux documentaristes	Montant total aides versées	Montant versé aux documentaristes	Montant total aides versées	Montant versé aux documentaristes
Aide au parcours d'auteur					1 000 000 €	480 000 €	1 000 000 €	400 000 €	1 000 000 €	400 000 €
Soutien au scénario Aide à l'écriture	600 000 €	120 000 €	840 000 €	273 000 €	750 000 €	210 000 €	810 000 €	150 000 €	810 000 €	150 000 €
Soutien au scénario Aide à la réécriture	441 000 €	21 000 €	180 000 €	21 000 €	441 000 €		357 000 €	42 000 €	357 000 €	42 000 €
Soutien au scénario Aide à la conception	850 000 €		700 000 €		705 000 €		1 015 000 €	400 000 €	1 015 000 €	400 000 €
XN- Ecriture	243 300 €	14 000 €	170 400 €	34 400 €	141 200 €	24 200 €	34 400 €			
Création immersive - écriture							125 770 €	16 500 €	150 000 €	16 500 €
FAI Documentaire - écriture	352 700 €	352 700 €	367 500 €	367 500 €	360 000 €	360 000 €	367 500 €	550 000 €	550 000 €	550 000 €
CNC Talent - aide à la création	331 500 €	211 000 €	242 760 €	149 050 €	330 000 €	65 000 €	348 700 €	81 700 €	348 700 €	81 700 €
Images de la diversité - Ecriture	252 650 €	110 000 €	315 020 €	180 000 €	300 000 €	140 000 €	410 000 €	210 000 €	410 000 €	210 000 €
FAIA Fiction-Animation (concept - écriture - réécriture)	2 063 000 €		1 980 500 €		2 136 500 €		2 044 500 €		2 044 500 €	
FAJV Ecriture	124 000 €		138 000 €		198 000 €		265 800 €		265 800 €	
Total	5 258 150 €	828 700 €	4 934 180 €	1 024 950 €	6 361 700 €	1 279 200 €	6 778 670 €	1 667 700 €	6 951 000 €	1 850 200 €
Croissance vs 2019									32%	123%

► Source : CNC

Les **aides aux auteurs** sont donc passées de 5,2 M€ en 2019 à 7 M€ en 2023, soit une **hausse de 32 % en quatre ans**.

Concernant les **documentaristes**, la hausse est encore plus forte puisque les aides sont passées de 0,8 M€ en 2019 à 1,8 M€ en 2023, soit une **augmentation de 123 %**. Ce montant représente 2,3 % des aides globales au documentaire, à savoir une proportion bien supérieure à celle retracée par le rapport Racine pour l'ensemble des auteurs du fait

des efforts fournis dernièrement. A ce renforcement appuyé s'ajoutent encore les soutiens exceptionnels octroyés durant la crise sanitaire, à hauteur de 1,25 M€.

Les aides directes aux documentaristes ont donc été démultipliées ces dernières années. Elles semblent à la fois prisées et efficaces, justifiant de poursuivre le mouvement en tant que de besoin, sans se substituer pour autant aux obligations des producteurs en matière de rémunération des auteurs sur tous les sujets précités (rétribution de toutes les activités, tous les temps de travail, salaire minimum...).

2. L'importance du suivi des artistes et de leur soutien, y compris hors temps de production

Le CNC a amélioré son suivi des artistes, dans la foulée du rapport Racine. Un poste de « **conseiller auteur** » a été créé il y a deux ans au CNC (DCTP), en écho à la création de la Délégation aux auteurs au ministère de la culture dans le cadre du Plan auteurs, afin d'assurer la gestion de l'aide aux parcours d'auteurs, la veille interne sur le soutien à la création, le suivi des négociations auteurs-producteur, la liaison avec les organisations professionnelles des auteurs et le ministère de la culture (Délégation aux auteurs à la DGCA ; Bureau des médias privés, de la production et la publicité à la DGMIC). C'est un nouveau pas vers un suivi professionnalisé des auteurs au sein du CNC, en cohérence avec le regroupement des missions relatives aux auteurs au sein du ministère. En outre un bureau dédié assure, au CNC, une fonction de conseil et d'accompagnement des auteurs, qu'il oriente vers les différents dispositifs internes et ressources disponibles auprès des structures partenaires.

L'importance du soutien des auteurs dans la durée, y compris hors temps de production, à travers de l'accompagnement financier mais aussi non-financier, est fondamental pour des personnages indépendants et souvent livrés à eux-mêmes. Le travail d'écriture et de repérage d'un film documentaire n'est souvent pas pris en charge par le producteur, faute de moyens. Les auteurs-réalisateurs qui s'y consacrent entre deux films pendant une période qui peut être assez longue (1 à 4 ans, parfois davantage⁴⁹) peuvent se trouver sans ressources ou en situation de perdre le bénéfice du régime de l'intermittence. **Leur information et accompagnement** sur tous les aspects de leur situation, et pas seulement sur les aspects financiers, n'en est que plus important : formation, réseau, résidences, réglementation, droits sociaux...

Le dispositif du CNC est aujourd'hui trop réduit et confidentiel pour répondre à l'ensemble des besoins d'information des auteurs. Son développement, ainsi qu'une approche mutualisée entre le ministère et le CNC, en lien avec la Sécurité sociale des artistes-auteurs, voire avec la Cinémathèque du documentaire, pourraient être envisagés, afin d'offrir un « frontal » de services à la hauteur de l'enjeu.

3. Pour une extension des mécanismes vertueux de l'aide à la conception

Les producteurs bénéficient d'un compte de soutien automatique pour récompenser la valeur qu'ils ont créée au profit de la filière, en produisant une œuvre qui a été diffusée, et pour leur permettre de continuer à développer leur activité de façon professionnelle. Les auteurs qui participent tout autant à cette création de valeur ne bénéficient pas d'un régime aussi vertueux. Les aides à l'écriture du CNC leur sont octroyées sur dossier mais aucune

⁴⁹ Voir *Écrire et accompagner le cinéma documentaire* : Béatrice de Mondenard – SCAM-ACID- SRF, septembre 2016.

ne revêt un caractère automatique, à l'exception de l'aide à la conception, décrite précédemment, qui constitue une avancée intéressante.

Le renforcement de cette aide, qui se rapproche dans son esprit d'un compte de soutien automatique, pourrait être imaginé pour permettre aux auteurs de **faire face aux périodes parfois longues d'écriture et de préparation** d'un documentaire lorsqu'ils n'ont pas encore trouvé de producteur. Les paramètres de l'aide seraient ajustés, en concertation avec la profession, de manière à élargir son bénéfice à un nombre accru d'auteurs-réalisateurs, dans le cinéma comme dans l'audiovisuel, et à embrasser les motifs de recours les plus variés : écriture, préparation d'un nouveau projet, documentaire ou autre, repérage, résidence, travail en collaboration avec d'autres auteurs, formation, reconversion...

Le plafond de budget pour l'œuvre sortie l'année précédente et déclenchant le seuil d'éligibilité pourrait être relevé, voire supprimé. Cette mesure pourrait faire l'objet d'une **expérimentation pendant une période limitée à deux ou trois ans, suivie d'un bilan et d'une évaluation**. Elle serait destinée aux seuls auteurs de documentaires, qui constituent la cible idéale en raison de leurs difficultés particulières et de leur effectif réduit, facteur de coûts maîtrisables. Deux éléments nous semblent de nature à réduire le risque « reconventionnel » d'une telle expérimentation dans le champ de la fiction : son développement à partir d'une aide existante, l'aide à la conception, qui revêt déjà un caractère automatique ; la fragilité des auteurs et de l'écosystème documentaires, bien connue de l'interprofession.

Recommandation N°8 : consolider le département chargé de l'accompagnement des auteurs au niveau du CNC⁵⁰. Poursuivre le renforcement du soutien aux auteurs dans la durée, par exemple dans le cadre d'une extension de l'aide à la conception. (=> CNC)

⁵⁰ A noter que la transformation, effective au 31 mai 2023, de la direction de la création, des territoires et des publics en direction des politiques territoriales semble tout à fait en ligne avec cette recommandation. Cette direction du CNC intègre un nouveau service de l'accompagnement des professionnels, chargé de conseiller et orienter l'écosystème professionnel du cinéma et de l'image animée. Ce service doté d'un nouvel emploi de chargé de mission coordonnera notamment la politique de l'établissement en faveur des auteurs, en renforçant leur accompagnement non financier et en participant à tous les chantiers relatifs à l'amélioration de leurs conditions de création. Dans le cadre du plan d'investissement « La grande fabrique de l'image », il pilotera la stratégie du CNC en matière de formation et sera composé de deux pôles : un pôle d'accompagnement des auteurs, chargé du développement et de la structuration des lieux de résidence, de l'Aide au parcours d'auteur, de l'aide sélective, du bureau d'accueil des auteurs ; un pôle d'accompagnement des organismes de formation, chargé du suivi des écoles et structures soutenues par le CNC ainsi que des 34 organismes de formation lauréats de l'appel à projets « La grande fabrique de l'image » du plan d'investissement France 2030.

III. LES RÉFORMES SUCCESSIVES DES AIDES AU DOCUMENTAIRE APPELLENT DES MESURES D'AJUSTEMENT ET DE NOUVELLES ACTIONS

A. Un resserrement des aides à partir de 2014

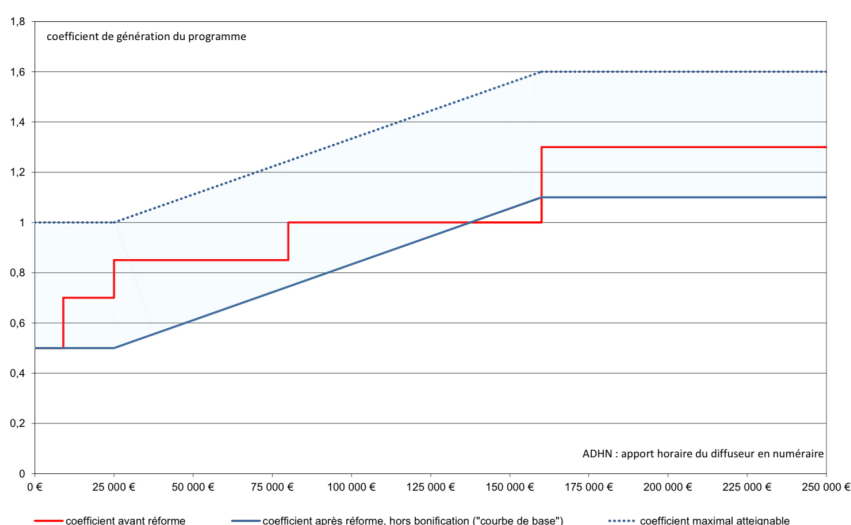
1. Une nouvelle courbe des aides et des bonifications ciblées sur les documentaires les plus qualitatifs

Le documentaire bénéficie d'une enveloppe globale d'aides de près de 80 M€ tous genres confondus (hors crédit d'impôt), à travers un grand nombre de guichets, automatiques pour certains à travers des critères d'éligibilité et sélectifs pour d'autres à travers un examen en commission (cf. description détaillée en annexe 6). Le principal est de très loin le Fonds de soutien audiovisuel (FSA, ex-COSIP), qui représente 68,3 M€ en 2021, soit 87 % du total. La réforme de 2014, complétée par celle de 2017, a porté sur ce fonds. Elle visait à recentrer le soutien sur les documentaires présentant une forte valeur ajoutée culturelle, à aider moins d'œuvres pour les aider mieux, à encourager les diffuseurs à accroître ou tout du moins maintenir leurs engagements de premiers financeurs, enfin, à corriger certains effets pervers de la précédente courbe des aides.

Le soutien généré par une œuvre est défini par l'équation suivante :

$$\text{Aide automatique} = \text{Durée du programme (minutes)} \times \text{valeur du point CNC (€/minutes)} \times \text{coefficient pondérateur}$$

Le coefficient pondérateur est déterminé en fonction de l'apport diffuseur horaire en numéraire (ADHN), selon la nouvelle courbe ci-dessous (bleue sur le graphique) : pour un ADHN inférieur à 25 K€, le coefficient utilisé pour le calcul de l'aide est de 0,5. Il augmente de façon linéaire jusqu'à 1,1, pour un ADHN de 160 K€, puis est stabilisé à ce niveau pour des apports horaires supérieurs de la part du diffuseur. Le système incite ainsi les chaînes à pousser leurs financements pour produire des documentaires de qualité, sans surpondérer toutefois l'aide publique pour les gros budgets. Il supprime par ailleurs les effets d'escalier du précédent dispositif (courbe rouge).



► Source : CNC

Par exemple, sur la base d'un point à 542 € par minute, un documentaire de 52 minutes avec un ADHN de 92,5 K€ se traduit par un coefficient de 0,8. Le soutien de base généré est alors de $52 \times 0,8 \times 542 = 22,5$ K€.

Sur la base d'un financement moyen des œuvres de 45,4 % par les diffuseurs en 2021, le devis du documentaire dans notre exemple est de 203,7 K€. L'aide du CNC ne représente donc que 11 % du budget, soit un niveau inférieur à son taux d'aide moyen qui est actuellement de 18,5 %, ainsi qu'au taux d'aide avant réforme (courbe rouge).

Mais ce soutien de base peut être majoré grâce à des **bonus récompensant des efforts particuliers sur le plan artistique** (écriture et développement, temps de réalisation, montage, musique) ou économique (diversité du financement, international). Si le documentaire obtient par exemple un bonus de 0,2 point sur le coefficient pondérateur pour ses efforts en matière d'écriture et de développement, de 0,2 point pour récompenser la durée du montage, et de 0,1 point au titre de sa recherche de financements étrangers, le coefficient est majoré de 0,5 point (courbe bleue pointillée sur le graphique). Le soutien généré est alors porté à $52 \times 1,3 \times 542 = 36,6$ K€. L'aide du CNC représente dans ce cas 18 % du budget global et son soutien envers les œuvres les plus qualitatives est bien supérieur à l'aide de base, ainsi qu'à l'aide avant réforme.

En outre, une **majoration de 20 % du soutien** peut être obtenue si le documentaire porte sur les thématiques que le CNC veut encourager, à savoir **l'art, l'histoire et la science**, du fait de leurs vertus pédagogiques mais aussi économiques, les producteurs français étant réputés sur ces axes à même d'être poussés à l'international.

Par ailleurs, pour les séries, un abattement de 10 % du soutien généré est pratiqué toutes les 416 minutes produites, sans que le coefficient puisse descendre en dessous de 0,5⁵¹.

Enfin, une **commission spécialisée** dédiée au documentaire et au magazine a été créée, alors que les documentaires étaient examinés auparavant dans les mêmes instances que les autres programmes audiovisuels. Cette commission examine les demandes d'aides sélectives, mais est aussi saisie pour avis en cas de doute sur la qualification d'une œuvre en documentaire de création pour le soutien automatique, et en cas de contestation sur l'éligibilité aux bonifications.

Aux côtés de ces mesures visant à cibler les aides sur les œuvres les plus qualitatives, le caractère structurant du soutien automatique a été renforcé dans une optique de professionnalisation : le seuil annuel d'ouverture du compte automatique a été relevé de 50 K€ à 70 K€, puis 80 K€ (mise en application sur le généré 2020 à partir des diffusions 2019) et le seuil minimal d'apport horaire en numéraire exigé du diffuseur pour un soutien automatique a été remonté de 9.000 € à 12.000 € par heure.

⁵¹ Cette réforme est montée en puissance en deux temps : si l'architecture du nouveau système a été mise en place dès 2014, le CNC en a ajusté les différents paramètres à peine 3 ans plus tard, en 2017, afin de recentrer plus encore le soutien au documentaire vers les programmes à forte valeur ajoutée artistique et culturelle, à travers les mesures suivantes :

- la suppression d'un bonus sur le poids de l'équipe créative dans la masse salariale et l'ajout des deux bonus sur le temps de réalisation et la diversité du financement ;
- l'ajout de la majoration art aux côtés des thématiques science et histoire ;
- le renforcement de la dégressivité sur les séries, déclenchée toutes les 416 minutes contre 520 minutes auparavant ;
- des ajustements sur le mode de fonctionnement des bonus, en particulier la nécessité, pour en déclencher le bénéfice, d'accumuler au moins trois bonifications différentes ou 0,4 point de pondération (en obtenant par exemple 0,2 point de bonus sur un des six critères et 0,2 point sur un autre).

Le CNC a de nouveau dressé un bilan du dispositif à la fin 2021, qui pourrait servir de base à d'importantes évolutions ultérieures (cf. plus bas).

2. L'inscription pour la première fois d'une définition du documentaire de création dans le règlement général des aides

L'absence de définition inscrite dans le règlement général des aides (RGA) du CNC entraînait des risques contentieux lorsque ses commissions refusaient la qualification de documentaire de création à certaines œuvres et le bénéfice des aides associées.

A la suite d'un recours du SATEV, le Conseil d'Etat a notamment annulé dans un arrêt du 28 novembre 2016 les dispositions excluant du bénéfice des bonifications « les œuvres qui ont recours aux codes d'écriture ou de réalisation propres au magazine ou au reportage ». Il a estimé en effet que le CNC avait introduit une distinction non fondée sur « des critères objectifs et rationnels » et ne répondant pas non plus à un objectif « d'intérêt général ».

Partant de la jurisprudence du Conseil d'Etat, le CNC a engagé une concertation, avec le concours actif de la SCAM, afin de fixer dans le RGA une définition du documentaire de création, la plus proche possible de la pratique de ses commissions. Cette définition a été adoptée au conseil d'administration du 8 décembre 2022 :

« Documentaire de création : œuvre qui vise à faire connaître et comprendre une réalité préexistante par un traitement approfondi témoignant d'un point de vue singulier d'auteur et d'une intention particulière de réalisation ».

Il est précisé que les documentaires cinématographiques ne sont pas concernés par cette définition car les choses sont plus simples au cinéma : un film est une œuvre qui sort en salle (sauf visa exceptionnel, par exemple pour une captation de spectacle vivant ou la distribution d'une œuvre audiovisuelle en ayant fait la demande). Un film documentaire est donc une œuvre qui sort en salle et n'est ni une fiction, ni une œuvre d'animation.

B. Un bilan nuancé des réformes appelant des mesures d'ajustement

1. Des évolutions diversement ressenties par la profession

La réforme a été perçue, en premier lieu, comme un **arbitrage politique en faveur de la fiction**. Il a été matérialisé de fait par la baisse des aides au documentaire de 20 M€ par rapport à 2012 quand les soutiens à la fiction augmentaient concomitamment de 25 M€. ⁵²

Mais au-delà des chiffres, les producteurs déplorent que le genre documentaire soit le seul à être affublé de critères qualitatifs ; qu'un dossier d'aide puisse parfois prendre des mois à être instruit alors qu'il prend une quinzaine de jours pour la fiction ; que la dégressivité soit désormais déclenchée toutes les 416 minutes, contre 520 minutes auparavant (correspondant à 10 épisodes de 52 minutes), mais surtout contre 2.500 minutes dans la fiction (correspondant à 50 épisodes de 50 minutes).

En second lieu, la réforme a été ressentie comme un **arbitrage politique au sein du genre documentaire**. Après le début des années 2010 où le CNC a affiché son ouverture à de nouveaux formats, la fenêtre s'est rétrécie, puis refermée en 2017 d'après bon nombre de producteurs, d'organisations professionnelles et de diffuseurs. Certains critères leur semblent désormais être excluants alors qu'ils ne l'étaient pas auparavant : les

⁵² La comparaison entre la fiction et le documentaire - qui ne sous-entend aucune appréciation de différence de traitement - est réalisée toutes réserves faites des différences à prendre en compte des volumes, des devis et de la nature des financements.

documentaires incarnés, les séries documentaires sont moins souvent soutenues (88,7 % des documentaires soutenus sont des unitaires).⁵³

Ils se sont étonnés également de la mise en place des majorations sur les thématiques de l'art, l'histoire et la science, qu'ils ont vécue comme une incursion dans l'éditorial, alors que le CNC a toujours affirmé sa neutralité en la matière. Ce recentrage qualitatif leur a paru au passage aller à l'encontre des grandes tendances du moment, notamment à l'international, qui est très friand de documentaires d'investigation, et dont la définition plus anglo-saxonne du documentaire est d'ailleurs beaucoup plus large : aucune distinction n'est faite entre les différentes formes de documentaires, qui appartiennent toutes au genre « unscripted », souvent intitulé « factuel ».

La réforme de 2017 a resserré les critères par rapport à ceux 2014. La nécessité de cumuler au moins trois bonus différents a concentré le bénéfice de ces aides sur les documentaires les plus qualitatifs au sein de l'ensemble déjà qualitatif des documentaires de création. Dans quelques cas que le CNC estime minoritaires, les producteurs ont perdu le bénéfice du soutien automatique et ont dû basculer vers un soutien sélectif.

Quelques acteurs relevant plutôt du champ de la télévision privée ont d'abord contesté les refus d'aides systématiques qui leur étaient opposés, puis renoncé à briguer des subventions en faisant évoluer leur ligne éditoriale indépendamment des critères du CNC. D'autres ont eu le sentiment que le système des bonus et des majorations avait été conçu particulièrement pour aider les sociétés de l'audiovisuel public, au vu des chiffres montrant que France Télévisions et Arte captaient à eux deux 44 % des heures aidées par le CNC en 2012 et que cette part est montée à 58 % en 2021 après mise en œuvre de la réforme.

Les contentieux et concertations qui ont suivi ont ravivé l'opposition controversée entre documentaire d'information et documentaire de création. Bon nombre de nos interlocuteurs la considèrent comme factice. Le mot « documentaire » vient du verbe « documenter ». A l'heure des *fake news*, l'information est l'un des ingrédients clés du documentaire, et doit le demeurer, pour se donner une chance d'atteindre le public d'une façon ou d'une autre, alors que la méfiance envers les cases d'information est aujourd'hui plus élevée qu'envers le genre documentaire. La fonction démocratique de ce dernier est donc peu discutable et justifie qu'une politique publique lui soit dédiée.

2. Un consensus en vue autour de la nouvelle définition

L'ensemble des organisations professionnelles ont été associées à la concertation sur la nouvelle définition du documentaire. Elles disent agréer la méthode de concertation déployée par le CNC et accueillir sa nouvelle définition du documentaire de création comme l'occasion d'un nouveau départ.

Parmi elles, le SATEV, à l'origine du recours contentieux devant le Conseil d'Etat, considère qu'il peut vivre avec elle. Le « traitement approfondi » fait référence à un travail d'enquête ; le « point de vue singulier » à l'angle éditorial qui sera retenu ; l'« intention particulière de réalisation » à la forme visuelle de l'œuvre. Cette philosophie peut embrasser

⁵³ Etant précisé que le format unitaire est le format encore dominant sur le marché français et que la série documentaire reste émergente.

indifféremment une posture de journaliste, d'auteur, de réalisateur. Elle peut réconcilier objectivité et subjectivité au sein d'une même œuvre.

De même, la SCAM, qui a participé au resserrement de la définition tout en défendant la diversité, estime qu'un **point d'équilibre a été atteint** : la nouvelle définition permet de lutter contre les abus en excluant des œuvres qui relèvent du divertissement.

L'harmonisation des définitions du CNC et de l'ARCOM⁵⁴ est un des sujets récurrents au sein du secteur⁵⁵. Si l'alignement peut sembler séduisant en première intention, pour des raisons de lisibilité par les bénéficiaires et de sécurité juridique, les objectifs suivis par les organismes ne sont pas les mêmes : le CNC distribue des aides en étant contraint de sélectionner les projets les plus qualitatifs, à travers des critères cumulatifs. L'ARCOM valide le respect de quotas fixés par la loi, en ne ciblant pas particulièrement les documentaires de création, et procède par faisceaux d'indices. Être plus restrictif conduirait l'Autorité au-delà de sa mission, briderait la liberté éditoriale des chaînes et poserait pour le public un problème de diversité à l'antenne.

En tant qu'autorité indépendante, l'ARCOM ne peut du reste faire dépendre ses critères de ceux d'un établissement public, dont les définitions peuvent évoluer au fil de ses réformes pour des raisons éditoriales, budgétaires, économiques, n'ayant rien à voir avec la politique des quotas. Enfin, les temporalités ne sont pas les mêmes : le CNC statue en amont de la production de l'œuvre, sur la base d'un devis initial, quand l'ARCOM se prononce en aval de sa diffusion, sur la base de son visionnage.

A présent que le règlement général des aides a été modifié, le succès de la réforme va résider essentiellement dans la mise en œuvre de la **nouvelle définition du documentaire de création, qui gagnerait à être appliquée pleinement, dans toutes les limites que la souplesse de sa formulation autorise.**

Pour une pleine application de la nouvelle définition du documentaire de création

Les rendez-vous récurrents.

Les documentaires diffusés dans des cases récurrentes peuvent tout à fait entrer dans le cadre de la nouvelle définition. En outre, nombre de documentaires diffusés dans le cadre d'un rendez-vous identifié sont en réalité des unitaires : d'une semaine sur l'autre, ils ne sont pas produits par la même société, n'engendrent pas d'économies d'échelle, ne coûtent pas moins cher et voient des sujets différents se succéder de façon autonome. Au contraire, le coût horaire moyen de ces cases (236 K€) est plus élevé que celui des autres cases (197 K€), à hauteur de 20 %, avec un apport moyen du diffuseur qui suit cette tendance qualitative (106 K€ contre 89 K€).

Le CNC a par ailleurs montré son intérêt pour les rendez-vous permettant de fidéliser un public, à travers le cas des séries, dont la construction narrative se déroule sur plusieurs épisodes, diffusés de façon séquentielle dans une démarche feuilletonnante. L'établissement a en effet lancé en 2022 une réflexion aux côtés de la FEMIS, de France Télévisions et de la

⁵⁴ La position de l'ARCOM en matière de définition du documentaire s'appuie sur une lecture stricte du décret n°90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision, qui donne du genre documentaire une définition négative.

L'article 4 de ce texte est le suivant : « Constituent des œuvres audiovisuelles les émissions ne relevant pas d'un des genres suivants : œuvres cinématographiques de longue durée ; journaux et émissions d'information ; variétés ; jeux ; émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau ; retransmissions sportives ; messages publicitaires ; télé-achat ; autopromotion ; services de télétexte. »

Le documentaire n'étant pas cité dans cette liste, il relève de l'œuvre audiovisuelle.

Le documentaire cinématographique est quant à lui défini à l'art. 2 du même décret comme une œuvre diffusée en salle :

« Constituent des œuvres cinématographiques les œuvres qui ont fait l'objet d'une exploitation commerciale en salles de spectacles cinématographiques dans leur pays d'origine ou en France, à l'exception des œuvres documentaires qui ont fait l'objet d'une première diffusion à la télévision en France et des œuvres ayant seulement donné lieu à des représentations cinématographiques mentionnées à l'article R. 211-45 du code du cinéma et de l'image animée. »

Cette définition du documentaire comme œuvre et non comme genre a l'avantage de permettre l'évolution des programmes dont les genres ne sont pas figés dans le temps. Elle est moins restreinte que celle du CNC, et il peut de ce fait arriver que des documentaires non soutenus par le CNC soient agréés par l'ARCOM.

⁵⁵ Elle est demandée traditionnellement par des organisations comme l'USPA et le SPI dans l'objectif de resserrer les volumes d'œuvres prises en compte au titre des obligations autour du seul documentaire de création.

SCAM sur l'émergence de ce format très prisé par le public, notamment jeune, et par les diffuseurs, en particulier les plateformes.

L'incarnation.

Celle-ci n'est pas en soi un obstacle si elle sert le sujet. Michael Moore la pratique d'une façon qui n'est contestée par personne. La question est de savoir si ce procédé pousse une vedette ou le fond du sujet, si les codes utilisés sont ceux des programmes de flux et de divertissement ou ceux du documentaire telle que la définition les décrit désormais. Il peut être rappelé que l'incarnation est l'une des formes d'écriture qui a contribué au renouveau du documentaire au milieu des années 2000, à un moment où il avait fortement décliné.

L'inclusion des types les plus variés de sujets, de publics, d'écritures.

Si le CNC a décidé de majorer les œuvres portant sur l'art, l'histoire et la science, peuvent être accueillis au sein du dispositif de base et du système des bonifications les **sujets du quotidien**, qui intéressent particulièrement les publics et leur apportent en outre de la connaissance, notamment quand on leur raconte une réalité qui n'est pas la leur. Bon nombre de documentaires à impact peuvent émaner de cette catégorie, sur des sujets aussi divers que le handicap, la condition des femmes, la cuisine avec des légumes « moches ».

Les documentaires à destination des **jeunes** peuvent être regardés avec un œil neutre, sinon bienveillant, même si les sujets et les formes narratives pouvant les toucher sortent de l'ordinaire. On serait d'ailleurs tenté de dire : « surtout » s'ils sortent de l'ordinaire, car les jeunes posent plus que toute autre catégorie de public la question de l'écriture.

La frontière stock-flux est elle-même brouillée, dans un monde digital qui par ses formats courts et l'accélération de la consommation des contenus ébranle les distinctions traditionnelles. Il importe d'examiner si un objet hybride à la forme renouvelée sollicitant une aide relève d'un « traitement approfondi » témoignant d'un « point de vue singulier » d'auteur et d'une « intention particulière de réalisation ». Une définition est toujours en retard sur la réalité, qui bouge et la déborde au moment même où elle veut la figer. C'est d'autant plus vrai dans la période actuelle d'accélération du changement. Le CNC et les professionnels ont eu l'intelligence collective de concevoir une définition ouverte, pourront en tester les limites en permanence.

Alors que la réflexion et donc la prospective font partie de « l'ADN » du documentaire, la notion même de « réalité préexistante » peut être mise sous tension, dans un monde changeant où notre futur proche peut ressembler dans certains scénarios réalistes à une dystopie.

La recherche de **renouvellement** et de **diversité** est une occasion d'embarquer à nouveau les diffuseurs privés, dont le retrait accru depuis quelques années ne peut être considéré comme une bonne nouvelle. La politique publique en faveur du documentaire ne peut trouver ses débouchés sur les seules antennes publiques, dont les audiences certes importantes ne représentent qu'une part non majoritaire du PAF, mais doit viser le plus grand nombre de canaux possibles pour toucher une diversité de financeurs, d'interlocuteurs, de lignes éditoriales, de formats, de cases, de publics.

A ce titre, certains producteurs se plaignent que les petits guichets dédiés à l'innovation et qui leur ont mis le pied à l'étrier dans un premier temps pour expérimenter de nouvelles écritures, servent parfois d'alibi pour les empêcher d'émarger aux guichets de droit commun. Ces derniers ne devraient pas rechercher seulement l'excellence, mais aussi la diversité.

Recommandation N°9 : mettre en œuvre pleinement la nouvelle définition du documentaire de création et en rendre compte, en concertation avec la profession et les diffuseurs, après un ou deux ans, pour objectiver les orientations retenues et la doctrine de la commission audiovisuelle dédiée aux documentaires (=> CNC).

La commission audiovisuelle jouera un rôle central dans la mise en œuvre de la définition. Or elle fait l'objet de critiques, inévitables de l'aveu même de ceux qui les formulent : les membres sont taxés d'un certain conservatisme, d'une forme d'endogamie, certains pans du secteur semblent peu ou pas représentés, le choix des suppléants est à la discrétion du CNC lorsque les titulaires sont absents. Ces critiques sont classiques pour toute forme de commission de ce genre.

Sa création en 2014 a pourtant constitué un progrès par rapport à l'époque où les documentaires étaient noyés dans une commission généraliste. Une seconde étape a été franchie en 2017 avec son renouvellement : le nombre de ses membres a été porté de 9 à 12 personnes, afin de mieux répondre justement à la diversité de la production documentaire, d'introduire par exemple des personnalités issues du numérique, en cohérence avec l'entrée des SMAD au sein des diffuseurs éligibles.

Les membres sont nommés par le président du CNC et se répartissent en trois groupes : auteurs réalisateurs, producteurs, diffuseurs. Au sein des groupes, l'établissement veille à améliorer au fil de l'eau la diversité des profils afin de représenter **le plus vaste panel de**

sensibilités. Il va également essayer, dans le cadre du renouvellement prévu pour juin 2023 de la commission, dont la moyenne d'âge tourne autour de 55 ans, de rechercher des membres plus jeunes, de profils diversifiés, à même d'apporter un œil expert, voire bienveillant à l'encontre des projets les moins conventionnels⁵⁶. Par ailleurs, l'existence de nombreux suppléants est un facteur supplémentaire de diversité.

Le CNC concède que sur les deux dernières années, 3 ou 4 dossiers emblématiques ont pu être rejetés de façon sévère en produisant un écho dans le milieu du documentaire, mais il se défend d'un quelconque repli de la commission sur elle-même : au fil du temps, son taux de sélectivité a au contraire augmenté, passant d'environ 60 % à 70 %.

Recommandation N°10 : veiller au rajeunissement et à la diversification des profils des membres de la commission audiovisuelle dédiée aux documentaires, à l'occasion de son renouvellement prévu en juin 2023 (=> CNC).

3. Un système complexe appelant des simplifications, en concertation avec le secteur

Au fil des réformes, le système s'est complexifié, dans le but certes louable de mieux ajuster les aides aux efforts des producteurs en matière artistique et économique. A travers l'ajout de bonus, de critères, de majorations, le **travail administratif** se trouve accru, aussi bien au niveau des producteurs, qui doivent fournir toutes sortes de justificatifs, qu'au niveau des équipes du CNC, qui doivent les instruire. Les **délais de traitement** des dossiers et d'obtention des aides sont allongés d'autant. Des ajustements peuvent en outre survenir entre l'agrément provisoire et l'agrément définitif, lorsque les conditions d'éligibilité aux bonus ont changé du fait de l'évolution de la production.

Cette complexité accrue s'accompagne d'une **efficacité réduite**. Certains bonus sont obtenus de façon très large, avec probablement des effets d'aubaine, quand d'autres sont au contraire très peu obtenus. Les bonus constituent de surcroît des indicateurs imparfaits de l'appréciation qualitative des œuvres.

Le CNC a établi mi 2021 un bilan détaillé des réformes (cf. annexe 7), montrant par exemple que le bonus montage est très facile à obtenir et se traduit plus par un surcroît d'engagement du CNC que du diffuseur ; que le bonus musique engendre une homogénéisation des rémunérations des compositeurs juste au-dessus du seuil horaire fixé par le CNC permettant d'obtenir une majoration du coefficient ; que le bonus réalisateur favorise un allongement des temps déclarés sur cette fonction, mais compensé en bonne partie par une baisse du salaire journalier ; que le bonus développement est concentré à 86 % sur France Télévisions et Arte et pourrait être remplacé de façon plus simple par le renforcement des aides directes du CNC en la matière ; que les bonus sur le financement ne fonctionnent pas et ont incité le CNC à lancer un groupe de travail sur l'international afin d'identifier des modes de soutien alternatifs plus adaptés, portant notamment sur l'accompagnement de la prospection (repérages, déplacements sur les salons, conception de maquettes...)

Le système des bonifications avait été mis en place pour compenser par des coups de pouce substantiels la faiblesse des aides de base liée à la courbe, fondée sur les apports des diffuseurs horaires nets (ADHN), plutôt que sur l'ensemble des dépenses horaires

⁵⁶ Le CNC a en effet pris en compte, pour le renouvellement de la commission sélective documentaire-magazine intervenu en juin 2023, des critères de diversité des programmes et des acteurs du secteur, de représentation équilibrée des régions dont sont issus les professionnels et de leurs syndicats, de parité et de renforcement de la présence de jeunes professionnels et de producteurs travaillant plus particulièrement sur le numérique et avec les plateformes. Afin d'assurer la pluralité des regards, il a nommé un nombre accru de suppléants (6 professionnels supplémentaires), des professionnels issus du SPECT et du SATEV, pour une représentation de tous les syndicats, ainsi qu'une part importante de membres issus des régions (16 sur 40). Cf. Décision n°2023/P/58 du 27 juin 2023 portant nomination à la commission spécialisée prévue à l'art. 311-108 du RGA du CNC.

françaises (DHF) comme c'est le cas dans les autres genres audiovisuels. Peut-être est-ce l'ensemble du système qu'il faudrait revoir, en basculant **vers une courbe plus classique fondée sur les DHF** qui permettrait de supprimer purement et simplement le système des bonifications, tout en maintenant un critère d'accès fondé sur l'ADHN à définir.

Concernant les **majorations** au titre des thématiques art, histoire et science, elles touchent 7 % des dossiers mais ont un impact fort : le soutien passe de 26,8 K€ à 71,2 K€, soit une hausse de 165 %. Les documentaires majorés coûtent en moyenne 3 fois plus cher que les autres, sont essentiellement des 90 minutes, et émanent de **France Télévisions et Arte dans 93 % des cas**. Si le dispositif a atteint son objectif d'encourager le développement de ces trois thématiques à l'antenne, l'incursion du CNC dans l'éditorial, ainsi que la concentration des aides sur l'audiovisuel public, ont fait l'objet de critiques, au moment où des organisations demandaient la mise en place d'un bonus investigation que l'établissement, après un signe d'ouverture, a refusé d'étudier.

La question du maintien des majorations se pose donc aussi de façon légitime. S'ils pouvaient être justifiés en 2014, dans un contexte de pléthore où les thématiques partaient dans toutes les directions, ils paraissent moins nécessaires aujourd'hui que le périmètre a été resserré. Leur suppression serait de surcroît une façon habile de répondre en creux aux demandes sur le documentaire d'investigation. Elle redonnerait par ailleurs des marges de manœuvre pour financer d'autres évolutions du dispositif : les majorations représentent 7 % des dossiers mais 17 % du généré, soit un écart de 10 points représentant près de 7 M€ sur une enveloppe globale d'aides de 68,2 M€ en 2021. Si tous les dossiers majorés étaient ramenés non pas au niveau des dossiers de base mais des dossiers bonifiés, la marge de redéploiement représenterait encore au moins la moitié de cette somme, soit 3,5 M€.

Concernant la **dégressivité**, sa mise en place a reposé sur l'idée que des collections ou des séries dégageaient des économies d'échelle, dont nous avons vu qu'elles étaient difficilement estimables, voire inexistantes dans bien des cas. Cette mesure est régulièrement contestée du fait de l'absence de typologie des programmes et cases de programmation concernés. A l'époque où elle a été mise en œuvre, elle visait à limiter les aides à des programmes se trouvant aux confins du périmètre des documentaires de création, ce qui est moins le cas aujourd'hui, à un moment où l'on envisage au contraire de soutenir les séries se trouvant au cœur des évolutions du genre. Un affinement des critères de la dégressivité et de son périmètre serait donc à examiner.

En termes de calendrier, le CNC est en train d'approfondir en interne son premier bilan : il examine comment les œuvres se situent actuellement sur la courbe des aides, en fonction notamment de leur budget et de leur nature (documentaire d'auteur, régional, à vocation internationale, série...). Il va réaliser des simulations dans les prochaines semaines afin d'analyser qui seraient les perdants d'évolutions du dispositif, pour ne pas pénaliser notamment les documentaires les plus fragiles. L'idée est de simplifier, de rééquilibrer sans déséquilibrer, de **mieux tenir compte de la diversité des économies des documentaires**, de ne pas défavoriser les œuvres dont l'ADHN faible peut être lié à une diversité positive de financements, de faire preuve d'ouverture éditoriale, autant d'objectifs nécessitant une réflexion poussée, puis partagée avec les professionnels, si possible à partir du deuxième trimestre 2023. Il n'est pas souhaitable de créer de nouveau séisme après les années de réforme vécues douloureusement pour le secteur : son adhésion au changement serait tout aussi précieuse que le changement lui-même, d'autant qu'il n'y a pas urgence car le système actuel fonctionne malgré tout. Il faudrait ensuite donner aux acteurs de la visibilité et surtout ne pas changer les règles du jour au lendemain : une mise en œuvre ne surviendrait probablement, le cas échéant, qu'à partir de 2025.

C. De nouvelles actions envisageables pour consolider et structurer le secteur

1. Plusieurs chantiers ont déjà été lancés par le CNC

L'établissement est toujours actif dans les ajustements de ses dispositifs, à l'aune des évolutions du secteur, et le fut encore ces derniers mois, en prévision notamment du FIPADOC 2023 et de l'ouverture de l'Année du documentaire.

Nous avons déjà mentionné au fil du rapport les initiatives suivantes :

- le groupe de travail sur l'international ;
- le groupe de travail sur les séries documentaires ;
- les travaux sur la révision de la courbe des aides ;
- le doublement du FAI DOC ;
- la réflexion sur la mise en place d'un « bonus documentaire » ;
- la participation aux réunions entre partenaires ayant abouti à un accord sur la rémunération minimale de l'écriture d'un dossier de présentation.

D'autres mesures encore ont été annoncées :

- le lancement de l'année documentaire, dont le CNC est la cheville ouvrière (cf. plus bas) ;
- le **financement, à hauteur de 50 K€** (48 K€ hors frais de gestion), **de campagnes portant sur des documentaires d'impact**. Cet appel à projets ponctuel, piloté par le FIPADOC, sélectionnera deux films par diffuseur partenaire (France Télévisions, Canal+ et Arte), soit 6 projets qui recevront chacun 8.000 € du CNC, auxquels les chaînes s'engagent à apporter une somme équivalente ;
- le **lancement d'une étude sur la perception du documentaire et sa consommation, notamment par le public jeune**, qui sera présentée au Sunny Side of the Doc à l'été 2023, avec des leviers d'action potentiels.

Les analyses qui précèdent incitent la mission à proposer deux autres mesures structurantes pour le secteur : un effort financier en faveur du documentaire, pour accompagner la montée en puissance des évolutions en cours, et la mise en place d'un nouveau type de soutien à la structuration des entreprises.

2. Une reprise mesurée de la croissance des aides au profit du documentaire paraît souhaitable si les ressources du CNC le permettent

Le mouvement de balancier en défaveur du documentaire a été sévère sur la dernière décennie : les soutiens du CNC au documentaire sont passés de 87,8 M€ en 2012 à 68,2 M€ en 2021, soit une perte de 19,6 M€. Si l'on raisonne en cumul, la somme des montants retirés à cette industrie patrimoniale au cours des dix dernières années par rapport à l'année de référence 2012 s'élève à 91 M€.

A l'inverse, le soutien à la fiction est passé de 73,1 M€ en 2012 à 97,7 M€ en 2021, soit un gain de 24,6 M€ en niveau, qui grimpe à 79 M€ en cumul sur la période. L'animation pour sa part a vu ses aides monter de 37,9 M€ en 2012 à 46,6 M€ en 2021, soit un gain de 8,7 M€ en fin de période, et de 72 M€ en cumul sur la décennie écoulée.

S'il n'est pas question de revenir sur le resserrement opéré par le CNC et ses justifications, qui ont été amplement documentées, **une inversion de la tendance à la baisse des aides enregistrée depuis des années** serait de bon aloi dans la nouvelle phase qui s'ouvre.

Un signal franc de reprise du soutien au secteur serait précieux sur le plan symbolique. En outre, des moyens peuvent s'avérer utiles pour mettre en œuvre dans de bonnes conditions la nouvelle définition, pour pousser les nouveaux formats comme les séries, la conquête des jeunes, la reconquête de certains diffuseurs, le développement à l'international, ou encore pour refaçonner d'ici quelques mois la courbe des aides sans créer des perdants à même de faire échouer la réforme.

Ce soutien pourrait de surcroît s'inscrire dans la logique du *donnant-donnant* recommandée par la mission, en montant en puissance au rythme des progrès enregistrés par la filière sur les sujets relevant de sa responsabilité : le salaire minimum des réalisateurs, la rémunération proportionnelle des auteurs, la reddition effective des comptes, la transparence, la professionnalisation. L'aide additionnelle mettrait de l'huile dans les rouages pour emporter l'adhésion de tous les acteurs et les aider à déployer les actions écosystémiques seules à même de faire avancer structurellement le secteur.

Une telle évolution suppose, en premier lieu, une hausse du budget du CNC. Ses ressources ont certes connu des périodes plus fastes en termes de croissance. Cependant, sans rentrer dans la dynamique des assiettes propres à chaque taxe, les prévisions de l'établissement font état d'un rebond entre 2020 et 2022, à la suite de la crise sanitaire, suivi d'une croissance modérée en 2023, puis ralentie à horizon 2025.



► Source : CNC

Les recettes du CNC devraient ainsi passer de 626 M€ en 2021 à 703 M€ en 2022 (+ 77 M€), 716 M€ en 2023 (+ 13 M€) et 719 M€ à horizon 2025 (+ 3 M€). La hausse des moyens serait donc à terme de 93 M€ par rapport à l'année 2021, ressaut certes lié à une année artificiellement basse, mais qui sert de référence à nos analyses, alors même que les aides aux documentaires ont continué à baisser en 2022. Ceci dit, même en repartant de l'année 2022, qui est déjà écoulée, la hausse des ressources du fonds de soutien serait de 16 M€ à horizon 2025, année de mise en œuvre potentielle d'une révision de la courbe des aides. Cette dynamique s'expliquant par la croissance de la TSA⁵⁷ du fait d'une

⁵⁷ TSA : taxe sur les entrées en salles de spectacles cinématographiques.

meilleure fréquentation en salle, elle se traduira certes mécaniquement par une hausse des soutiens automatiques cinéma (exploitants, distributeurs et producteurs) de sorte que ce surcroît de ressources sera pour partie préempté par de nouvelles dépenses. Cependant, si l'on table sur une stabilité relative des interventions par grands secteurs, qui est l'hypothèse actuelle de travail du CNC, l'audiovisuel, représentant aujourd'hui 39 % des enveloppes, pourrait bénéficier de quelques marges dans les trois ans à venir.

Il convient de surcroît de prendre en compte l'ouverture des aides aux plateformes étrangères mise en place par le CNC à compter du 1^{er} janvier 2023, qui préemptera elle aussi une partie des moyens nouveaux. Néanmoins, la conjonction de cette ouverture et des nouvelles obligations réglementaires devrait avoir pour conséquence d'accroître mécaniquement les aides aux documentaires. En tout état de cause, les masses en jeu au sein du CNC et la taille modeste du secteur documentaire au sein de l'ensemble autorisent à escompter des évolutions en sa faveur, à même de porter sur les fonds baptismaux dans des conditions honorables la mise en œuvre de la nouvelle définition et l'Année du documentaire, ainsi que les autres évolutions du secteur à horizon de trois ans.

Recommandation N°11 : favoriser une reprise de la croissance des aides au documentaire si les ressources du CNC le permettent (=> CNC).

3. Un soutien à la structuration des entreprises du secteur mérite réflexion

Nous avons souligné la nécessité de mieux suivre les sociétés de production en tant que telles, au-delà du suivi séquentiel des projets qu'elles portent. Il paraît nécessaire d'aller plus loin à travers la mise en place de mécanismes d'accompagnement de ces entités dans leur structuration, leur professionnalisation, leur diversification, leur rapprochement avec d'autres structures, pour celles qui souhaitent se développer et aspirent à une taille intermédiaire.

Le mode opératoire du CNC privilégie l'aide aux projets plutôt que le soutien aux entreprises. L'établissement a cependant des visées autant économiques que culturelles, et chercher à structurer un secteur, à renforcer sa résilience, ses filières d'excellence, ses capacités d'innovation, de projection à l'international, ne peut se faire uniquement projet par projet : un travail sur la **vision globale des entreprises** est nécessaire, sur leur stratégie, l'adéquation de leurs moyens à leur stratégie, la montée en puissance de leurs fonctions support (commerciales, digitales, internationales, RH, financières...). Un tel soutien est du reste un investissement car la diminution des fragilités de la filière est porteuse d'un cercle vertueux à même de modérer les soutiens publics ultérieurs.

D'autres entités publiques pratiquent une telle politique, dans le respect des règles européennes, à commencer par des établissements publics similaires au CNC comme le Centre national de la musique : le CNM dispose de commissions et de dispositifs de soutien aux entreprises permettant de les aider lorsqu'elles traversent des phases de restructuration économique, mais aussi des périodes de développement, par exemple de diversification ou de repositionnement stratégique, ou encore de mise en œuvre d'innovations technologiques ou de services, qui sont tout aussi fructueuses que déstabilisantes pour les entités concernées. L'accent peut être mis à cette occasion tout autant sur les aides non financières, comme la formation et l'accompagnement, que sur les aides financières. De même, le Centre national du livre (CNL) propose son soutien aux acteurs de la filière mettant en place des services numériques structurants, ou encore des aides économiques aux librairies pour accompagner leur extension, leur développement, leur modernisation, leur transmission.

Les régions sont autant de partenaires naturels du CNC pour mettre en œuvre des soutiens de proximité. Certaines pratiquent les aides aux entreprises, à travers les guichets de leur direction des affaires culturelles, mais aussi les dispositifs de leur direction du

développement économique. Tout l'enjeu est précisément pour elles que les sociétés du secteur atteignent une taille et une organisation critiques leur permettant d'accéder aux guichets de droit commun, publics et privés, auxquels les PME des autres secteurs économiques recourent de façon naturelle. A titre d'exemple, la région Nouvelle Aquitaine a créé il y a une dizaine d'années une aide au programme éditorial global des sociétés de production sur une année. Son soutien s'étend également à la formation des salariés, à la recherche de partenaires financiers, aux déplacements sur les marchés et les festivals, à la modernisation de l'entreprise. Les aides sont de l'ordre de 20 K€ à 30 K€ par entreprise. Elles ont contribué à faire émerger un tissu de structures intermédiaires qui constituent la colonne vertébrale de l'écosystème aquitain, de sa stabilité et même de sa visibilité au niveau national, parfois international. De même, la région Centre-Val de Loire propose de renforcer l'attractivité du territoire et de la structuration de la filière à travers la plateforme « Val de Loire Cinéma Workshop » et prévoit une aide au programme d'entreprise visant à accompagner le plan de développement des structures de production établies sur le territoire régional. Celle-ci permet de prendre en compte la dimension entrepreneuriale des producteurs et de les soutenir financièrement dans la mise en œuvre de leur stratégie de développement ou la pérennisation de leur entreprise⁵⁸.

Les actions du CNC dans ce domaine pourraient prendre les **différentes formes** évoquées ci-dessus et bien d'autres encore, à définir en concertation avec les acteurs de la filière. De surcroît, l'établissement pourrait s'appuyer sur ses différents **partenaires**. Son soutien dans les territoires s'inscrirait assez naturellement dans le cadre des conventions Etat-Régions dont il est partie prenante, et au sein desquelles il finance d'ores et déjà des actions en direction des entreprises dans diverses régions. Certaines conventions sont de véritables contrats de filière ayant bien pour objectif de consolider tout un écosystème d'acteurs.

Le CNC pourrait également se reposer sur l'IFCIC, avec lequel il nourrit des liens déjà très étroits puisque l'institut opère des fonds de l'établissement et accueille ses représentants dans son conseil d'administration, ainsi que dans ses comités d'engagement⁵⁹. Il pourrait encore renforcer ses liens avec la BPI, qui intervient en fonds propres ou en dette de façon complémentaire à celle de l'IFCIC, et qui est le maître d'ouvrage pour l'animation de l'accélérateur Cinéma & Audiovisuel, visant précisément à accompagner sur une période de 18 mois les entreprises du secteur pour les aider à révéler leur potentiel. Le soutien affiché du CNC aurait par ailleurs pour vertu de labelliser la volonté de l'entreprise bénéficiaire de progresser et de faciliter sa reconnaissance auprès d'autres organismes publics, comme les collectivités locales, ou privés, comme les organismes de prêt. Le CNC a confirmé veiller particulièrement, ces dernières années, à la bonne articulation des aides du Centre au profit des œuvres avec celles de l'IFCIC, en prêts, et celles de la BPI, en fonds propres notamment.

Recommandation N°12 : concevoir un volet d'accompagnement et de soutien pour les entreprises du secteur, piloté par le CNC en concertation avec les professionnels et les partenaires institutionnels (=> CNC).

⁵⁸ Voir sur ce point la convention de coopération pour le cinéma et l'image animée 2020 -2022 entre l'Etat (ministère de la Culture) - Préfecture de la Région Centre-Val de Loire - Direction régionale des affaires culturelles Centre-Val de Loire, et le Bilan 2022, Ciclic Centre-Val de Loire, Création Image (source : CNC).

⁵⁹ L'IFCIC a octroyé des prêts participatifs (intervention en quasi-fonds propres) à plusieurs sociétés du documentaire pour renforcer leurs fonds propres et lever des fonds destinés à financer leur croissance de long terme. Plus généralement il adapte ses dispositifs aux besoins spécifiques des documentaires : en décembre 2021, le plancher de prêt du FARAP (fonds de prêt aux exportateurs) a été supprimé afin de rendre l'offre de l'IFCIC accessible aux exportateurs de documentaires, et ainsi de permettre aux documentaristes de bénéficier d'un meilleur financement de leurs programmes.

IV. LA CINEMATHEQUE DU DOCUMENTAIRE EST UN PROJET PROMETTEUR ET FÉDÉRATEUR NÉCESSITANT UN COUP D'ACCÉLÉRATEUR DÈS 2023

A. Une entité faisant consensus, mais à l'identité floue et aux moyens faibles l'ayant empêchée de prendre son essor

1. Un groupement faisant consensus depuis sa création en 2017

La Cinémathèque du documentaire a été créée en 2017 afin de constituer un réseau chargé de soutenir et promouvoir le genre éponyme, de devenir un lieu de référence susceptible de le rendre accessible au plus grand nombre. L'objectif était de rassembler les catalogues conservés dans les fonds d'archives ou chez les producteurs, en vue de constituer **un catalogue exhaustif dont l'exploitation et l'accessibilité au grand public seraient optimisés** grâce à des accords spécifiques avec les ayants droit permettant de mettre en valeur le patrimoine documentaire (cf. annexe 10). Cette création répondait aux préconisations d'un rapport de l'IGAC de 2015⁶⁰.

Elle fut annoncée par la ministre de la Culture aux États généraux du film documentaire de Lussas d'août 2016, comme un réseau fédérant les initiatives autour de la promotion et de la diffusion du documentaire en France, incluant un lieu vitrine à Paris, à la Bibliothèque publique d'information, dans les locaux du CNAC-GP.

Constituée le 26 mai 2017 sous la forme d'un GIP rassemblant 9 institutions⁶¹, la Cinémathèque du documentaire a été installée à la fin de l'année 2017. Son **hébergement à la BPI**, siège du groupement selon l'art. 3 de la convention constitutive, répondait à la double préoccupation de **réduire les charges de création et de fonctionnement du nouvel organisme**, et de **l'appuyer sur un établissement public jouissant d'une notoriété incontestable** dans le domaine du documentaire, disposant d'installations permettant l'accueil du public et l'organisation de projections. La Cinémathèque s'appuyait en outre sur deux associations mandatées : Images en bibliothèques initialement chargée de coordonner le réseau et de développer un site web destiné à accueillir et mutualiser les projets des adhérents ; Film-documentaire.fr qui est le site de référence du documentaire et dont la base de données recense les documentaires d'auteur.

Le second semestre 2017 ayant été principalement consacré à finaliser la mise en place du GIP, son action est réellement documentée à partir de 2018, avec la production régulière de comptes rendus d'activité. Six années après sa création, la CDD revêt **une identité floue** dans le paysage institutionnel encombré du film documentaire. Peu aidée par son statut de GIP agréé pour une durée déterminée de trois ans, dépourvue de collections, intimidée par ses puissants partenaires, peu légitime du fait de son réseau modeste, invisible ou presque au Centre Pompidou, elle ne tient pas tout à fait la promesse d'une cinémathèque (selon le Dictionnaire Larousse : « Lieu où l'on conserve et projette les films

⁶⁰ Rapport n° 2015-45 - Le projet de création d'une cinémathèque du documentaire - Décembre 2015 - François HURARD

⁶¹ Cette convention a été approuvée pour trois ans par arrêté des ministres de la culture et de l'action et des comptes publics du 2 novembre 2017 ; son renouvellement pour trois ans a été approuvé par arrêté des ministres de l'économie, des finances et de la relance et de la culture en date du 5 novembre 2020.

de cinéma. »).⁶² Toutefois, la perspective du renouvellement de son agrément recueillait, début de 2023, un large consensus parmi ses membres et partenaires.

2. Le rôle clé des partenaires de la Cinémathèque

Pour la réalisation de ses missions statutaires, le GIP mobilise ses partenaires dans les conditions suivantes :

- La programmation en salle au Centre Georges Pompidou est assurée par la BPI ;
- La coordination et l'animation du réseau étaient effectuées, jusqu'à 2022, par Images-en-Bibliothèques, dont l'activité a été recentrée depuis lors sur la gestion de la base de données et des outils numériques ;
- Le référencement des œuvres est réalisé par film-documentaire.fr ;
- La VAD des documentaires relevant du Catalogue national du film documentaire géré par la BPI est assurée par ARTE sur la plateforme Les yeux doc ;
- Le site TËNK relaie la programmation de la Cinémathèque sur un espace dédié de sa plateforme (Escales) proposant une VAD.

Ce mode de fonctionnement place la Cinémathèque dans la situation d'un **ensemblier de services**, numériques pour beaucoup, au cœur d'un collectif d'organismes qui ne sont pas tous partenaires officiels du groupement, collectif qui peut être enrichi de nouveaux partenaires pour les besoins d'un événement récurrent. Par exemple, la CDD a créé en 2020 avec France Culture, Les Écrans, Médiapart et TËNK le label « Oh My Doc ! » pour contribuer à la visibilité des documentaires d'auteurs et aider ces films à trouver leurs publics en salles⁶³.

La coordination des actions des partenaires en relation avec son objet statutaire relèverait en principe de la CDD. Mais elle est en fait impuissante à l'assurer pour des raisons tenant à la grande complexité de cette organisation, à l'autonomie des organismes, à la légitimité encore fragile du GIP⁶⁴, à ses recettes financières pour la plupart fléchées vers ses partenaires ou réservées à son guichet d'aide aux projets, à la petite taille de son équipe animée par un directeur à mi-temps. Il en résulte une faible unité du « back-office » de la CDD et un **sentiment de confusion** dont témoignent les membres de son réseau. Il semblerait nécessaire pour progresser de réformer son approche sur deux points :

- Un management de projet plus affirmé, avec une coordination resserrée des partenaires au moyen de réunions plus fréquentes, ce qui nécessiterait du GIP **davantage d'autorité ainsi qu'une équipe renforcée** ;
- Une rationalisation du « front-office » s'appuyant sur une mutualisation des ressources numériques dans le cadre d'une **démarche de portail numérique** tout à la fois fédérative et respectueuse de l'identité des membres du GIP et partenaires. Ceci serait d'autant plus avisé que l'appellation de « Portail de référence du documentaire » a été récemment abandonnée par le site Film-documentaire.fr au profit de celle de « Plateforme de recherche et d'information du film documentaire » qui correspond mieux à ses fonctions⁶⁵. L'appellation de « Portail du film documentaire » est donc à ce jour disponible pour la CDD.

⁶² Il est vrai que le GIP n'a pas été pensé comme une « cinémathèque » mais bien comme un réseau de lieux de diffusion. Cette appellation, source de malentendu, répondait au souhait de l'ensemble des partenaires de marquer tout à la fois l'intemporalité du documentaire et la nécessité de sa diffusion.

⁶³ 11 films ont été labellisés en 2021 par la commission d'attribution du label « Oh my doc ! », dont 3 ont été présentés en avant-premières en présence des réalisateurs en partenariat avec la BNF et le cinéma Majestic Bastille.

⁶⁴ Son absence de visibilité au-delà de trois ans y contribue sans le moindre doute

⁶⁵ Cf. La Cinémathèque du documentaire – Bilan 2021.

3. Une BPI omniprésente

L'hébergement par la BPI, membre du groupement, était un moyen de réaliser à plus faible coût le projet de CDD, en l'appuyant sur une institution disposant d'une expertise ancienne et d'un réseau éprouvé. Dès sa création, en 1977, la BPI s'est impliquée dans le cinéma documentaire. Elle diffuse et valorise le cinéma documentaire à travers sa collection de vidéos, son catalogue disponible en DVD et en vidéo à la demande (Les yeux doc), un festival international (Cinéma du Réel), ainsi que des programmations régulières dans les salles du Centre Pompidou et dans une quarantaine de salles partenaires. C'est pourquoi elle a été choisie en 2017 pour accueillir le groupement, par préférence à la BNF et au Forum des Images, qui représentaient deux alternatives sérieuses.

Les difficultés apparues depuis la mise en œuvre de ce partenariat tiennent pour l'essentiel au déséquilibre institutionnel existant entre la jeune structure CDD et la BPI qui l'héberge et assure, en toute autonomie, la fonction de programmation en salle. La marge de manœuvre de la Cinémathèque apparaît faible, dans la mesure où elle **dépend de la bonne volonté de son hébergeur** pour tout sujet impliquant l'accueil du public, la programmation ou l'organisation des projections et n'a actuellement aucun accès à la direction du CNAC-GP. Alors que se précise le calendrier de fermeture du Centre et qu'un arbitrage sur les options d'hébergement provisoire de la Cinémathèque est à l'instruction, sa direction semblait au début de l'année 2023 dépourvue d'information sur le sujet.

La question de l'hébergement par la BPI pourrait être à nouveau posée tant il semble que la coopération soit à ce jour limitée entre les deux structures, à la fois sur les actions de programmation et de communication. Dans l'immédiat, il semble nécessaire de revoir la convention liant la BPI au GIP, en particulier son annexe 1 « Accord de programmation de diffusion du cinéma documentaire », afin que cette activité ne soit plus comme aujourd'hui déléguée en bloc à la BPI, mais fasse l'objet d'un travail conjoint impliquant à la fois l'équipe et les membres du GIP. Il pourrait être ainsi créé une « **commission de programmation de diffusion du cinéma documentaire** » qui serait consultée sur chaque projet de grand cycle saisonnier pour validation. Elle serait composée des programmeurs de la BPI, d'agents de la Cinémathèque et, le cas échéant, de membres du GIP. Son secrétariat serait assuré par le directeur du GIP.

Recommandation N°13 : créer une commission de programmation de la Cinémathèque réunissant des agents ou membres de la BPI et du GIP (=> CDD-BPI).

4. Une équipe semblant trop restreinte

L'un des principes fondateurs du projet était de constituer une structure légère nécessitant un budget de fonctionnement réduit, de manière à mobiliser au maximum les ressources du GIP sur sa mission de valorisation et de mise en visibilité du documentaire. Le ministère de la culture ne voulait pas d'un nouvel organisme inspiré de la Cinémathèque française, qui aurait été coûteux en fonctionnement. Doté d'un effectif réduit, le GIP devait s'appuyer au quotidien sur ses principaux partenaires, à commencer par son hébergeur, la BPI, Images en bibliothèques, le Film-documentaire.fr et TËNK.

Ainsi son équipe était-elle, à la fin de 2022, constituée de 4 salariés représentant **2,4 ETP** : 1 directeur (0,5 ETP), 1 chargée de mission (1 ETP), qui est en fait l'adjointe du directeur, 1 gestionnaire comptable (0,1 ETP), et 1 chargé de communication (0,8 ETP), outre un volontaire en mission de service civique. Elle pourrait monter, en 2023, à 5 salariés (3,4 ETP), avec le recrutement d'un chargé de mission en charge plus particulièrement de l'Année du documentaire. Dans le cas où ce poste serait pérennisé après 2023, il

permettrait de renforcer durablement les missions de communication, de développement et de coordination du réseau.

Cette équipe semble un peu trop juste pour mettre en œuvre toutes les missions qui devraient incomber directement à la Cinémathèque : éditorialisation du site, accueil du public, formation, expertise patrimoniale, EAC, nouveaux projets... Dans l'attente de pouvoir l'étoffer, une mesure forte consisterait à transformer l'emploi de directeur à mi-temps⁶⁶ en emploi à plein temps afin de lui conférer l'autorité et la disponibilité nécessaires pour développer le GIP. Un **directeur à plein temps** aurait d'abord pour priorité de rationaliser le « back-office » de la CDD en instaurant un management de projet resserré avec les partenaires. Il devrait ensuite unifier le « front-office » au moyen d'un **portail en ligne** offrant aux usagers, aux professionnels du documentaire et au grand-public un ensemble accessible et cohérent de services en ligne pointant non seulement vers les sites et pages de ses membres et partenaires, mais aussi vers des plateformes grands-publics diffusant du documentaire (chaînes Youtube spécialisées par exemple...). Il s'assurerait enfin de la bonne mise en œuvre de toutes les missions incombant au GIP.

5. Un budget inférieur aux prévisions et rigide

Le rapport IGAC de 2015 mentionnait un niveau de budget considéré comme suffisant pour faire vivre la nouvelle Cinémathèque et lui permettre de réaliser ses missions fondamentales de programmation et de projections. Ce chiffre devait s'établir entre 1,25 M€ et 1,5 M€⁶⁷, soit le niveau médian du coût de fonctionnement d'une cinémathèque en région⁶⁸. Une telle fourchette devait permettre à la nouvelle structure de couvrir ses dépenses de programmation (estimées à 650 K€ hors location des salles), de fonctionnement (350 K€) et de communication (250 à 500 K€). En outre, les recettes de billetterie devaient atteindre 600 K€ et couvrir ainsi 40 % du budget de la structure⁶⁹.

Un tel scénario ne s'est malheureusement pas produit.

Le budget a stagné entre 860 et 910 K€ depuis la création du GIP, après retraitement pour expurger les ressources exceptionnelles. Si les prévisions pour 2023 mentionnent un budget en hausse à 1,21 M€, ce chiffre semble majoré par les subventions et actions annoncées, du fait de l'Année du documentaire 2023, et par plusieurs promesses de financement qui sont à confirmer. Après retraitement, les recettes ne devraient pas dépasser un montant proche de 980 K€ à ce stade.

Cette situation s'explique par une contribution des membres fondateurs inférieure aux prévisions : 860 K€ en 2022, du fait que le MC, l'INA et ARTE, qui ne sont finalement pas entrés dans le tour de table du groupement, ne versent pas de contribution (hormis ponctuellement pour ce qui est du MC). L'augmentation des contributions du CNC, de la SACEM et de la SCAM pourrait permettre au GIP un apport de recettes proche de 1 M€, mais il reste à confirmer. La structure de financement du GIP apparaît en outre très

⁶⁶ Philippe Bachmann a succédé en 2020 à Georges Heck sur le poste de directeur du GIP. Il est par ailleurs Directeur de la Scène nationale de la Comète, à Châlons-en-Champagne.

⁶⁷ Extrait du rapport de l'IGAC de 2015, « Le projet de création d'une cinémathèque du documentaire » (auteur : François Hurard), p. 3 de la synthèse : « Une esquisse du budget nécessaire au fonctionnement du projet permet d'envisager son démarrage avec des moyens essentiellement dévolus à la programmation et aux projections d'un montant de 1,5 M€. »

⁶⁸ Extrait du rapport de l'IGAC, p. 57 : « Le coût de fonctionnement global devrait donc atteindre au minimum 1,25 M€, par an, toutes valorisations comprises, et pour évoluer avec plus de confort en période de lancement ce budget devrait atteindre au moins 1,5 M€ soit un montant supérieur à celui de plusieurs cinémathèques en région (qui pourtant assument la conservation et la gestion de collections) comme l'Institut Jean Vigo à Perpignan (0,66 M€) et la cinémathèque de Bretagne (0,8 M€) mais en tout état de cause inférieurs, voire très inférieurs, aux coûts de fonctionnement annuels de l'Institut Lumière (7 M€) ou de la Cinémathèque de Toulouse (2,3 M€). »

⁶⁹ Cf. Rapport de l'IGAC, p. 37.

concentrée, **70 % de ses ressources dépendant de deux membres fondateurs** (CNC et FTV).

Les recettes de mécénat ont été pour leur part inexistantes sur la même période, bien qu'elles aient été inscrites régulièrement au budget, par exemple à hauteur de 20 K€ pour 2023.

Quant aux **recettes de billetterie**, estimées à 600 K€/an dans le rapport IGAC de 2015, elles ont été valorisées à 25K€ pour 3 ans dans la convention GIP/BPI, et n'ont pas dépassé, en moyenne, 2800 €/an depuis 2018, du fait d'un nombre de spectateurs très inférieur aux prévisions, d'une part de spectateurs payants n'excédant pas 30 % compte tenu du volume représenté par les scolaires, de la crise sanitaire ayant provoqué la fermeture provisoire du Centre Georges Pompidou et subséquemment la déprogrammation de projections et leur remplacement par des séances en ligne accessibles gratuitement. Un renforcement de la diffusion sur les plateformes partenaires (Les yeux doc/ARTE, TËNK), voire un accord de partenariat avec l'INA dont la plateforme de SVàD, Madelen, justifie de 50.000 abonnés, pourraient être une piste à suivre pour stimuler le rayonnement de la Cinémathèque, mais apporteraient sans doute marginalement de nouvelles ressources propres.

Les dépenses se sont trouvées ajustées en conséquence. Le budget de fonctionnement global, qui devait être de 350 K€, n'a atteint que la moitié à 170 K€. Le budget de communication évalué à 250 K€/an (avec une année de lancement à 500 K€), ne représente en réalité qu'1/10^{ème} de cette somme à 25 K€.

Les dépenses de programmation ont été plus limitées que prévues (500 K€ pour 400 séances programmées, soit 1250 € par séance, réduites en 2022 à 440 K€ pour 350 séances, soit 1257 € par séance, incluant des frais de refacturation des salles que la BPI a répercutés sur le GIP). On est loin des 4 séances quotidiennes et des 1000 séances annuelles projetées, pour un coût proche de 650 K€. Les programmeurs de la BPI estiment même trop ambitieux le niveau de 350 séances.

De surcroît, la structure de coûts du GIP a été rigidifiée : **71 % de ses dépenses ont été fléchées** à sa création **vers les structures missionnées**, épuisant ses ressources et ne lui laissant que très peu de marges pour développer des actions discrétionnaires (cf. annexe 10).

La CDD a heureusement trouvé des marges de manœuvre dernièrement en renégociant certaines clauses, en particulier avec la BPI, de sorte que ses dépenses fléchées sont tombées à 56 % en 2022. En accroissant de façon volontariste ses recettes en 2023 pour mener de nouvelles actions, elle a abaissé dans son budget la part de ses dépenses figées par ses principaux partenaires à 46 %.

Par ailleurs, sa renégociation avec la BPI et le CNAC-GP des frais d'exploitation des salles, qui représentaient 100 K€/an dans la convention GIP/BPI 2021/23, représente une baisse de loyers de 37,5 K€/ an, rétroactive sur 5 ans, qui a engendré des produits exceptionnels en 2022 et a contribué à nourrir son **fonds de roulement**, atteignant **483 K€** à la fin de 2022. Cette marge substantielle pourrait aider la Cinémathèque à financer les dépenses exceptionnelles liées à l'Année du documentaire en 2023 si ses partenaires n'y pourvoient pas complètement.

6. Une activité de programmation de documentaires au Centre George Pompidou qui n'a pas encore atteint l'audience escomptée

La programmation quotidienne de documentaires de création au Centre Pompidou est au cœur de la mission de la CDD, quoiqu'entièrement déléguée à la BPI. Elle s'organise au cours de l'année en trois grands cycles saisonniers (hiver, printemps, automne) qui peuvent être dédiés à de grandes figures du documentaire (comme la cinéaste tchèque Hélène Trestikova au début de l'année 2021 et les cinéastes italien Gianfranco Rosi et française Dominique Cabrera au printemps 2021), ou à une typologie de documentaires (ceux destinés au petit écran, avec « Voir grand : télévision, cinéma et vice versa » à l'automne 2021). Il s'y ajoute des rendez-vous hebdomadaires tels que « Les yeux doc à midi » ou mensuels comme « Trésors du doc », des ciné-conférences, des avant-premières ou soirées en partenariat avec les membres du groupement et de son réseau. Cette programmation est en net progrès rapportée à la programmation antérieure de documentaires de la BPI qui se limitait à deux périodes de l'année (Festival Cinéma du réel ; Mois du film documentaire) et permet de capter un public élargi. Elle parvient en outre à coller à l'actualité, comme le montre l'invitation en novembre 2021, quelques mois avant l'invasion russe de l'Ukraine, du cinéaste documentaire ukrainien Sergueï Loznitsa.

La mise en œuvre est assurée par l'équipe de programmeurs de la BPI (3 personnes dédiées à la Cinémathèque à temps plein dont 2 financés par le GIP et 1 projectionniste) qui assurent l'engagement de 350 séances par an à raison de 8 séances par semaine (1 à 3 films par jour chaque jour, y compris les jours fériés) pendant les trois cycles saisonniers de 115 séances chacun. Cet objectif n'avait pas été atteint en 2021, avec un bilan de 286 séances programmées.

La programmation a drainé depuis 5 ans un public moyen de 45 spectateurs par projection⁷⁰ avec un tassement perceptible en 2022, à 37 spectateurs/séance. Ce niveau demeure toutefois très honorable à l'aune de la fréquentation dans les salles de cinéma qui est de 17 spectateurs par séance pour le documentaire. En tout état de cause, pour aller plus loin que ce cercle parisien d'amateurs du genre et inciter à venir d'autres publics pouvant visionner des œuvres sur les plateformes sans même avoir à se déplacer, il serait notamment important de développer la **programmation événementielle**, de donner une place à **de nouvelles formes de documentaire (immersif, d'impact...)**, de mieux intégrer la programmation du documentaire à l'offre du Centre Pompidou de manière à la rendre plus visible.

B. Pour une Cinémathèque renforcée

1. Un réseau à étendre et densifier

La mise en réseau des différents organismes intervenant dans la création, la diffusion et la sauvegarde des œuvres documentaires est la première des 5 missions assignées à la Cinémathèque du documentaire par sa convention constitutive. La CDD a privilégié la recherche de nouveaux adhérents aussi éloignés que possible des réseaux habituels de diffusion du documentaire, ayant en commun de vouloir contribuer à une diffusion régulière de documentaires, à raison de 2 en moyenne par mois toute l'année. En contrepartie, les nouveaux membres du réseau se voient proposer une sélection de documentaires issus des collections labellisées, un référencement et des ressources (catalogues et programmes

⁷⁰ A noter que, pendant la période de confinement, la diffusion en ligne sur France entière (moyennant négociation avec les documentaristes du paiement des droits) a permis de capter un public élargi de 114 personnes par séance en ligne.

thématiques, moteur de recherche et « docothèque », formations) accessibles sur un espace géré par Images en bibliothèque via le site cinematheque-documentaire.org. Ils peuvent bénéficier d'un mécanisme **d'aide aux projets** mobilisant chaque semestre une commission composée de 2 membres du CA de la CDD et de 2 membres du réseau (205 K€ en 2022 représentant une aide moyenne par projet allant de 1500 à 10 000 €). En qualité de membres adhérents du GIP, ils disposent d'une voix à l'assemblée générale du groupement.

Le réseau représentait, au début de 2023, **70 membres**, avec la perspective d'atteindre une centaine de structures à la fin de l'année, ce qui est un résultat modeste alors que le GIP rentre dans sa 7^{ème} année d'existence. Certes ce réseau est original, comparé à celui des bibliothèques et médiathèques coordonné par Images en bibliothèques, et couvre le territoire métropolitain et ultramarin. Il associe notamment diverses associations œuvrant dans le secteur du documentaire de création, des festivals et lieux de diffusion du documentaire en région, des agences régionales (ALCA, OCCITANIE livre et lecture, OCCITANIE films), divers lieux pluridisciplinaires et scènes nationales, les Ateliers Médicis, ou encore des réseaux de salles de cinéma. On peut noter au passage la présence modeste dans le réseau des opérateurs du ministère de la culture et l'absence d'établissements d'enseignement supérieur culture, qui pourraient sans doute constituer des lieux-relais utiles pour capter des publics et développer le rayonnement de la Cinémathèque.

La question de **l'animation du réseau** a été, depuis la création du GIP, une source de difficultés car cette mission était traditionnellement assurée, dans le cadre de son activité de mise en circulation des œuvres dans les bibliothèques, par Images en Bibliothèque qui n'entendait pas y renoncer. Toutefois, le fonctionnement mutualisé et décentralisé de cette association professionnelle, regroupant 900 structures (bibliothèques, MJC, EHPAD, écoles, lycées...) ne répondait pas vraiment aux attentes du GIP pour le développement de son propre réseau diversifié d'organismes. Un double pilotage du nouveau réseau par IEB et la CDD s'est instauré de fait, qui a sans doute nui à l'image de la CDD au sein de l'écosystème du documentaire. La nécessité d'unifier cette **mission essentielle de coordination sous la responsabilité directe du GIP** s'est finalement imposée. Elle devrait se traduire en 2023 par le désengagement d'Images en bibliothèque, qui recentrera son action sur « la circulation des films, l'enrichissement des ressources utiles au réseau et l'inscription des programmations sur le site »⁷¹, et par la création à la CDD en parallèle d'un nouveau poste partiellement dédié.

A défaut de fusionner sous son égide ces deux réseaux cousins, voire d'intégrer complètement IEB, ce qui serait difficile pour des raisons juridiques et humaines, il est souhaitable que le réseau de la CDD soit sérieusement musclé, avec un objectif qui pourrait être d'atteindre, dans un délai de 3 à 5 ans, **350 lieux sur l'ensemble du territoire**, soit au moins 3 lieux par département, correspondant au plein potentiel identifié par la direction de la Cinémathèque, notamment en intégrant les scènes nationales, lieux labellisés et établissements d'enseignement supérieur Culture souvent dotés de moyens de projection ou de diffusion en ligne, et pourquoi pas des lieux européens ou extra-européens⁷². Pour que cet objectif ambitieux soit atteignable, il serait alors nécessaire de :

- décorréliser le statut de membre du bénéfice automatique de l'aide aux projets afin de prévenir toute inflation incontrôlée de l'enveloppe : l'entrée dans le réseau ne

⁷¹ Cf. point 4, b, du PV de la réunion du Conseil d'administration du 15 novembre 2022.

⁷² Plus généralement : lieux de spectacle vivant ; musées ; FEMIS ; écoles d'art et de design nationales et territoriales ; conservatoires nationaux de musique et de danse ; CND ; écoles d'architecture et du patrimoine ; autres (universités ; CNRS ; ENSSIB ; CNFPT).

doit pas avoir pour motivation première la quête de subventions mais la recherche de visibilité dans le réseau, la perspective de partenariats et de collaborations, l'accès aux outils en ligne de la Cinémathèque (catalogue, référencement, formation, expertise) ;

- revoir la convention constitutive afin que les partenaires publics demeurent titulaires de la majorité des voix au sein de l'AG du GIP dans un contexte où la présence de nouveaux membres serait plus massive.

2. Un rapprochement des catalogues de films documentaires sous l'égide de la Cinémathèque

L'offre des membres et partenaires de la CDD mobilise deux catalogues distincts dont les contenus sont accessibles via deux abonnements et régimes de gestion de droits distincts.

La BPI, qui disposait d'une collection de documentaires depuis sa création, a récupéré en 2005 la gestion des droits du Catalogue national du film documentaire (environ 450 films) qu'elle diffuse en ligne via le réseau des bibliothèques et médiathèques. Elle est en charge au niveau national de la négociation des droits de diffusion non commerciaux (consultation à domicile et consultation individuelle ou collective dans les bibliothèques territoriales) qu'elle acquiert afin de les rendre disponibles pour 10 ans. Elle s'est appuyée pour cela, depuis 2015, sur la **plateforme numérique Les yeux doc**, fruit d'un partenariat avec ARTE qui met à disposition sa plateforme de diffusion permettant aux abonnés des bibliothèques de visionner à domicile une sélection de titres enrichie régulièrement. Cette plateforme a renforcé la visibilité de ce catalogue centré sur le reportage, l'anthropologie, le cinéma direct. Mais il s'avère peu attractif pour le nouveau réseau de la CDD qui l'utilise peu.

Plus exigeant sur la forme artistique, davantage orienté sur le cinéma d'auteur et le cinéma expérimental, le Catalogue Images de la culture a été d'abord constitué des films ayant bénéficié d'une aide du ministère de la culture. Il représente aujourd'hui 2153 titres accessibles sur la **plateforme imagesdelaculture.cnc.fr**, dont 90 % sont des documentaires. Il s'adresse aux publics éloignés de l'offre culturelle et alimente un réseau constitué de bibliothèques et médiathèques, centres de documentation des établissements scolaires, centres culturels et éducatifs, établissements hospitaliers et pénitentiaires, centres d'hébergement d'urgence, EPAHD... Il est géré par la DCTP du CNC, avec un budget annuel de 460 000 €, incluant 250 K€ d'achat des droits, et s'appuie sur un modèle associant supports physiques et numériques. Sa diffusion est assurée sur une plateforme indépendante de celle du CNC sous la forme d'une offre payante (vente de supports, SVAD et VAD) et d'une offre gratuite destinée à 407 structures du champ social.

Il convient aussi de mentionner le **catalogue de l'ADAV** (Ateliers Diffusion Audiovisuelle), centrale d'achat de films réservée aux secteurs culturels et éducatifs, dont le fonds est constitué pour un quart de documentaire, qui fournit depuis 1985 le réseau des bibliothèques et des médiathèques, les établissements scolaires et universitaires, les centres culturels à l'étranger.

La gestion des trois catalogues s'appuie notamment sur Images en bibliothèques, en lien avec le CNC, la BPI et l'ADAV. Les documentaires sélectionnés sont le plus souvent de format unitaire, peu montrés à la télévision, et incluent classiquement des documentaires d'archives ou d'architecture. La présélection des documentaires destinés à rejoindre les collections des partenaires est réalisée par une **commission de sélection** organisée par Images en bibliothèque et suit un ordre préétabli d'acquisition des droits entre les trois détenteurs de catalogues.

Ce dispositif gagnerait à être simplifié car, du fait de ce séquençement des acquisitions, les droits de certains films peuvent ne plus être disponibles pour un catalogue donné. Afin de composer pour leurs usagers une offre complète et attractive couvrant un large périmètre de films, les responsables de bibliothèques territoriales doivent aujourd'hui souscrire un double ou triple abonnement⁷³, ce qu'ils ont parfois des difficultés à justifier auprès de l'exécutif territorial.

L'intérêt d'un **rapprochement des catalogues publics** est reconnu depuis le début des années 80 et souligné par le rapport IGAC de 2015⁷⁴. Mais sa réalisation achoppait sur le portage des catalogues par des institutions différentes et des lignes éditoriales distinctes. La gestion d'Images de la Culture par la CDD aurait l'avantage de le rapprocher du catalogue de la BPI tout en dotant le GIP d'un outil qui lui fait aujourd'hui défaut. Une formule d'**abonnement commun** aux deux catalogues pourrait en outre être proposée aux établissements bénéficiaires afin de leur apporter des conditions de souscription simplifiées et plus avantageuses, outre une offre de documentaires élargie.

Les évolutions en cours au sein du CNC offrent une opportunité à saisir, à laquelle les personnes en charge du dossier de la Cinémathèque dans l'établissement semblent favorables. Il s'agirait d'expertiser rapidement les modalités de gestion du catalogue par la Cinémathèque, avec tout ou partie des moyens qui s'y attachent⁷⁵, de recenser les aspects éditoriaux et techniques de l'opération, d'en évaluer le gain ou le coût nets. Il conviendrait en tout état de cause qu'un **accès simplifié aux deux catalogues** soit proposé au moyen d'un **abonnement commun** (ce qui impliquerait une extension des droits de diffusion non-commerciaux) et d'un **portail unique**. Dans un second temps pourrait être étudiée la possibilité d'un élargissement supplémentaire de cette offre dans le cadre d'un partenariat avec l'ADAV, dont le catalogue est privé.

Recommandation N°14 : lancer dès 2023 l'étude sur les modalités d'attribution à la Cinémathèque du documentaire de la gestion du catalogue « Images de la culture ». Instaurer une formule d'abonnement unique aux catalogues « Les yeux doc » et « Images de la culture », qui s'appuyerait sur la création d'un « Portail du film documentaire ». (=> CNC-CDD-BPI)

3. Une visibilité accrue au Centre Georges Pompidou

Comme on peut le constater à la lecture du rapport de 2015 (page 62), l'un des critères de choix du lieu d'accueil de la Cinémathèque, parmi les trois options alors examinées, était de disposer « de postes de consultation individuelle et d'un espace permanent d'accueil du public aux heures ouvrables pour compléter la programmation par des conditions d'accès plus proches de celles d'une médiathèque. » Le rapport affirmait (page 38) : « ...que la création d'un lieu de valorisation du patrimoine documentaire ne peut que contribuer à l'enrichissement de cette nouvelle offre, selon le principe, bien connu dans l'économie et le marketing du e-commerce, du « click and mortar » c'est-à-dire de la **complémentarité**

⁷³ L'abonnement au catalogue *Les yeux doc* comporte des droits de diffusion limités aux publics des bibliothèques et médiathèques ; l'abonnement au catalogue *Images de la culture* inclut des droits de diffusion pour un réseau plus diversifié dans le champ culturel, social et éducatif.

⁷⁴ Cf. page 38 : « À titre d'exemple, on signalera qu'un rapprochement entre *Images de la culture* et le *Catalogue national* serait sans doute désormais souhaitable afin de donner plus de force et de cohérence à ces deux actions convergentes, mais soulève des problèmes de mode de financement par les administrations assurant le suivi et la tutelle ou la gestion des deux catalogues. »

⁷⁵ Le catalogue *Images de la Culture* représente au CNC un budget de 460 K€ et 2,4 ETP dédiés à la gestion du catalogue par le Département du développement des publics. Ce qui recouvre les postes suivants : chargé de mission « acquisition et valorisation des œuvres » (1ETP) ; chargé de mission « promotion du catalogue, suivi des commandes et service client, gestion comptable et administrative du catalogue » (0,9ETP) ; chargé de mission « médiation et diffusion des œuvres du catalogue auprès des publics du champ social » (0,5ETP).

entre une offre en ligne et une vitrine physique. » Et de conclure (page 63) : « Son accessibilité en tant que lieu physique doit aussi être maximale. »

Or, près de 6 ans après sa création, la Cinémathèque est à peu près « introuvable » au Centre Georges Pompidou. Faute de disposer au moins d'un « **corner** » **identifié**, elle ne tient pas sa promesse de lieu d'ancrage physique et symbolique du documentaire. Cette situation hors-sol la prive de toute possibilité de contact avec le public, en dehors des séances de projection accompagnées. Elle lui interdit d'offrir autrement qu'en ligne des ressources numériques (postes de consultation ou de visionnage), des formations ou séminaires. Le rapport IGAC précité évoquait « un espace susceptible d'offrir deux modes d'appropriation du patrimoine documentaire : consultation sur place (comme dans les bibliothèques et médiathèques) et projections publiques », ainsi que « des espaces consacrés au documentaire pour l'organisation d'événements : animations autour des projections, forums, tables rondes, expositions, ateliers de formation, master classes, etc », ce qui nécessiterait à tout le moins un lieu dédié et signalisé.

Une telle perspective est envisageable alors que le Centre Georges Pompidou va connaître en 2024 un important chantier de restructuration, avec la récupération et la réaffectation possible de nouveaux espaces pour toutes sortes d'usages au profit du public.

Durant la phase de travaux, le relogement de la Cinémathèque devra être minutieusement réfléchi afin de ne pas perdre de publics. Ce relogement ne concerne que les salles de projection mobilisées par la CDD et non nécessairement les bureaux mis à sa disposition par la BPI, rue du Renard, qui ne seront pas en chantier. Plusieurs **options d'installation provisoire** ont été formulées à ce jour :

- La BNF qui figurait en 2015 parmi les trois organismes évoqués pour accueillir la CDD du fait de son vaste catalogue audiovisuel (250.000 documents) et de ses quatre salles de projection, dont deux auditoriums, l'un de 200 et l'autre de 350 places. Cependant son horaire de fermeture (20h) apparaît peu compatible avec l'organisation de séances de projection quasi-quotidiennes, dont beaucoup sont en soirée. Cette possibilité pourrait être regardée uniquement s'il apparaissait possible à l'établissement de déroger pour la CDD à son horaire habituel de fermeture et de mobiliser pour cela des moyens particuliers d'accueil et de sécurité, ce qui ne semble guère réaliste ;
- Le Forum des images, autre lieu envisagé en 2015 pour accueillir la CDD, aurait aussi de bons atouts pour l'héberger provisoirement en raison de sa localisation au Forum des Halles, à quelques centaines de mètres du Centre Pompidou, de son équipement (cinq salles) et de ses liens avec le cinéma documentaire ; cette option mériterait d'être creusée ;
- D'autres lieux ont été évoqués, comme le Cinéma le Méliès, à Montreuil ; le Grand Rex (2^{ème} arrdt) ; le Louxor-Palais du cinéma (10^{ème} arrdt) ; le bâtiment Lumière, dans la ZAC de Bercy.

Dans tous les cas, ce pourrait être l'occasion de tester sur une durée significative (trois ans) une mise en espace différente de la situation actuelle et la notion de « corner » à la visibilité accrue afin d'en tirer des leçons en vue du retour à Beaubourg.

Recommandation N°15 : sécuriser le relogement provisoire de la Cinémathèque du documentaire pendant la période de fermeture du Centre Georges Pompidou. Formaliser la mise à disposition d'un lieu « vitrine » dûment signalisé et intégré au plan de circulation du public du Centre Georges Pompidou. (=> CDD-BPI)

4. Déployer les missions prévues dans les statuts et non assurées, à mesure du renforcement de ses moyens

Plusieurs missions statutaires de la Cinémathèque ne semblent pas aujourd'hui assurées dans plusieurs domaines pourtant essentiels à son rayonnement. C'est le cas de la formation permanente des bibliothécaire et conservateurs sur la mise en valeur du patrimoine documentaire au sein de l'offre des bibliothèques et médiathèques. En dehors des actions ponctuellement conduites par Images en bibliothèques, la CDD ne semble pas avoir développé d'offre de **formation experte** qui puisse être dispensée dans son réseau, ni porté auprès des établissements d'enseignement supérieur concernés (ENSSIB, CNFPT, Ecole des Chartes...) des actions spécifiques ou modules destinés à promouvoir le documentaire et de contribuer à sa **découvrabilité** (cf. rapport IGAC de 2015, page 30).

De même, dans un contexte de dématérialisation de l'offre des bibliothèques avec le prêt numérique, la Cinémathèque devait assurer une **mission d'éditorialisation** du patrimoine documentaire offert sur les plateformes (cf. rapport précité, page 29). Cette action semble avoir été limitée aux plateformes de ses plus proches partenaires (Images en bibliothèque, TËNK, film-documentaire.fr). Elle gagnerait à être étendue et diversifiée au-delà de ce cercle d'initiés.

La mission devait devenir « un **lieu d'expertise sur la mise en valeur du patrimoine**, sa programmation, son enrichissement, l'opportunité de rééditions, etc » (cf. rapport précité, page 29). Elle devait développer avec les institutions chargées du patrimoine documentaire (INA, BNF, CNC) des actions de repérage des œuvres, étudier la question de la mise à jour et de la clarification des droits, de l'identification éventuelle des ayants droit, et aussi celle des masters disponibles (cf. rapport précité, page 14). Force est de constater que beaucoup reste à faire par la Cinémathèque dans ce champ mentionné explicitement par sa convention constitutive (4^{ème} mission citée à l'article 2-1).

Les missions d'animation culturelle et d'EAC ont été limitées à la programmation par la BPI de séances de projection destinées aux publics scolaires et à l'organisation d'ateliers, notamment dans le cadre du Parcours d'EAC. La CDD n'a pas mis à profit le déploiement généralisé du Pass Culture sur le territoire national pour promouvoir le film documentaire auprès du **jeune public** dans un cadre élargi. Il y aurait là un partenariat intéressant à trouver, le Pass - qui a touché 2,8 millions de jeunes depuis 2019 et vendu en 2022 4,4 millions de places de cinéma -, ayant largement contribué au retour des jeunes en salle⁷⁶.

Enfin, il semble que la CDD ait un rôle à saisir sur la diffusion et la promotion du documentaire à l'étranger (3^{ème} mission citée à l'article 2-1 de sa convention constitutive). Un partenariat avec TV5Monde et sa plateforme TVMondeplus pourrait utilement être recherché.

5. Donner au GIP les moyens de ses ambitions

Pour pouvoir tenir ses promesses, le GIP devrait être consolidé sur les plans statutaire, financier et humain.

Le choix du statut de GIP avait l'avantage de sécuriser le partenariat noué avec les institutions fondatrices et les financements correspondants en les soumettant à un engagement de ses membres. Si le groupement est constitué pour une durée indéterminée en vertu de l'art. 4 de la convention constitutive, son agrément interministériel a été limité à

⁷⁶ Cf. communication des ministres de l'éducation nationale et de la culture en Conseil des ministres du 15 février 2022 – Satellifacts – 17 février 2023

une durée reconductible de trois ans à la demande du ministère des finances. Cette situation freine son développement en le privant de perspectives de moyen ou long terme. Son personnel, incluant le directeur employé à mi-temps, doit ainsi enchaîner les CDD d'une durée ne pouvant dépasser l'échéance de renouvellement du groupement. Cette **précarité institutionnelle** concourt à priver le GIP de la légitimité dont elle a besoin pour développer son réseau. Alors que l'ensemble des partenaires semblent favorables au renouvellement de l'agrément du GIP à son échéance du mois de novembre 2023, y compris le contrôle financier qui porte un jugement globalement bienveillant sur le groupement, le temps semble venu de **ne plus borner le GIP dans la durée**, après ses deux premières périodes probatoires, afin de lui donner désormais les moyens d'un véritable développement.

Le solide soutien financier du CNC, de FTV et des autres partenaires historiques contribue à créer un contexte propice à l'attribution d'un agrément interministériel qui pourrait être pérenne. Cette institutionnalisation de la Cinémathèque serait de surcroît un moment choisi pour associer autour d'un ambitieux projet de développement des partenaires tels qu'ARTE, l'INA, la BNF, ou encore des acteurs comme le CNRS, ou l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD)⁷⁷. Elle permettrait d'asseoir la légitimité du GIP pour aller chercher des financements complémentaires auprès des partenaires actuels ou à venir afin d'atteindre, en *cash* ou en industrie, le niveau de moyens initialement prévu au moment de sa conception. Elle permettrait aussi de réunir les conditions statutaires et financières pour **consolider l'équipe** et, en particulier, passer son **directeur à plein temps**.

Enfin, confronté à des partenaires bien plus anciens et mieux dotés financièrement, la Cinémathèque ne peut pas vraiment compter aujourd'hui sur une tutelle solide et bien identifiée : celle-ci relève, pour des raisons historiques liées au rôle de la BPI dans le dossier, du Bureau du livre et de la lecture (SLL) au sein de la DGMIC. Mais elle semble dans la pratique, pour des raisons financières et « métier », assurée par la Direction du patrimoine cinématographique du CNC. Une clarification sur ce point serait souhaitable. Un **transfert de la tutelle du GIP au CNC**, membre fondateur et principal financeur du GIP, avec co-tutelle de la DGMIC, notamment au titre des sujets juridiques, statutaires et ayant trait à la BPI, serait une mesure de bon sens, et qui semble acceptable aux différentes parties concernées.

Recommandation N°16 : conforter le GIP en lui délivrant un agrément interministériel à durée indéterminée. Instaurer une direction à temps plein et lui donner pour objectif d'atteindre au plus vite un niveau de ressources conforme aux ambitions initiales. Transférer sa tutelle au CNC avec co-tutelle de la DGMIC (=> DGMIC-CNC).

C. Un momentum idéal en 2023 avec « l'Année du documentaire »

1. Un projet rencontrant un soutien de principe mais un accueil sceptique compte tenu de l'absence de moyens et de direction claire

L'Année du documentaire est née d'une initiative de la Cinémathèque, sur une idée originale de son directeur, qui a été reprise par le CNC et soutenue par la SCAM. Elle a été annoncée par le président du CNC lors de la conférence de presse du FIPADOC, le 13

⁷⁷ L'ECPAD conserve des fonds d'archives audiovisuelles et photographiques représentant 15 millions de photos et 94 000 heures de films.

décembre 2022, et lancée le 23 janvier par la ministre de la culture à l'occasion de son déplacement au festival. Le ministère a délégué son portage au CNC sans l'assortir d'une mesure budgétaire spécifique.

Si cette situation est un peu frustrante pour la CDD qui, étant au cœur de l'écosystème professionnel, aurait pu être légitime à coordonner l'évènement, elle a l'avantage de libérer la force de frappe du CNC qui a aussitôt mobilisé des moyens et mis en ligne un kit médias incluant une vidéo de lancement et un dossier de presse.

L'accueil des professionnels était en début d'année favorable, mais attentiste en raison de l'incertitude régnant sur la programmation, au-delà de la simple labellisation des festivals existants. Ils se déclaraient cependant prêts à travailler sur des propositions et à être davantage associés au pilotage.

2. Les actions qui se précisent mériteraient une ligne directrice et de la visibilité

L'ensemble des opérations labellisées « Année du documentaire 2023 » sont répertoriées sur le site anneedudoc23.org animé par la CDD. Y figure une liste actualisée de festivals, projections, rencontres grand-public et professionnelles, et actions destinées au public jeune (cf. annexe 11).

Parmi les actions projetées par le ministère de la culture et ses opérateurs, on mentionnera : un jeu concours destiné aux jeunes du Pass Culture, mené en partenariat avec YouTube France ; un festival dédié au documentaire de danse au Théâtre de Chaillot à Paris ou au CNSD ; une journée spéciale au moment des Journées européennes de l'archéologie organisée avec l'INRAP et Arte ; une série de projections « sur un monde qui disparaît » organisée par les Archives nationales du monde du travail à Roubaix ; un podcast sur la restitution d'œuvres spoliées. La SCAM prépare un tour de France en lien avec La Boucle documentaire et clôturera l'Année du documentaire par un colloque consacré au développement du soutien à l'écriture. Elle organisera en outre un cycle de rencontres avec Arte diffusé sur Arte.tv. France Télévisions labellisera des événements documentaires et un espace sera dédié au documentaire sur france.tv. Les plateformes VAD comme TËNK (plateforme spécialisée dans le documentaire) et Madelen seront aussi mobilisées.

Le **foisonnement d'actions** évoqué ci-dessus montre que les professionnels ont commencé à prendre le relais, mais il gagnerait à être structuré davantage autour d'axes forts pour dissiper l'impression d'un inventaire à la Prévert. Il serait notamment utile de caler le calendrier des temps forts de l'année (avec un second semestre plus structuré qui pourrait déborder sur l'année 2024) de façon que les structures puissent s'en emparer et le compléter de leurs propres initiatives. On serait en droit d'escompter à cette occasion une **mobilisation accrue des opérateurs du ministère** : écoles d'enseignement supérieur culture, musées, scènes nationales (dont 23 disposent d'un cinéma art et essai)⁷⁸. En outre, certains événements pourraient accueillir des concertations, voire d'éventuelles annonces de réforme des dispositifs d'aide au secteur qui seraient arrêtées d'ici la fin de l'année.

Il sera essentiel que la CDD puisse prendre tout son rôle dans cette organisation et gagne ainsi en visibilité. Pour cela il importerait qu'elle soit très rapidement en mesure de recruter un emploi supplémentaire.

⁷⁸ Un Ciné-concert atypique était projeté par le GIP en 2023 (7 à 8 séances programmées), en coproduction avec le réseau des Scènes Nationales.

Recommandation N°17 : donner de la visibilité à « l'Année du documentaire 2023 » en structurant dès à présent ses temps forts. En confier la supervision à la Cinémathèque du documentaire. (=> CDD-CNC-DGMIC).

CONCLUSION

Le documentaire est un secteur d'une vivacité extraordinaire, paraissant bien souvent inversement proportionnelle à son aisance économique. Sa capacité de résilience, sa puissance créatrice, ses vertus démocratiques forcent le respect. La nécessité de l'aider est évidente, et le calendrier est favorable pour commencer à agir dès à présent.

L'année 2023 constitue un *momentum* à ne pas gâcher pour fédérer tous les acteurs autour de lignes de force. « L'Année du documentaire » peut être le creuset de discussions de fond, débouchant sur des décisions rapides, mais aussi orientant l'avenir sur les évolutions de moyen terme qui nécessiteront plus de temps à être mises en œuvre.

La Cinémathèque du documentaire est un outil encore naissant, mais aux allures de maison commune, dont le destin se joue aussi cette année, et qui peut s'avérer décisif pour la filière, pour des montants somme toute modestes.

L'année en cours est également celle de la mise en œuvre, tant attendue des acteurs, de la nouvelle définition du documentaire de création, par la commission documentaire du CNC qui sera de surcroît renouvelée au mois de juin.

Dans le même temps seront menés les groupes de travail et les réflexions sur l'international, les séries documentaires, le bonus documentaire, la courbe des soutiens. Ils pourront déboucher, sinon sur des actions immédiates, du moins sur une perspective, à l'image de la réforme des aides, dont l'agenda réaliste serait plutôt à horizon 2025.

Ce rythme des débats peut faire le pont avec le temps long, dans lequel s'inscriront d'autres évolutions, plus lentes à se déployer mais nécessaires à la soutenabilité de l'écosystème : la collecte de données fiables et l'élaboration de capacités d'observation de la filière ; la montée en puissance des chartes de bonnes pratiques, observées avec vigilance ; le déploiement des mesures mises en place dans la foulée du rapport Racine et du Plan auteurs, qui ne sont pas encore arrivées à maturité ; la poursuite des négociations sociales sur les différents sujets lancés, dont celui sur le salaire minimum.

Sur tous ces chantiers, l'ensemble des parties prenantes pourraient se fixer un horizon à la fois raisonnable et motivant de deux ans à trois ans pour converger, en lien avec la montée en puissance des autres dispositifs.

V. LISTE DES PERSONNES RENCONTRÉES

MINISTERE DE LA CULTURE : CABINET DE LA MINISTRE

JULIE GIBELLINI

Conseillère en charge de l'audiovisuel et de la presse

MINISTERE DE LA CULTURE : DIRECTION GENERALE DES MEDIAS ET DES INDUSTRIES CULTURELLES (DGMIC)

FLORENCE PHILBERT

Directrice générale des médias et des industries culturelles

NICOLAS GEORGES

Directeur chargé du livre et de la lecture

LUDOVIC BERTHELOT

Chef de service, adjoint à la DGMIC

PIERRE MAINGUY

Adjoint au directeur

PASCALE ISSARTEL

Adjointe au chef du département des bibliothèques

THIBAUT ROSSIGNOL

Chargé de mission au bureau des médias privés, de la production et de la publicité

MINISTERE DE LA CULTURE : DIRECTION GENERALE DE LA CREATION ARTISTIQUE (DGCA)

FABRICE BENKIMOUN

Délégué aux politiques professionnelles et sociales des auteurs et aux politiques de l'emploi

FRANÇOIS QUINTIN

Délégué aux arts visuels

GUILLAUME VILLEMOT

Délégué adjoint aux politiques professionnelles et sociales des auteurs et aux politiques de l'emploi

SIMON ANDRE-DECONCHAT

Délégué adjoint aux arts visuels

MARIE-AUORE DE BOISDEFFRE

Cheffe du département des politiques professionnelles et sociales des auteurs et des artistes

FANNIE ESCOULEN

Cheffe du département de la photographie

CORINNE SENTOU

Chargée de mission économie, prospective, parcours de vie des artistes

JONATHAN BOISSINOT

Département des politiques professionnelles et sociales des auteurs et des artistes

MANON MISSILIER

Département des politiques professionnelles et sociales des auteurs et des artistes

FLORA JEANNEAU

Département des politiques de l'emploi et de la formation professionnelle du spectacle vivant et enregistré

MINISTERE DE LA CULTURE : DELEGATION GENERALE A LA TRANSMISSION, AUX TERRITOIRES ET A LA DEMOCRATIE CULTURELLE (DG2TDC)

NOËL CORBIN

Délégué général

BERTRAND MUNIN

Adjoint du délégué général

MINISTERE DE LA CULTURE : SECRETARIAT GENERAL

HUGUES GHENASSIA DE FERRAN

Sous-directeur des affaires juridiques

AMANDINE SCHREIBER

Cheffe du département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation (DEPS)

DAVID POUCHARD

Adjoint à la cheffe du bureau de la propriété intellectuelle

LAURE TURNER

Adjointe à la cheffe de département

JEREMIE VANDENBUNDER

Pôle emploi, profession, formation

MAIDER IGOS

Bureau de la propriété intellectuelle

MINISTERE DE LA CULTURE : INSPECTION GENERALE DES AFFAIRES CULTURELLES

FRANCOIS HURARD

Inspecteur général des affaires culturelles

EMMANUELLE BENSIMON-WEILER

Inspectrice générale des affaires culturelles

CENTRE NATIONAL DU CINEMA (CNC)

DOMINIQUE BOUTONNAT

Président

OLIVIER HENRARD

Directeur général

VALERIE BOURGOIN

Directrice de l'audiovisuel

LIONEL BERTINET

Directeur du cinéma

CECILE LACQUE

Directrice des études, des statistiques et de la prospective

JEREMIE KESSLER

Directeur des affaires européennes et internationales

VINCENT FLORANT

Directeur du numérique

LAURENT CORMIER

Directeur du patrimoine cinématographique

VINCENT VILLETTE

Directeur financier et juridique

SARAH DROUHAUD

Directrice de la communication

DAPHNEE BRUNEAU

Directrice adjointe de la création, des territoires et des publics

AMANDA BORGHINO

Directrice adjointe de l'audiovisuel

LAURENT VENNIER

Directeur adjoint du cinéma

PAULINE AUGRAIN

Directrice adjointe du numérique

MICHEL PLAZANET

Adjoint au directeur des affaires européennes et internationales

FABIENNE HANCLLOT

Cheffe du service de la création

ANNE D'AUTUME

Cheffe du service du documentaire de création

RAFAELE GARCIA

Cheffe du service des aides sélectives à la production et à la distribution

JULIETTE MOREAU

Adjointe de la Cheffe du service du documentaire de création

ISABELLE GERARD-PIGEAUD

Cheffe du département du développement des publics

VALENTINA EL IRAKI

Responsable service soutien automatique

THOMAS SONSINO

Responsable aides sélectives

PERRINE VINCENT

Conseillère auteurs

VALERE ZYSMAN-SINGER

Conseiller auprès de la directrice-adjointe

JULIEN EZANNO

Conseiller en charge de la promotion du modèle français

MARIANNE COATALEM

Service de la création

DIRECTION REGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES DE NOUVELLE-AQUITAINE

YVES LE PANNERER

Conseiller cinéma

AUTORITE DE REGULATION DE LA COMMUNICATION AUDIOVISUELLE ET NUMERIQUE (ARCOM)

JEAN-FRANÇOIS MARY

Membre du collège

GUILLAUME BLANCHOT

Directeur général

FREDERIC BOKOBZA

Directeur général adjoint

PAULINE COMREDET-BLASSEL

Directrice générale adjointe

RAPHAËL BERGER

Directeur de la création

LAURE LECLERC

Directrice des programmes

CORINNE SAMYN

Directrice adjointe de la création

DANIELLE SARTORY

Chargée des SMAD

REGION DE NOUVELLE-AQUITAINE

FREDERIC VILCOCQ

Conseiller Culture, Économie créative, Patrimoine, Langues régionales, Francophonie, Sport et vie associative

PIERRE DASILVA

Responsable Unité Cinéma

GUILLAUME MENESPLIER

Chargé de mission documentaire – Agence livre, cinéma & audiovisuel en Nouvelle-Aquitaine (ALCA)

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (INA)

LAURENT VALLET

Président-Directeur général

AGNES CHAUVEAU

Directrice générale déléguée

ANTOINE BAYET

Directeur éditorial

THOMAS ARBEZ

Chef du service conception

STEPHEN BRUNSWICK

INA

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF)

EMMANUEL AZIZA

Directeur du département Son, vidéo, multimédia

JULIE GUILLAUMOT

Cheffe du service vidéo

LA CINEMATHEQUE DU DOCUMENTAIRE (CDD)

JULIE BERTUCCELLI

Présidente du conseil d'administration

PHILIPPE BACHMANN

Directeur

ANNE POMONTI

Chargée de mission

ROMUALD GILLET

Contrôleur général économique et financier

BIBLIOTHEQUE PUBLIQUE D'INFORMATION (BPI)

CHRISTINE CARRIER

Directrice

MONIQUE PUJOL

Directrice du département Comprendre

INSTITUT POUR LE FINANCEMENT DU CINEMA ET DES INDUSTRIES CULTURELLES (IFCIC)

KARIM MOUTTALIB

Directeur général

SEBASTIEN SAUNIER

Directeur crédits aux entreprises

GERALDINE SEGOND

Directrice crédits à la production de l'image

UNIFRANCE

DANIELA ELSTNER

Directrice générale

AXEL SCOFFIER

Secrétaire général

EUROPEAN FILM AGENCY (EFAD)

JULIE-JEANNE REGNAULT

Secrétaire générale

IRCEC (CAISSE NATIONALE DE RETRAITE COMPLEMENTAIRE DES ARTISTES-AUTEURS)

VICTOR GALVAO

Directeur général

AUDIENS

FREDERIC OLIVENNES

Directeur général

FRANÇOIS ALLAVENA

Directeur général Audiens Santé Prévoyance

ISABELLE THIRION

Directrice du Développement social et Individus

GUILLAUME ROGATIONS

Directeur des relations avec les professions et les pouvoirs publics

PHILIPPE DEGARDIN

Responsable Pilotage et statistiques - data, Direction du marketing

FRANCE TELEVISIONS

CHRISTIAN VION

Directeur général adjoint, gestion production-moyens

CHRISTOPHE TARDIEU

Secrétaire général

STEPHANIE MARTIN

Secrétaire générale adjointe

BENEDICTE MASSIET

Directrice de la production

STEPHANE SITBON-GOMEZ

Directeur des antennes et des programmes

CATHERINE ALVARESSE

Directrice du documentaire

THIPHAINE DE RAGUENEL

Directrice de la stratégie éditoriale

RABIA TERNANE

Directrice du bouquet

HAKIM ATMAN

Directeur des moyens des Antennes

LOUISA ANDRE

Adjointe à la directrice de la stratégie éditoriale

ARTE

INGRID LIBERCIER

Directrice de la production et des acquisitions

FABRICE PUCHAULT

Directeur de l'unité société et culture

TV5

YVES BIGOT

Directeur général

MARJORIE VELLA

Directrice adjointe des programmes - Directrice des acquisitions

LCP-AN

BERTRAND DELAIS

Président-Directeur général

PUBLIC SENAT

EMMANUELLE GUILCHER

Directrice de l'antenne et des programmes

ELISE AICARDI

Responsable des programmes documentaires

GROUPE TF1

NATHALIE LASNON

Directrice des affaires réglementaires et concurrence

STEPHANE EVEILLARD

Directeur des acquisitions fictions françaises et flux

CANAL PLUS

AMELIE MEYNARD

Directrice des affaires publiques

VIRGINIE FRANC

Directrice Juridique Adjointe en charge des Fictions, News, Flux et chaînes thématiques

CHRISTINE CAUQUELIN

Directrice des Chaînes Découvertes et des documentaires

ALTICE CAMPUS

MARIE LHERMELIN

Secrétaire générale adjointe, en charge des relations institutionnelles d'Altice Media

STEPHANE SALLE DE CHOU

Directeur général de RMC Découverte et RMC Story

SOCIETE CIVILE DES AUTEURS MULTIMEDIA (SCAM)

HERVE RONY

Directeur général

NICOLAS MAZARS

Directeur des affaires juridiques et institutionnelles

VIANNEY BAUDEU

Conseiller affaires institutionnelles et européennes

SOCIETE DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES (SACD)

PASCAL ROGARD

Directeur général

PATRICK RAUDE

Secrétaire général

SOCIETE DES PRODUCTEURS DE CINEMA ET DE TELEVISION (PROCIREP)

IDZARD VAN DER PUYL

Délégué général

DEBORA ABRAMOWICZ

Déléguée générale adjointe

UNION SYNDICALE DE LA PRODUCTION AUDIOVISUELLE (USPA)

STEPHANE LE BARS

Délégué général

PATRICIA BOUTINARD-ROUELLE

Vice-présidente Documentaire

FABRICE COAT

Vice-président Documentaire

ELODIE POLO-ACKERMAN

CEO Imagissime - Mediawan

SYNDICAT DES PRODUCTEURS CREATEURS DE PROGRAMMES AUDIOVISUELS (SPECT)

JEROME CAZA

Président

VINCENT GISBERT

Délégué général

LAURENT-ROBERT THIBIERGE

Trésorier

GERALDINE LEVASSEUR

Membre

SYNDICAT DES PRODUCTEURS INDEPENDANTS (SPI)

SEBASTIEN COLIN

Délégué général

CYRILLE PEREZ

Membre (13 prods)

OLIVIER DE BANNES

Membre (02B Film)

SYNDICAT DES AGENCES DE PRESSE AUDIOVISUELLES (SATEV)

CHRISTIAN GERIN

Président

FLORENCE BRAKA

Déléguée générale

JULIETTE BIMBAUD

SATEV

ASSOCIATION DES CHAINES CONVENTIONNEES EDITRICES DE SERVICES (ACCES)

ERIC BRION

Délégué général

DISTRIBUTEURS INDEPENDANTS REUNIS EUROPEENS (DIRE)

CAROLE SCOTTA

Co-présidente

HUGUES QUATTRONE

Délégué général

FEDERATION NATIONALE DES EDITEURS DE FILMS (FNEF)

MICHEL ZANA

Membre du conseil d'administration

HELENE HERSCHEL

Déléguée générale

SYNDICAT FRANÇAIS DES REALISATEURS-CGT

JEAN LASSAVE

Secrétaire général

HUGO HAYAT

Membre

GUILDE DES AUTEURS-REALISATEURS DE REPORTAGES & DE DOCUMENTAIRES (GARRD)

VINCENT DE COINTET

Président

OLIVIER TOSCAR

Vice-président et trésorier

PERLE SCHMIDT-MORAND

Déléguée générale

BARBARA LESCLAUZE

Chargée de mission

LA BOUCLE DOCUMENTAIRE

CELINE DREAN

Membre

HELENE MILANO

Membre

AGATHE OLERON

Membre

LYDIE TURCO

Membre

JEAN-CHRISTOPHE RIBOT

Membre

SOCIETE DES REALISATEURS DE FILM (SRF)

CHLOE FOLENS

Déléguée générale adjointe

EMMANUEL GRAS

Membre du CA

ELEONORE WEBER

Co-présidente

ELISABETH JONNIAUX

Déléguée au documentaire

ASSOCIATION DES CINEASTES DOCUMENTARISTES (ADDOC)

SYLVIE BOSKOWITZ

Secrétaire générale

MARION LARY

Membre

MANUELA FRESIL

Membre

LAURENT CIBIEN

Membre

ASSOCIATION DU CINEMA INDEPENDANT POUR SA DIFFUSION (ACID)

PAULINE GINOT

Déléguée générale

PASCALE HANNOYER

Co-présidente

INA SEGHEZZI

Co-présidente

IMAGES EN BIBLIOTHEQUES

JEAN-YVES DE LEPINAY

Président

MARIANNE PALESSE

Déléguée générale

LE FILM DOCUMENTAIRE

ARNAUD DE MEZAMAT

Président et délégué général

LAETITIA DUBOIS

Coordinatrice

ASSOCIATION ARDECHE IMAGES

PASCALE PAULAT

Déléguée générale

MAURA MAC GUINNESS

Administratrice

CHANTAL STEINBERG

Directrice de l'école documentaire

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DOCUMENTAIRE (FIPADOC)

ANNE GEORGET

Présidente

CHRISTINE CAMDESSUS

Déléguée générale

AXELLE JEAN

Assistante de direction - chargée de développement international

SUNNY SIDE OF THE DOC

MATHIEU BEJOT

Directeur de la stratégie et du développement

TËNK

MOHAMED SIFAOU

Directeur général

NEUFLIZE

ANNE FLAMANT NOM

Directrice Pôle Médias

JEROME TONSON

Directeur général de SOFICINEMA 7

FABLABCHANNEL

CLAIRE LEPROUST

Fondatrice FABLABCHANNEL - Membre du conseil d'administration PXN

VI. GLOSSAIRE

TERMES	DEFINITIONS
ADHN	Apport diffuseur horaire en numéraire
ARCOM	Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique
ANGOA	Agence nationale de gestion des œuvres audiovisuelles
BOP	Budget opérationnel de programme
CAP	Contribution à l'audiovisuel public
COM	Contrat d'objectifs et de moyens
CCIA	Code du cinéma et de l'image animée
CDD	Cinémathèque du documentaire
CNC	Centre national du cinéma et de l'image animée
CPI	Code de la propriété intellectuelle
DCTP	Direction de la création, des territoires et des publics du CNC
Décret CABSAT	Décret n° 2021-1924 du 30 décembre 2021 relatif à la contribution cinématographique et audiovisuelle des éditeurs de services de télévision distribués par les réseaux n'utilisant pas des fréquences assignées par l'ARCOM
Décret SMAD	Décret n° 2021-793 du 22 juin 2021 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande
Décret TNT	Décret n° 2021-1926 du 30 décembre 2021 relatif à la contribution à la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre
DEPS	Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation (Ministère de la culture – Secrétariat général)
DGCA	Direction générale de la création artistique
DGMIC	Direction générale des médias et des industries culturelles
DG2TDC	Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle
DHF	Dépenses horaires françaises
DPPSAPE	Délégation aux politiques professionnelles et sociales des auteurs et aux politiques de l'emploi
EOF ou EOEF	Œuvre d'expression originale française
FAIA	Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle
FSA	Fonds de soutien audiovisuel
FAIDOC	Fonds d'aide à l'innovation documentaire

GIP	Groupement d'intérêt public
PAF	Paysage audiovisuel français
Prime	Prime time - Partie des programmes de télévision correspondant au début de la soirée et propice à la plus grande écoute
PROCIREP	Société des producteurs de cinéma et de télévision
RGA	Règlement général des aides financières du CNC
SAP	Sociétés de l'audiovisuel public / Secteur audiovisuel public
SCAM	Société civile des auteurs multimédia
SMAD	Service de média audiovisuel à la demande
SVàD / SVOD	Service de vidéo à la demande
SVàDA	Service de vidéo à la demande par abonnement

VII. LISTE DES ANNEXES

ANNEXE 1 :	LETTRE DE MISSION	115
ANNEXE 2 :	LE DEVELOPPEMENT DES AUTRES CANAUX DE DIFFUSION.....	117
ANNEXE 3 :	LE DOCUMENTAIRE FRANÇAIS A L'EXPORTATION	121
ANNEXE 4 :	LES AUTRES CANAUX DE DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE	122
ANNEXE 5 :	PRINCIPAUX PRIX NATIONAUX ET INTERNATIONAUX RECOMPENSANT LES DOCUMENTAIRES	124
ANNEXE 6 :	LES AUTEURS DE DOCUMENTAIRES	127
ANNEXE 7 :	UN SYSTEME D'AIDES NOMBREUSES EN FAVEUR DU DOCUMENTAIRE.....	131
ANNEXE 8 :	BILAN DU SYSTEME DES BONIFICATIONS DANS LA REFORME DES AIDES AU DOCUMENTAIRE	144
ANNEXE 9 :	LES « DECRETS DE PRODUCTION »	146
ANNEXE 10 :	TAUX DE CONTRIBUTION A LA CREATION APPLICABLES AUX SMAD CIBLANT LES ETATS EUROPEENS	149
ANNEXE 11 :	LA CINEMATHEQUE DU DOCUMENTAIRE	151
ANNEXE 12 :	L'ANNEE DU DOCUMENTAIRE 2023.....	157
ANNEXE 13 :	UN COMPARATIF DES REGIMES D'AIDES EN EUROPE	158

ANNEXE 1 : LETTRE DE MISSION



Le Directeur du Cabinet

Référence à rappeler :
TR/2022/D/16982/MBL

Paris, le **18 OCT. 2022**

Note à l'attention de

Madame Ann-José ARLOT
Cheffe du service de l'Inspection générale des affaires culturelles

Objet : État des lieux de la situation du secteur du documentaire et de la politique mise en œuvre en sa faveur.

Réf : Programme de travail 2022-2023 de l'Inspection générale des affaires culturelles.

La politique menée en faveur du documentaire a connu ces dernières années plusieurs évolutions importantes, qu'il s'agisse de la politique de soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, des obligations d'investissement dans le genre documentaire qui s'appliquent à l'audiovisuel et aux plateformes étrangères de vidéo à la demande diffusant en France, ou de la mise en place de la cinémathèque du documentaire.

Les professionnels du documentaire témoignent cependant d'une fragilité de l'économie du secteur et d'une paupérisation de ses acteurs.

Je souhaite que l'Inspection générale des affaires culturelles réalise un état des lieux de la situation du secteur et tire un premier bilan de l'ensemble des mesures prises, alors que la crise sanitaire de 2020 a accentué le recul du volume de la production aidée, dans un contexte de développement de l'offre délinéarisée de documentaires, notamment chez les opérateurs publics.

Vous aborderez les problématiques de la diffusion du documentaire et de sa découvrabilité, tant pour les productions nouvelles que pour le patrimoine.

Vous formulerez toute proposition permettant une amélioration de l'écosystème de la production et de la diffusion de documentaires.

1/2

Ministère de la Culture
3, rue de Valois 75001 Paris

Pour la réalisation de votre mission, vous bénéficierez en tant que de besoin de l'appui du centre national du cinéma et de l'image animée, de la direction générale des médias et des industries culturelles et du secrétariat général du ministère de la Culture.

Vous voudrez bien me remettre votre rapport dans les trois mois suivant la réception de ce courrier.



Emmanuel MARCOVITCH

Copies : - Madame Karine DUQUESNOY, Directrice adjointe du cabinet de la ministre de la Culture, en charge des politiques sociales, environnementales et territoriales ;
- Monsieur Mathieu FOURNET, Conseiller en charge du cinéma et des affaires européennes et internationales ;
- Madame Julie GHIBELLINI, Conseillère en charge de l'audiovisuel et de la presse ;
- Monsieur Luc ALLAIRE, Secrétaire général de la ministre de la Culture ;
- Madame Florence PHILBERT, Directrice générale des médias et des industries culturelles ;
- Monsieur Dominique BOUTONNAT, Président du centre national du cinéma et de l'image animée.

2/2

ANNEXE 2 : LE DEVELOPPEMENT DES AUTRES CANAUX DE DIFFUSION

Le développement de l'offre délinéarisée de programmes impacte fortement tous les genres d'œuvres (fiction, animation, documentaire) et apparaît largement plébiscité par les consommateurs de tous âges.

Sur la montée en puissance de la VàD

Profil sociodémographique des consommateurs de vidéo à la demande en 2020 (en %)		
Année 2020	Consommateurs de vidéo à la demande	Population française
hommes	51	48
femmes	49	52
3-14 ans	11	17
15-24 ans	18	12
25-34 ans	17	12
35-49 ans	25	19
50 ans et +	30	40
CSP+	29	28
CSP-	27	26
inactifs	44	46
dont étudiants	28	8
Champ : France, personnes de 15 ans et plus.		
Source : CNC - Harris interactive, Vertigo - Insee, Estimations de population, Enquête Emploi / Deps-doc, Ministère de la Culture, 2021		

Le taux de pénétration de la VàD en France est moins élevé que dans les autres pays européens, et encore loin derrière celui des Etats-Unis.

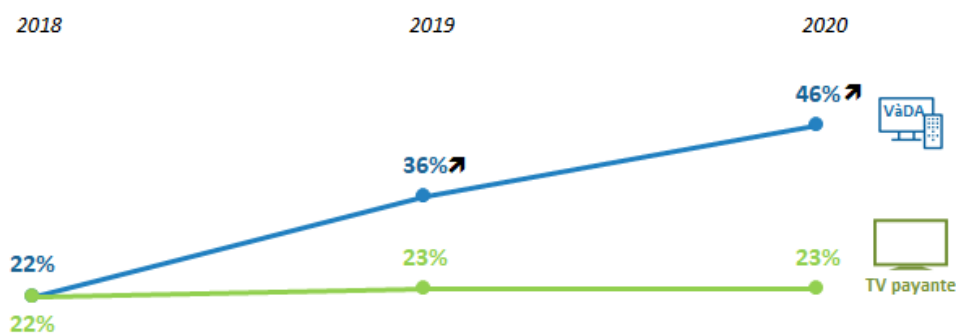
Taux de pénétration de la Vidéo à la demande par pays en 2020 (en %)	
France	62
Allemagne	64
Italie	73
Espagne	76
Grande-Bretagne	78
Etats-Unis	83
Source : CNC - Observatoire de la vidéo à la demande en 2020 - Ampere Analysis – Consumer (sondage auprès de 2 000 à 4 000 personnes par pays, T3 2020) / Deps-doc, Ministère de la Culture, 2021	

Sur la « plateformisation » accélérée de la consommation de programmes...

Depuis 2018, le taux d'internautes abonnés à un service de VàDA a plus que doublé, tandis que l'accès à la télévision payante restait stable. La VàDA est devenue un mode d'accès majeur aux contenus audiovisuels.

Evolution des taux d'accès à la VàDA et à la télévision payante 2018-2020

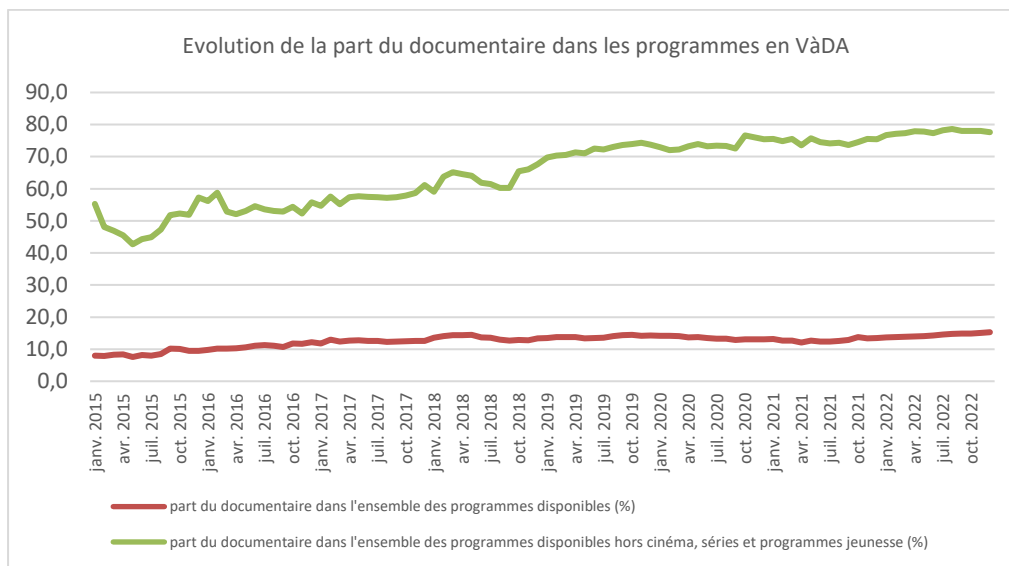
(internautes de 15 ans et plus)



Source : Hadopi - Baromètre de la consommation de biens culturels dématérialisés 2020

Son impact favorable à l'offre de documentaires

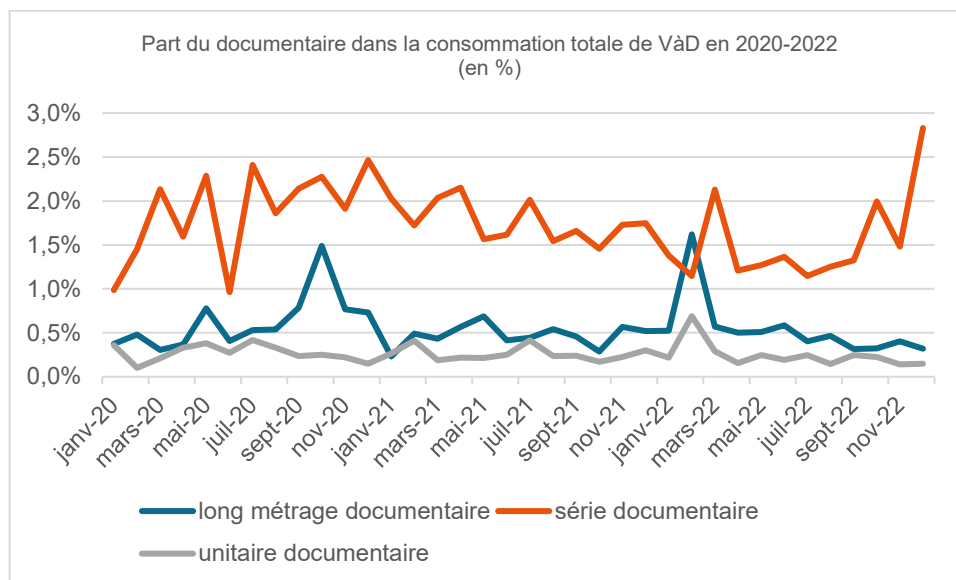
On constate que le documentaire profite du développement de la VàDA pour renforcer sa présence au sein de l'offre délinéarisée.



Source : CNC – Direction des études

L'importance de la série dans la consommation délinéarisée

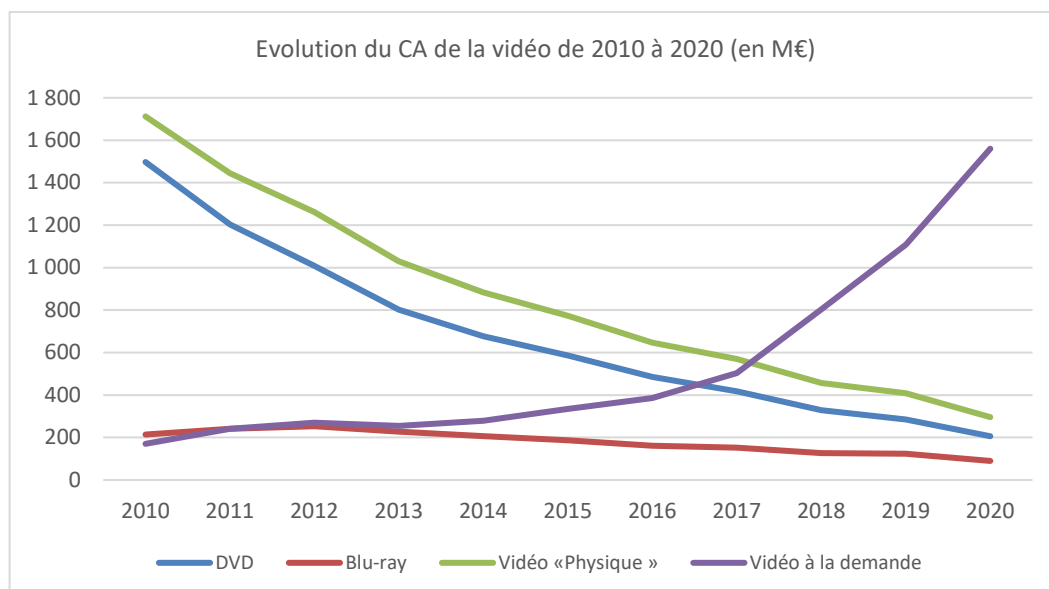
Le succès de la série documentaire est en grande partie à l'origine de la popularité du genre chez les abonnés à la VàD.



Source : CNC – Direction des études

L'essor de la VàD et l'agonie des supports physiques

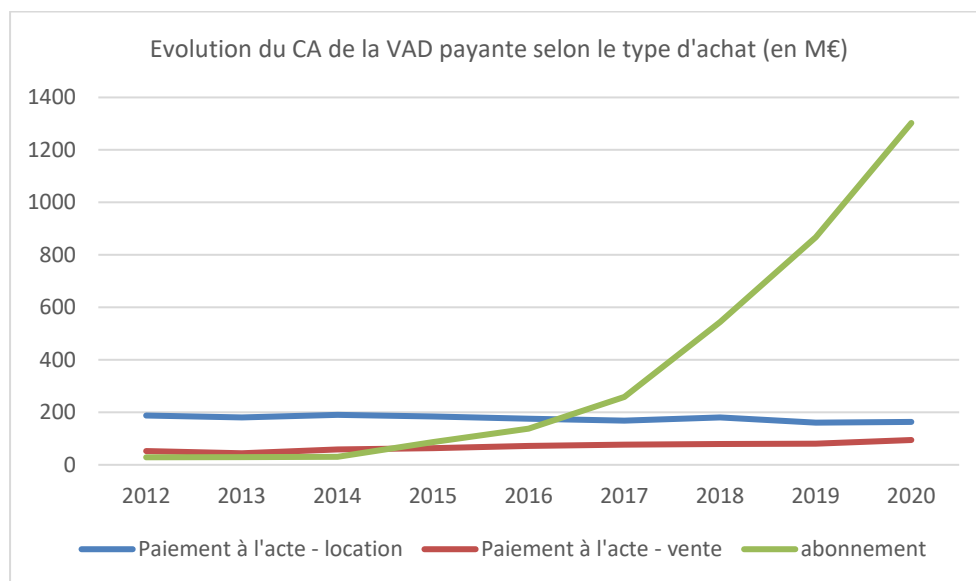
Le CA représenté par la vidéo sur la plupart des supports physiques s'effondre depuis plus de 10 ans, tandis que le CA de la vidéo à la demande connaît une accélération depuis 2017.



Source : CNC – Direction des études

Une prééminence incontestable de la VàD par abonnement

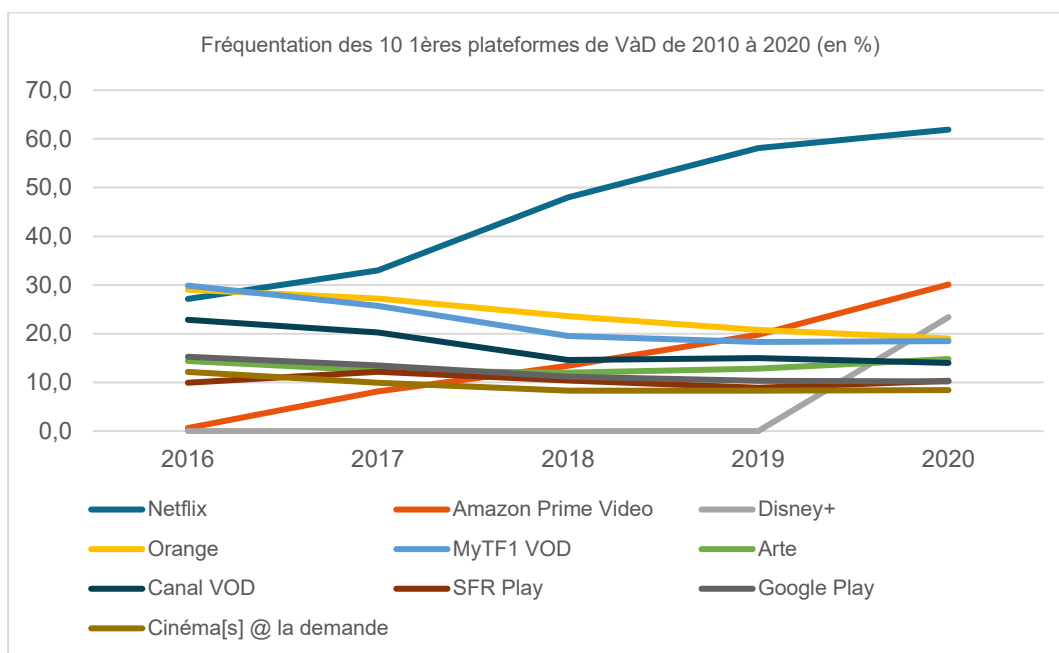
L'abonnement s'impose sur tous les autres modes de paiement.



Source : CNC – Direction des études

Une domination des plateformes américaines qui ne se dément pas

Les plateformes françaises ne semblent pas encore en situation d'inquiéter Netflix et Amazon Prime.



Source : CNC - Vertigo / Deps-doc, Ministère de la Culture, 2021
NB : Disney+ a été lancé en France le 7 avril 2020

ANNEXE 3 : LE DOCUMENTAIRE FRANÇAIS A L'EXPORTATION

L'Europe de l'ouest est destinataire de 51,2 % des ventes de documentaires en 2020, contre 44,2 % tous genres confondus. La Belgique et l'Allemagne sont les premiers acheteurs de documentaires français depuis plusieurs années. Le premier pays d'exportation extra-européen est les Etats Unis, tandis que la Chine occupe la 6ème position.

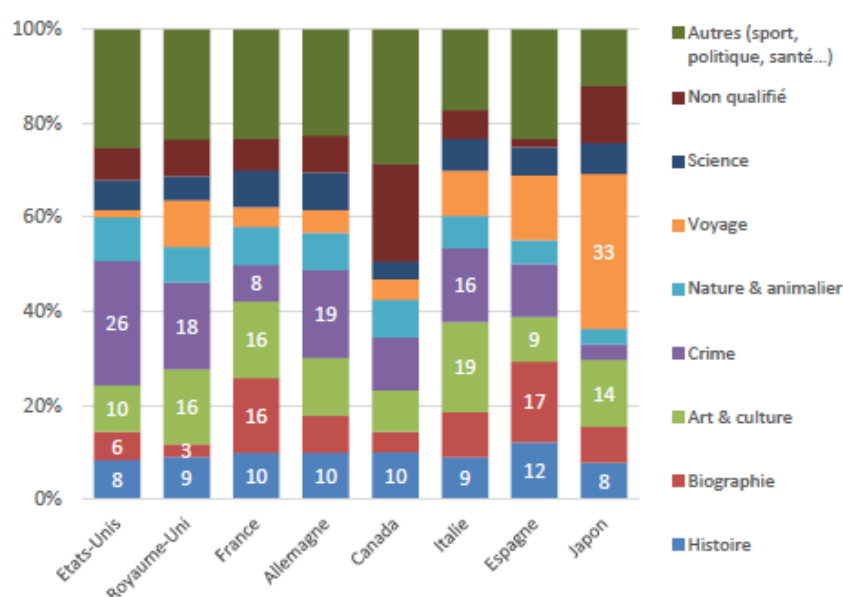
Classement des territoires en montant des achats de documentaires audiovisuels français en 2020

	1 Belgique	7,4 M€
	2 Allemagne (+ Autriche)	5,4 M€
	3 Etats-Unis	3,1 M€
	4 Suisse	3,1 M€
	5 Italie	2,1 M€

Source : présentation CNC – Unifrance.

L'expertise française est appréciée notamment sur les thématiques histoire et biographie (du fait des ressources nationales en archives audiovisuelles et cinématographiques), découverte, science et investigation, art et culture. Elle l'est aussi sur le plan technique du traitement de l'image et du son.

Répartition par genre des commandes de documentaires en cours par pays d'origine (Q2 2021- Q1 2022, %)



Source : présentation CNC - Ampere Analysis – Commissioning (documentaires sortis entre le Q2 2021 et le Q1 2022).

ANNEXE 4 : LES AUTRES CANAUX DE DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE

Les festivals

Le site film-documentaire.fr, qui tient à jour un annuaire en ligne des festivals, identifie dans le monde 876 festivals consacrant tout ou partie de leur programmation au documentaire, dont 261 sont français.

Parmi ceux-ci, on compte plusieurs rendez-vous annuels majeurs dans le monde du documentaire : le FIPADOC, ex-FIPA (créé au début des années 90, festival de programmes audiovisuels alors ouvert à tous les genres), organisé à Biarritz, où se côtoie toute la profession, auteurs, producteurs, diffuseurs, qui a présenté 177 films en 2023 ; les Etats-généraux du film documentaire, organisés à Lussas, qui est l'évènement du documentaire d'auteur et programme cette année 58 films ; le Festival international du documentaire (FID), à Marseille ; les Ecrans documentaires, à Arcueil ; le Cinéma du réel, à Paris ; Sunny Side of the Doc, à La Rochelle, qui se veut moins festival que « marché » international du documentaire.

On mentionnera aussi : Cinéma du réel, festival de référence pour le cinéma documentaire international, créé en 1979 par la BPI ; le festival international de films documentaires de création ParisDOC Screenings ; le festival Les étoiles du documentaire, organisé par la SCAM ; Le Festival de science-fiction Les Mycéliades, qui comporte une programmation de documentaires...

La Cinémathèque du documentaire, qui devait être la **vitrine des festivals de documentaires**, s'est appuyée sur ses partenaires Images en bibliothèque et film-documentaire.fr pour développer des outils numériques destinés aux associations et festivals : bases de données et moteur de recherche⁷⁹. Ces outils accessibles sur les deux plateformes semblent toutefois peu utilisés, du fait de la taille encore modeste du réseau de la CDD (voir 4^{ème} partie du rapport). Elle mobilise aussi son partenaire TËNK (qui entend « donner vie dans la durée au festival documentaire ») pour assurer la diffusion des œuvres après les festivals. Ceci prend la forme d'un « partenariat de visibilité croisée » qui alterne programmation de TËNK et reprise de la programmation des festivals (exemple : les festivals Cinéma du Réel et Etats généraux du documentaire correspondent ainsi à 2 semaines de programmation sur la plateforme). Enfin la CDD accueille régulièrement des festivals tels que le festival Docs en courts, en 2021, et propose dans son cycle saisonnier une « Fenêtre sur festival » qui était consacrée, la même année, à la trentième édition du festival clermontois Traces de vie.

S'agissant de la visibilité internationale du documentaire français, elle est notamment promue par Unifrance, qui est présent depuis 2 ans dans les festivals étrangers : IDFA - International Documentary Festival Amsterdam spécialisé ; Visions du réel en Suisse ; Sheffield Doc/Fest au Royaume-Uni.

Ajoutons que nombre de festivals sont dédiés à des thématiques engagées et proposent une programmation de documentaires « à impact » sur des sujets sociétaux ou environnementaux. C'est le cas, par exemple, du FIFDH - Festival du Film et Forum

⁷⁹ La base de données de film-documentaire.fr référence tous types d'informations – générique, ayant droit, ressources éditoriales et bibliographiques, etc. – et représente 60052 fiches de films, 85628 auteurs, 7800 compositeurs, 876 festivals, 27758 structures. 400.000 pages sont consultées chaque mois, essentiellement par les programmeurs des festivals. Images en bibliothèques propose en ligne un annuaire de 3 300 structures et 5 000 professionnels, ainsi que des dossiers, fiches pratiques, articles spécialisés.

International sur les Droits Humains, à Genève, qui pèse dans l'écosystème des festivals engagés.

Le mois du documentaire

Créé en 2000 par la BPI, le Mois du documentaire associe 2400 structures culturelles, éducatives et sociales autour de la promotion du film documentaire au moyen de projections accompagnées, d'expositions, d'ateliers, de colloques, de concerts. Chacune d'elles élabore librement une thématique, une sélection de films et un programme de projections. Il en résulte, au mois de novembre, l'organisation concomitante de 3500 projections sur l'ensemble du territoire, notamment dans des lieux qui n'accueillent jamais ce type d'initiative, pour quelques 150 000 spectateurs.

L'évènement est coordonné par Images en bibliothèques, qui met à disposition des organismes participants ses outils en ligne, propose une sélection de films (75 films soutenus chaque année) et s'assure de la négociation des droits, de l'organisation des tournées de réalisateurs, et de la communication à l'échelon national. Il comporte une programmation de séances (souvent en lien avec les programmes scolaires) destinées aux jeunes publics, accompagnées d'animations, de jeux et de débats.

ANNEXE 5 : PRINCIPAUX PRIX NATIONAUX ET INTERNATIONAUX RECOMPENSANT LES DOCUMENTAIRES

Cadre d'attribution	Dénomination	Objet / Modalités d'attribution	Financier (si spécifique)	Montant	Autre récompense
Festival de Cannes	L'Œil d'or, prix du Documentaire,	Créé en 2015 à l'initiative de la SCAM, Il récompense un documentaire présenté dans les sélections cannoises (Sélection officielle, Un Certain Regard, Cannes Classics, Quinzaine des Réalisateurs, Semaine de la Critique, Séances spéciales et hors compétition, courts et longs-métrages).	SCAM	5000	
Académie européenne du cinéma	Prix du cinéma européen du meilleur film documentaire, dit aussi Prix ARTE	Récompense cinématographique décernée depuis 2004.			
Festival des Etoiles	Prix du Documentaire et Etoiles de la SCAM	Issu des œuvres déclarées au répertoire de la SCAM, le prix du documentaire de l'année est attribué à une œuvre remarquée pour la qualité de son écriture et de sa forme cinématographique.	SCAM	5000	
FIPADOC	Le grand prix documentaire international	Récompense un film international inédit en France	Région de Nouvelle-Aquitaine	5000	
FIPADOC	Le grand prix documentaire national	Récompense un film français inédit en France.	SCAM	5000	
FIPADOC	Le grand prix documentaire musical	Récompense un film dont la musique est l'un des personnages principaux.	SACEM	5000	
FIPADOC	Le grand prix documentaire impact -	Récompense un film source d'inspiration en matière de droits humains, de défense de l'environnement et de justice sociale.	CNC - Images de la culture et Fonds INDARRA	5000	5000 € d'achats de droits
FIPADOC	Prix du public INA MADELEN	Récompense par un vote du public un film de la compétition panorama de la création francophone.	INA	5000	
FIPADOC	Prix SMART	Récompense la meilleure expérience numérique documentaire pour son originalité et la pertinence entre son propos et les technologies utilisées.		3000	
FIPADOC	Prix du court-métrage	Récompense un film international ou français d'une durée inférieure à 20 minutes	ENEDIS	3000	
FIPADOC	Prix Ciné+	Récompense un film destiné à une diffusion cinéma dans les compétitions internationales, nationale, musicale, impact.	Ciné+		15000 € d'achats de droits

Cadre d'attribution	Dénomination	Objet / Modalités d'attribution	Financier (si spécifique)	Montant	Autre récompense
FIPADOC	Prix nouvelles écritures	Récompense une œuvre de non-fiction linéaire ou interactive, proposant une narration exigeante et une écriture innovante, réalisée grâce aux outils et technologies numériques, tous supports de diffusion confondus.	SCAM	3000	
FIPADOC	Prix des jeunes européens	Récompense un film de la compétition histoires d'Europe.	Agence ERASMUS + France	3000	
FIPADOC	Prix jeune création	Récompense le meilleur film de la sélection jeune création.	FIPADOC	3000	
FIPADOC	Prix PFDM	Récompense la meilleure réalisatrice française de documentaire dans les compétitions nationale, internationale, musicale, impact et panorama de la création francophone.	Association pour les femmes dans les médias	1000	
FIPADOC	Prix TËNK	Récompense le meilleur de la jeune création.	TËNK	500	Diffusion sur TËNK
FIPADOC	Prix MITRANI	Récompense le meilleur premier ou second film dans les compétitions internationale, nationale, musicale et impact.	France Télévisions	3000	Diffusion sur une antenne de FTV
FIPADOC	Prix coup de cœur dans les murs	Attribué par un jury composé de détenus de la maison d'arrêt de Bayonne, il récompense un film dans la sélection panorama de la création francophone.	FIPADOC		
Les Rendez-vous de l'histoire	Prix du documentaire historique	Récompense un documentaire historique diffusé au moins une fois l'année précédente.	DMCA	5000	
Les Rendez-vous de l'histoire	Prix Georges Duby	Récompense un documentaire historique diffusé au moins une fois l'année précédente.	Chaîne Toute l'histoire	2000	
Les Rendez-vous de l'histoire	Mention spéciale	Récompense un documentaire historique diffusé au moins une fois l'année précédente.	Ministère de la justice	1000	
International Documentary Association (IDA)	International Documentary Awards (Association Awards IDA Awards ou IDA Documentary Awards)	Remis chaque année depuis 1982.			
Festival international du film documentaire d'Amsterdam	Joris Ivens Award	Meilleur documentaire de plus de 60 minutes		12500	
Festival international du film	Silver wolf	Meilleur documentaire de moins de 60 minutes		10000	

Cadre d'attribution	Dénomination	Objet / Modalités d'attribution	Financier (si spécifique)	Montant	Autre récompense
documentaire d'Amsterdam					
Festival international du film documentaire d'Amsterdam	First appearance	Meilleur premier long métrage		5000	
Festival international du film documentaire d'Amsterdam	Audience Award	Prix du public		4500	
Festival international du film documentaire d'Amsterdam	Amnesty Award	Films relatifs aux droits de l'homme		5000	
Berlinale (Festival international du film de Berlin)	Prix du meilleur documentaire de la Berlinale (Dokumentarfilmpreises)	Il récompense le meilleur documentaire du festival parmi toutes les sections du festival : Compétition, Panorama, Forum, Generation, Berlinale Special, Perspectives du cinéma allemand et les sélections spéciales. Il est remis par un jury de 3 personnes spécifique à ce prix.		50 000	
Festival international du film d'Istanbul	Prix du Conseil de l'Europe (FACE)	Récompense un film ou un documentaire qui promeut les droits de l'homme conformément aux valeurs du Conseil de l'Europe.	Conseil de l'Europe - ² son Fonds de Soutien au Cinéma Européen, Eurimages.	10000	Sculpture en bronze

ANNEXE 6 : LES AUTEURS DE DOCUMENTAIRES

L'auteur se définit d'abord par son œuvre

La qualification d'artiste-auteur se réfère à trois codes distincts : le code de la propriété intellectuelle, le code général des impôts et le code de la sécurité sociale.

1/ L'article L. 113-1 du code de la propriété intellectuelle définit l'auteur comme celui « *sous le nom de qui l'œuvre est divulguée* ». « *Ainsi, l'auteur n'apparaît que lorsque l'œuvre est créée et diffusée. Si cette approche répond à une certaine logique, elle consacre la primauté de l'œuvre achevée sur la personne de son créateur et concourt à méconnaître la qualité d'artiste-auteur à celui dont l'œuvre est en train de se faire, ce qui n'est pas sans répercussion sur le phénomène de fragilisation qu'invoquent les auteurs.* »⁸⁰ Cette approche intellectualisée de l'auteur est une caractéristique française : est auteur celui qui a eu l'idée.

2/ Dans un registre plus concret, l'article L382-1 du code de sécurité sociale dispose que : « *Les artistes-auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, ainsi que photographiques, sous réserve des dispositions suivantes, sont affiliés obligatoirement au régime général de sécurité sociale pour les assurances sociales et bénéficient des prestations familiales dans les mêmes conditions que les salariés* »...

[...]

L'affiliation est prononcée par les organismes agréés mentionnés à l'article L. 382-2, s'il y a lieu après consultation, à leur initiative ou à celle de l'intéressé, de commissions, instituées par branches professionnelles. Ces commissions comprennent des représentants des organisations syndicales et professionnelles des artistes. En application de l'article L. 321-2 du code de la propriété intellectuelle, elles peuvent également comprendre des représentants des organismes de gestion collective. Le nombre des représentants des organisations syndicales et professionnelles des artistes et, le cas échéant, des organismes de gestion collective doit être supérieur à la moitié du nombre des membres de ces commissions. »

Il est complété par l'article R382-1 du même code : « *Sont affiliées au régime général, en application des dispositions de la présente section, les personnes mentionnées à l'article L. 382-1 qui tirent un revenu d'une ou de plusieurs activités relevant des articles L. 112-2 ou L. 112-3 du code de la propriété intellectuelle et se rattachant à l'une des branches professionnelles suivantes :*

1° Branche des écrivains :

- auteurs de livres, brochures et autres écrits littéraires et scientifiques ;
- auteurs d'œuvres dramatiques ;
- auteurs de traductions, adaptations et illustrations des œuvres précitées ;
- auteurs de logiciels originaux ;

2° Branche des auteurs et compositeurs de musique :

- auteurs de composition musicale avec ou sans paroles ;
- auteurs d'œuvres chorégraphiques et pantomimes ;

⁸⁰ Rapport Racine – p. 28.

3° Branche des arts graphiques et plastiques :

-auteurs d'œuvres originales, graphiques ou plastiques, mentionnées à l'article R. 122-3 du code de la propriété intellectuelle ;

-auteurs de scénographies de spectacles vivants, d'expositions ou d'espaces ;

-auteurs d'œuvres du design pour leurs activités relatives à la création de modèles originaux ;

4° Branche du cinéma et de l'audiovisuel :

-auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, quels que soient les procédés d'enregistrement et de diffusion ;

-auteurs de traductions, de sous-titres ou d'audiodescriptions ;

5° Branche de la photographie :

-auteurs d'œuvres photographiques ou d'œuvres réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie.

-Les œuvres précitées peuvent être réalisées sur tout support. »

On notera que les auteurs de documentaire relèvent très majoritairement de la **branche du cinéma et de l'audiovisuel** (le site de la Sécurité sociale des artistes auteurs mentionne notamment, dans le périmètre qui nous occupe : les auteurs de documentaires ; les auteurs des commentaires d'un documentaire ; les auteurs des sous-titres de dialogues originaux, sur-titrage, adaptation à des fins d'accessibilité ; les auteurs d'œuvres radiophoniques ayant le caractère de créations originales (œuvres de fiction, œuvres documentaires) ; les auteurs de podcasts ayant le caractère de créations originales (audio, vidéo) ; les auteurs des compositions musicales (avec ou sans paroles) spécialement réalisées pour l'œuvre ; les réalisateurs de cinéma, d'audiovisuel, sonore et web ; les auteurs de vidéos de création et créations audiovisuelles faites à partir d'images de synthèse ; les auteurs autoédités) mais peuvent dans certains cas relever de la branche des arts graphiques et plastiques, pour les « *créations plastiques sur support audiovisuel ou numérique* » (art. R122-3 du CPI), qui recouvrent, selon le site de la Sécurité sociale des artistes auteurs : « *Réalisations de plasticien - Installations, art vidéo, performances d'art pouvant faire appel à différentes disciplines (sculpture, peinture, photographie, musique, langage ...) et mettant en évidence la prépondérance d'une démarche plastique créatrice. Les créations plastiques sur support audiovisuel ou numérique sont limitées à douze exemplaires.* »

A noter quelques exemples d'exclusion (source : site de la Sécurité sociale des artistes auteurs) : les personnes ayant eu l'idée d'une œuvre, mais qui n'ont pas participé à sa réalisation ; les animateurs d'émissions de télévision dites de plateau ; les personnes qui ont pour occupation principale, régulière et rétribuée, l'exercice de la profession de journaliste dans une ou plusieurs radios ou télévisions ou au sein d'une société de production audiovisuelle (en particulier celles qui réalisent des reportages et des enquêtes) et qui en tirent le principal de leurs ressources...

3/ Enfin le code général des impôts renvoie à la définition de l'auteur contenue dans le code de propriété intellectuelle pour ses dispositions relatives, par exemple, au calcul du crédit d'impôt pour dépenses de production déléguée d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles (article 220 sexies ; article 46 quater-0 YM).

Affiliation ou assujettissement ?

Un des aspects de la réforme du régime social des artistes auteurs a consisté en une double simplification intervenue à la date du 1^{er} janvier 2019 :

- tout d'abord, le **transfert de la gestion du recouvrement de leurs cotisations**, répartie jusque-là entre la Maison des Artistes et l'AGESSA, à un seul organisme, l'Agence centrale des organismes de sécurité sociale, sous l'appellation nouvelle de « Sécurité sociale des artistes auteurs ». Bien qu'exercées à titre indépendant, ces activités ont été rattachées au régime général des salariés ;

- la **suppression de la distinction traditionnelle entre « affiliés » et « assujettis »**. Les artistes auteurs dont les revenus (inférieurs à 900 SMIC horaires) ne leur permettent pas de cotiser pour un montant permettant de valider 4 trimestres (anciennement qualifiés d'assujettis) peuvent désormais s'ouvrir les droits aux prestations en espèces (indemnités journalières, congés de maternité et de paternité) en cotisant volontairement sur un forfait. Ils peuvent alternativement choisir de cotiser proportionnellement à leur revenu en accédant à une couverture sociale incomplète incluant toutefois obligatoirement des droits à la retraite. Cette faculté est destinée à ceux, très majoritaires, dont les revenus d'activité sont modestes.

L'une des conséquences de cette réforme est la **disparition de l'AGESSA et de la MDA** en tant qu'organisme de sécurité sociale (toutefois la MDA subsiste en tant qu'association) et le rattachement du régime de sécurité sociale des artistes au régime général. L'autre est la suppression de la distinction « affiliés-assujettis » (dès lors que tout le monde est affilié-cotisant au 1^{er} euro) qui était un autre marqueur identitaire et de professionnalité des artistes-auteurs. Cette dilution de leur identité est la contrepartie de leur protection sociale renforcée assortie de charges beaucoup plus faibles que pour les travailleurs indépendants.

Structuration de la représentation des auteurs de documentaires

Dans le secteur du documentaire, La Boucle documentaire est née en 2015 d'un collectif informel autour d'un appel pour une « Refondation du soutien au documentaire de création » (communiqué de presse du 29 juin 2015). Ce regroupement de 17 associations d'auteurs (14 régionales et 3 nationales, représentant 1200 personnes) est devenu en 2021 une fédération avec pour ambition un maillage territorial serré et une forte représentativité (chaque association membre dispose d'une seule voix au sein de l'AG). Ses préoccupations sont les suivantes : raréfaction des financements dédiés à la création, faiblesse du soutien à l'écriture, concurrence accrue avec d'autres genres comme le reportage, formatage accentué de la part des diffuseurs, difficultés d'accès à la distribution en salle pour le documentaire, poids du centralisme et inégalités territoriales fortes, tentatives d'ingérences politiques, réflexion sur le statut d'artiste-auteur et sur un revenu universel de création... Du fait de son statut de fédération, La Boucle est exclue des négociations en cours sur la rémunération des auteurs.

La Guilde des auteurs-réalisateurs de reportages et de documentaires (GARRD) est un jeune syndicat professionnel créé en 2019 en réaction à « la paupérisation du secteur ». Elle regroupe 350 adhérents dont 10 % de journalistes, 89 % de réalisateurs et 1 % d'auteurs non-réalisateurs (source : GARRD). La Guilde milite pour que les réalisateurs de l'audiovisuel ne soient plus les seuls professionnels de l'audiovisuel ne bénéficiant pas de minimum de rémunération. Elle siège, depuis peu, avec la SRF, au CA de la Sécurité sociale des artistes-auteurs⁸¹.

La société des réalisateurs de films (SRF), créée en 1968, compte plus de 400 membres réalisateurs de fiction, de documentaire ou d'animation, de court et/ou long métrage. Elle milite pour la création d'un compte de soutien automatique aux auteurs, qui serait un

⁸¹ Arrêté du 1er décembre 2022 fixant la composition du conseil d'administration de l'organisme agréé prévu à l'article R. 382-2 du code de la sécurité sociale (JO du 7/12/2022).

substitut aux aides à la conception, lesquelles ne bénéficient qu'aux personnes ayant sorti un film l'année précédente. Il s'agit ainsi de fournir aux auteurs de quoi vivre et travailler entre deux projets, alors que le travail d'écriture n'est payé que lorsqu'il est effectué. L'aide bénéficierait à tous les documentaristes et serait indépendante d'un projet. Elle juge cette mesure urgente pour que les auteurs puissent travailler.

Elle regrette que le documentaire de création au sens où elle le définit ait une place très réduite dans les investissements et les programmes des diffuseurs publics et déplore une forte décorrélation entre les œuvres documentaires soutenues par le CNC et les œuvres diffusées par le service public. Quant aux aides sélectives du CNC (FSA, ex COSIP), elles bénéficient d'après elle aux documentaires formatés pour la télévision. Elle propose de créer un mécanisme de labellisation du documentaire de création, assorti d'obligations pour France Télévisions et Arte, en investissement (préachats et achats) comme en diffusion. Le label serait attribué en amont à partir d'un faisceau d'indices.

Une instance de médiation des litiges accessible aux documentaristes

L'Association de médiation et d'arbitrage des professionnels de l'audiovisuel (AMAPA), créée en 2001, a pour objet de faciliter par tous moyens (en particulier la médiation et l'arbitrage), le règlement des différends et litiges d'ordre individuel dans le domaine de l'audiovisuel au sens du code de la propriété intellectuelle (notamment la fiction, le documentaire ou l'animation, pour le cinéma, la télévision ou les nouveaux médias) entre auteurs (scénaristes et réalisateurs) et producteurs d'œuvres de cinéma ou de télévision. Elle regroupe la plupart des organisations représentatives du secteur de l'audiovisuel, la SACD, la SCAM et la PROCIREP.

Lorsqu'elle est saisie d'un litige, l'AMAPA mobilise un médiateur figurant sur une liste de scénaristes, réalisateurs et producteurs en activité, formés aux techniques de la médiation, en vue de parvenir à un règlement amiable dans un délai de 2 mois maximum.

Cette médiation est assurée moyennant un forfait de 250 euros pour chacune des parties.

L'AMAPA a traité, entre 2021 et le 1er semestre 2022, 36 litiges dont un tiers concernaient des documentaires sur des sujets tels que : l'arrêt de la production d'un film du fait du décès du personnage principal ; la transparence des comptes ; la régularisation d'échéances soumises à l'obtention d'aides ; la régularisation d'un contrat de cession ; la reprise des finitions d'un film ; le remboursement de l'avance des fonds ; la propriété des rush ; la substitution des auteurs et l'ajout d'un réalisateur...⁸²

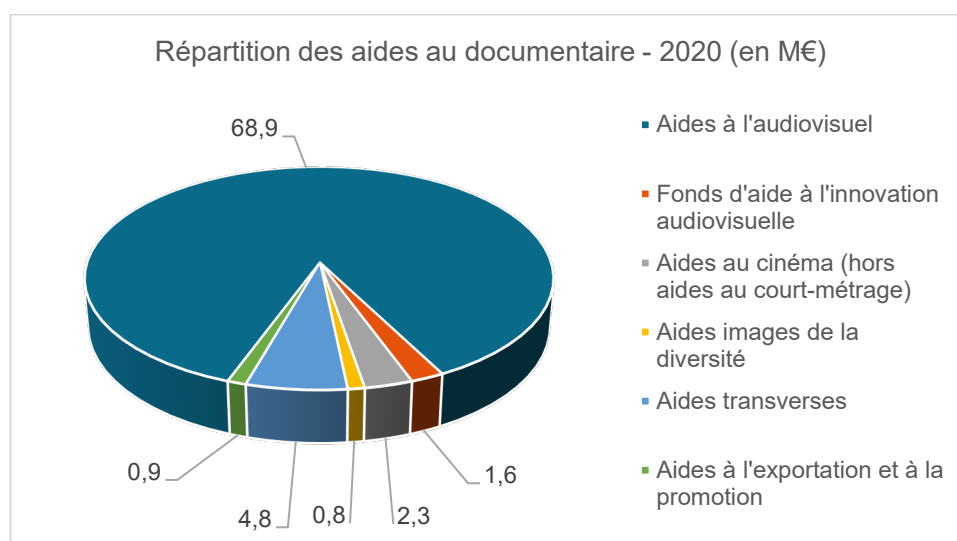
⁸² Source : AMAPA

ANNEXE 7 : UN SYSTEME D'AIDES NOMBREUSES EN FAVEUR DU DOCUMENTAIRE

1/ Principales aides aux documentaires

Le documentaire bénéficie d'une enveloppe globale d'aides proche de **80 M€** tous genres confondus (hors crédit d'impôt), d'après la dernière note de synthèse réalisée par le CNC (Direction des études, des statistiques et de la prospective) datée de juin 2021.

Répartition des aides au documentaire en 2020 (en M€) ⁸³	Montants	%
Aides à l'audiovisuel	68,9	87%
Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle	1,6	2%
Aides au cinéma (hors court-métrage ⁸⁴)	2,3	3%
Aides images de la diversité	0,8	1%
Aides transverses	4,8	6%
Aides à l'exportation et à la promotion	0,9	1%
Total du soutien au documentaire (hors crédit d'impôt)	79,3	11%



Les aides à l'audiovisuel (68,9 M€)

Le Fonds de soutien audiovisuel (FSA : ex-COSIP) est destiné à soutenir les œuvres audiovisuelles patrimoniales françaises et européennes destinées à une première diffusion sur une chaîne de TV ou une plateforme française ou étrangère diffusant en France. Il couvre tous les formats et toutes les thématiques.

⁸³ Source : Les aides du CNC au documentaire – Les synthèses du CNC n°19 – Juin 2021 (Direction des études, des statistiques et de la prospective).

⁸⁴ Le court métrage représente 0,9 M€ pour 2020

Les aides à la préparation (2,1 M€)

Ces aides sélectives et automatiques sont destinées à soutenir les travaux de préparation et de développement en amont de la mise en production. Versées aux producteurs, elles ont représenté 2,1 M€ pour 208 projets en 2020.

Aides à la production (66,8 M€)

Les aides à la production de documentaires audiovisuels s'élevaient à 66,8 M€ (hors complément de subvention) pour 1.481 projets unitaires ou séries en 2020. Elles sont composées de 8,1 M€ d'aides sélectives, 54,7 M€ d'aides automatiques, 3,8 M€ d'avances, et 0,2 M€ de compléments de subventions.

Le mécanisme "automatique" d'aide à la production est réservé aux entreprises de production dont le nombre d'heures diffusées sur les chaînes de télévision française leur permet d'avoir un compte automatique. Il concerne les œuvres bénéficiant d'un apport d'un ou de diffuseurs français au moins égal à 25 % de la part française du financement, et composé d'une part de numéraire supérieure à 12 000 € de l'heure.

Chaque œuvre audiovisuelle aidée par le CNC génère potentiellement du soutien pour le(s) producteur délégué(s) l'année suivant celle de sa première diffusion en France. La formule de calcul du soutien généré par une œuvre est la suivante : Généré de l'œuvre = Durée diffusée du programme (en minutes) x Coefficient pondérateur x Valeur du point (en €/minute). La valeur du point est arrêtée chaque année en fonction du budget dont dispose le CNC (542 € depuis 2019). Le montant du soutien généré peut être majoré.

Les aides sélectives sont pour leur part attribuées par le CNC après avis d'une **commission de professionnels** sur la qualité d'écriture de l'œuvre et proposition d'un montant selon les éléments financiers du dossier.

Le Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle - FAIA (1,6 M€)

Le FAIA pour le documentaire (FAI DOC) a pour objet d'accompagner les auteurs et les producteurs d'œuvres qui, à l'étape de l'écriture et du développement, n'ont pas encore défini leur destination audiovisuelle ou cinématographique, nécessitent un long temps de développement et proposent une approche innovante. Ce dispositif transversal doté d'une enveloppe d'1,6 M€ en 2020 est réparti en trois types d'aides :

- L'aide à l'écriture d'un montant fixe de 7 500 K€, destinée à soutenir l'auteur lors de la phase d'écriture du projet. Elle représentait 49 projets aidés en 2020 pour un total de 0,367 K€ ;

- L'aide au développement, d'un montant moyen de 13 000 € et plafonnée à 18 000€, est réservée aux projets ayant obtenu l'aide à l'écriture. Elle est destinée à couvrir les repérages, les essais techniques, la poursuite de l'écriture et la recherche de partenaires financiers. En 2020, 45 projets documentaires ont été soutenus au titre du développement pour un montant total de 0,59 M€ ;

- D'un montant moyen d'un peu plus de 40 000 € et plafonnée à 80 000€, l'aide au développement renforcé permet le financement d'un premier tournage et du pré-montage d'un nombre limité de projets. Son but est d'aider des œuvres particulièrement créatives qui ont besoin de premières images pour convaincre les diffuseurs ou partenaires. En 2020, 15 aides au développement renforcé ont été attribuées, pour une enveloppe totale de 0,65 M€.

Le FAI DOC est la première entrée au CNC pour le genre documentaire. C'est une aide efficiente, au vu des indicateurs de suivi : 95 % des auteurs ayant bénéficié d'une aide à l'écriture trouvent un producteur ; le taux de réalisation des projets aidés est de 70 % (85 % pour les projets ayant relevé du développement renforcé) ; 40 % des candidats sont des auteurs émergents.

Le **doublé de l'enveloppe du FAI DOC**, annoncé lors du FIPADOC 2023, est une bonne chose, dans la mesure où ce dispositif qui a fait ses preuves était pourtant l'un des moins dotés. Il est accompagné, depuis 2023, d'une 3^{ème} session de la commission de sélection permettant de réduire le délai d'attente avant examen des dossiers.

Les aides au documentaire cinématographique (2,3 M€ hors court-métrage)

Aides au scénario et au développement (0,25 M€)

L'aide à l'écriture ou à la réécriture : 7 aides attribuées en 2020 dans le cadre du soutien au scénario, pour un montant total de 192 000 €, soit une moyenne proche du plafond de 30 000€.

L'aide remboursable au développement, destinée à soutenir les producteurs dans la phase d'écriture : 2 aides attribuées pour un montant total de 45 000 € (plafond de 70 000 €) en 2020.

Aides à la production (1,8 M€)

- L'avance sur recettes avant réalisation est une aide sélective attribuable à l'auteur, au réalisateur ou au producteur, qui a bénéficié à 13 documentaires en 2020, pour un montant total de 1,3 M€⁸⁵. Les documentaires représentent, pour la période 2018-2021, 13 % des projets déposés et 19 % des projets aidés, soit un taux de sélectivité du documentaire de 14 % (10 % pour l'ensemble des genres).

- L'avance après réalisation, attribuable au seul producteur, a été versée en 2020 à 10 documentaires, pour un montant moyen total de 0,5 M€⁸⁶. Les documentaires représentent, pour la période 2018-2021, 33 % des projets déposés, soit beaucoup plus qu'avant réalisation, et 36 % des projets aidés, soit un taux de sélectivité du documentaire de 56 % (53 % pour l'ensemble des genres).

Le soutien automatique (0,26 M€)

Le soutien automatique, conditionné à l'agrément d'une production cinématographique, est calculé au prorata du nombre d'entrées du film en salles de cinéma, du montant des ventes de droits de diffusion sur les chaînes de télévision et du chiffre d'affaires généré par son édition sur support vidéo physique.

53 films documentaires, dont 49 d'initiative française, ont été agréés en 2020, parmi lesquels 5 ont mobilisé du soutien automatique pour le financement de leur production, pour un montant total de 0,26 M€.

⁸⁵ 1,8 M€ avec le court-métrage.

⁸⁶ 0,86 M€ avec le court-métrage.

Les aides images de la diversité (0,8 M€)

Ce fonds couvrant tous les formats et genres d'œuvres a été créé en 2007 pour proposer une représentation de la diversité de la société française, ainsi que favoriser l'émergence de nouvelles formes d'écritures et de nouveaux talents issus notamment des quartiers prioritaires de la politique de la ville. Le fonds est copiloté par l'Agence nationale de la cohésion des territoires qui apporte également des financements. Les apports combinés ont représenté, en 2021, un montant de 1,8 M€ ayant notamment permis d'aider 48 œuvres documentaires, soit 50% des projets aidés.

Les aides transverses à la production, à la vidéo et aux industries techniques (4,8 M€)

Aide aux effets visuels/VFX⁸⁷

Cette aide à l'utilisation des technologies numériques de l'image et du son privilégie la qualité et l'originalité de la proposition visuelle ou graphique, en regard du projet artistique et du mode de diffusion. Sont éligibles à l'aide tous les projets cinéma et audiovisuel ou de nouveaux médias, quels que soit leur genre ou format.

Ce dispositif inclut :

- une aide automatique atteignant 20 % du coût des effets VFX si le montant global dépasse 1M€ (150K€ pour le documentaire) ;
- une aide sélective pouvant être cumulée avec l'aide automatique, qui représente un montant de 300 K€ investi en moyenne dans 5 documentaires par an. L'aide sélective peut aussi financer la création d'un pilote sans préjuger du futur média de diffusion de l'œuvre (aide de 10 à 50 K€).

En 2020, 31 projets documentaires ont été soutenus pour un montant total de 2,3 M€.

Aide à la vidéo physique

Cette aide peut bénéficier à une œuvre unitaire (18 % des coûts) et au programme éditorial afférent à un catalogue d'œuvres (10 % du coût du programme sur 12 mois). Elle inclut le soutien automatique à l'édition vidéo pour l'achat de droits d'exploitation vidéo de films français récents et l'aide sélective destinée à soutenir l'édition vidéographique. En 2020, 94 projets documentaires ont bénéficié de l'aide sélective à la vidéo (40 unitaires et 54 issus de programmes éditoriaux) pour un montant total d'aides attribuées de 0,3 M€.

Aide à la VàD

Il s'agit principalement d'une aide automatique destinée aux éditeurs de service de VàD pour les revenus qu'ils tirent de l'exploitation en ligne d'œuvres cinématographiques françaises. Elle représentait en 2020 une enveloppe de 2 M€ répartis entre 8 SMAD français et européens. TËNK et ARTE.TV, dont les développements répondent bien aux enjeux de l'aide, sont au nombre des plateformes régulièrement soutenues.

S'y ajoute une aide sélective au programme éditorial destinée à encourager le développement du marché de la VàD. Cette aide a représenté 0,04 M€ en 2020.

⁸⁷ Les VFX (visual effects) se distinguent des SFX (effets spéciaux physiques, marionnettes etc).

Le soutien financier aux industries techniques

Il a bénéficié en 2020 à deux projets innovants et structurants pour le secteur, pour un montant total de 0,172 M€.

Les aides à l'exportation et à la promotion (0,9 M€)

Les aides à la promotion internationale de programmes audiovisuels concourent au financement des frais de doublage, de sous-titrage, de fabrication de supports promotionnels, d'achat d'espaces publicitaires et de reformatage des œuvres audiovisuelles. Ces aides sélectives ont représenté en 2020 une contribution de 0,65 M€ au financement de documentaires.

Les aides à la promotion internationale de films cinématographique mobilisent, depuis 2017, un fonds de soutien automatique, le soutien généré étant fonction du succès remporté par les films à l'étranger. En 2020, les films documentaires ont généré 0,215 M€, soit 3,3 % du montant total du soutien.

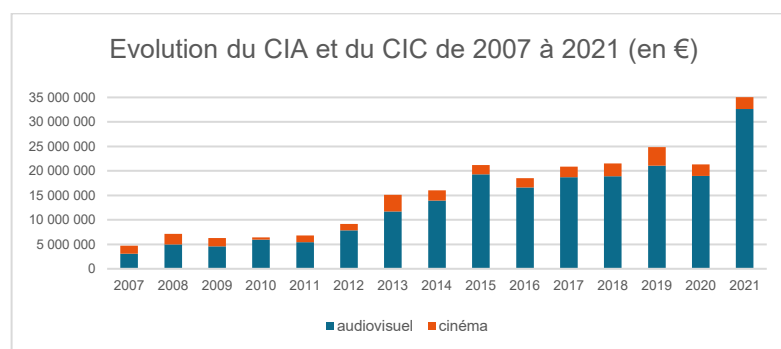
2/ Les autres aides bénéficiant au documentaire

Crédit d'impôt

La loi de finances pour 2004⁸⁸ a instauré un crédit d'impôt (CIC) au bénéfice des producteurs délégués, au titre des dépenses effectuées en France pour la production de films ayant accès aux aides financières automatiques à la production de films de long métrage. Ce crédit d'impôt se traduit par une baisse de l'impôt sur les sociétés ou par le versement de la différence entre le montant de l'impôt sur les sociétés et celui du crédit d'impôt calculé si ce dernier est plus élevé. Le bénéfice du crédit d'impôt est subordonné au respect, par les entreprises de production déléguées, de la législation sociale.

Le crédit d'impôt en matière audiovisuelle (CIA) permet à une société de production de déduire de son imposition sur les sociétés 25 %, dans la limite de 1.450 € par minute produite (loi de finances pour 2021) de certaines dépenses de production (dépenses dites éligibles) pour les œuvres de fiction, documentaire, animation et 10 % pour les adaptations audiovisuelles de spectacle, sous certaines conditions.

L'évolution de la dépense fiscale annuelle générée par les documentaires agréés au CIA et au CIC apparaît dynamique de 2011 à 2015 et, après une période de stabilisation, depuis 2019, si l'on excepte la période de confinement de 2020, comme le montre le tableau ci-après :



Source : CNC-DFJ (service des financements)

⁸⁸ Loi n° 2003-1311 du 30 décembre 2003, article 88.

L'année 2021 a vu en particulier son niveau monter fortement sous l'effet de plusieurs facteurs :

- le rehaussement par la loi de finances pour 2021 du taux de CIA de 20 % à 25 % et du plafond de 1150 € à 1450 € ;

- une nette augmentation du nombre de sociétés bénéficiaires (+13 %) et du nombre de projets présentés (+21 %), qui peut s'expliquer par la sortie de la crise sanitaire. En effet, le genre documentaire a été particulièrement impacté par les perturbations liées au confinement, puis aux mesures sanitaires durant la période – avec certains sujets qui n'étaient plus accessibles (comme les sujets étrangers, en raison des restrictions de circulation et des difficultés à être assuré contre le risque Covid sur des sinistres qui interviendraient hors de France). Cela a pu mener à un rattrapage des mises en production à partir de 2021. En outre, l'effondrement du marché publicitaire TV au début de la crise a également pu mener à un gel relatif des financements documentaires.

Fonds sélectif plateformes

L'intégration des œuvres préfinancées par les éditeurs étrangers a, dans un premier temps, été mise en œuvre à titre expérimental jusqu'au 31 décembre 2022 par le biais d'une aide sélective spécifique pour la production d'œuvres préfinancées exclusivement par les éditeurs de SMAD étrangers soumis aux obligations de contribution à la production (dite « fonds sélectif plateforme ») créée lors du conseil d'administration du 5 novembre 2021. Les bénéficiaires de l'aide sont les entreprises de production déléguées françaises qui répondent aux conditions générales d'admission au fonds de soutien audiovisuel : établissement en France, dirigeants européens, absence de contrôle extra-européen. Ce dispositif a permis d'accompagner 14 projets destinés à 3 plateformes (Disney+, Amazon Prime Video, Netflix), pour un montant total de 2,56 M€. A noter que la dotation initiale (5,5 M€) devait initialement couvrir une vingtaine de dossiers et une typologie de projets principalement sérielle. Mais la part des unitaires a représenté la moitié du nombre de projets reçus par le CNC, induisant une sous-consommation de l'enveloppe.

Aides à la distribution

Elles ont pour objet, pour tous les genres, de faciliter la distribution en salles d'œuvres de qualité dont la diffusion présente des difficultés particulières ; de garantir la diversité de l'offre de films en salles en soutenant des films d'auteurs de toutes nationalités, des films de répertoire et des films en direction du jeune public ; de permettre le maintien d'un tissu de distributeurs indépendants.

Elles se composent de l'aide au film par film, l'aide à la structure (projet de développement de la structure de distribution), l'aide au programme (programme annuel de sorties de 4 à 7 films) et sont attribuées au vu des critères suivants : qualités cinématographiques de l'œuvre, type de sortie proposée par le distributeur, cohérence entre la nature du film et le plan de diffusion, situation financière de la société de production et respect de ses engagements antérieurs.

Les documentaires aidés (48 en 2021) représentent en moyenne sur la période 2018-2022 18,5 % des films soutenus (243 en 2021). Les documentaires soutenus représentent 53 % des documentaires sortant en salle en 2021 (90). Les documentaires disposent de budgets de sortie et de minimums garantis bien moins importants que les autres films soutenus, leur accompagnement étant assuré par des débats plutôt que par de la publicité. Leurs entrées en salles sont deux fois moins importantes que celles des autres films inédits.

CNC aide éducation à l'image

Le CNC promeut une action d'éducation à l'image qui s'appuie notamment sur le genre documentaire et prend les formes suivantes :

- le dispositif « Ma classe au cinéma », dont le catalogue compte près de 10 % de films documentaires et qui touche près de 14 % d'une classe d'âge chaque année ;
- le programme « Les Enfants des Lumières(s) » destiné aux élèves des classes des réseaux d'éducation prioritaire ou de zone urbaine sensible ;
- la relance des ciné-clubs dans les lycées et collèges ;
- une sélection de films intitulée « Le corps filmé, ou comment capter le mouvement » destinée aux enseignants dans le cadre des Olympiades culturelles ;
- l'opération « Des cinés, la Vie ! » destinée aux jeunes placés sous main-de-justice

Aides aux associations

Le CNC soutient une quarantaine de structures concourant à la création documentaire, à la professionnalisation de ses acteurs ainsi qu'à la visibilité du genre (résidences de création, formations, festivals, centres de ressources), pour un montant global de 2,3 M€ en 2020 (NB : 36 structures pour un total de 2,1 M€ en 2022).

Ce soutien bénéficie notamment aux organismes suivants : La Cinémathèque du documentaire, le FIPADOC, divers festivals dont Les Etats généraux du film documentaire, Cinéma du réel, le FID Marseille, Pariscience, le FIGRA, Sunny Side of the doc, Le Mois du film documentaire, le site Film-documentaire.fr, ADDOC, Eurodoc ...

Aide aux cinémas du monde (ACM)

L'aide à la production peut être attribuée, avant réalisation, à une société de production établie en France et détentrice d'un contrat de coproduction avec une société de production étrangère. Elle représente un montant moyen de 65 000 €. L'aide à la finition, attribuée au stade de la post production, ne concerne que les projets n'ayant pas bénéficié de l'aide à la production. Elle représente un montant moyen de 40 000 €.

Réservée aux producteurs, l'ACM représente une enveloppe annuelle tous genres de 6 M€ attribuée à 15 films chaque année, dont en moyenne 1 à 3 documentaires. Elle concerne majoritairement des films étrangers coproduits avec une société française, toute coproduction de documentaire étant éligible du fait de la neutralisation du critère de la langue. Le documentaire représente 12 % des demandes d'aides et 7 % des montants attribués. Tous les pays sont concernés, avec une prédominance de l'Afrique et du Moyen-Orient. Seuls les films ayant une 1ère diffusion cinématographique en France peuvent bénéficier de cette aide non-cumulable avec le compte de soutien.

3/ Les aides directes aux auteurs

Evolution des aides versées par le CNC à l'ensemble des auteurs (2019-2023)

Dispositifs / Exercices	2019	2020	2021	2022	2023 (prévisionnel)
Aide au parcours d'auteur			1 000 000 €	1 000 000 €	1 000 000 €

Soutien au scénario Aide à l'écriture	600 000 €	840 000 €	750 000 €	810 000 €	810 000 € ⁸⁹
Soutien au scénario Aide à la réécriture	441 000 €	180 000 €	441 000 €	357 000 €	357 000 €
Soutien au scénario Aide à la conception	850 000 €	700 000 €	705 000 €	1 015 000 €	1 015 000 €
XN- Ecriture	243 300 €	170 400 €	141 200 €	34 400 €	
Création immersive - écriture				125 770 €	150 000 €
FAI Documentaire - écriture	352 700 €	367 500 €	360 000 €	367 500 €	550 000 €
CNC Talent - aide à la création	331 500 €	242 760 €	330 000 €	348 700 €	348 700 €
Images de la diversité - Ecriture	252 650 €	315 020 €	300 000 €	410 000 €	410 000 €
FAIA Fiction-Animation (concept - écriture - réécriture)	2 063 000 €	1 980 500 €	2 136 500 €	2 044 500 €	2 044 500 €
FAJV Ecriture	124 000 €	138 000 €	198 000 €	265 800 €	265 800 €
Totaux	5 258 150 €	4 934 180 €	6 361 700 €	6 778 670 €	6 951 000 €

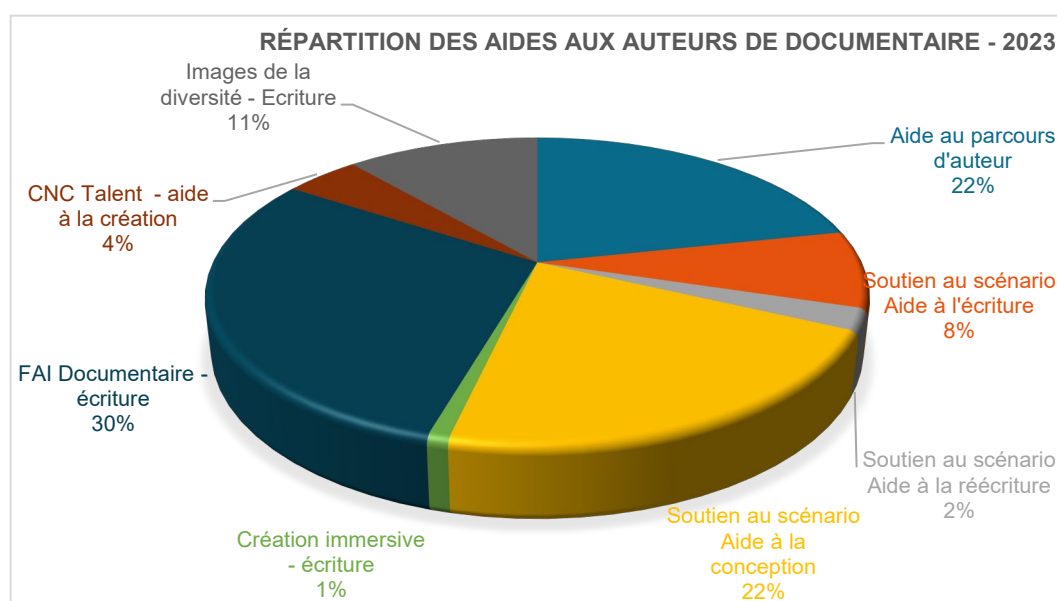
Evolution des montants versés aux auteurs de documentaires (2019-2023)

Dispositifs / Exercices	2019	2020	2021	2022	2023 (prévisionnel)
Aide au parcours d'auteur			480 000 €	400 000 €	400 000 €
Soutien au scénario Aide à l'écriture	120 000 €	273 000 €	210 000 €	150 000 €	150 000 € ⁹⁰
Soutien au scénario Aide à la réécriture	21 000 €	21 000 €		42 000 €	42 000 €
Soutien au scénario Aide à la conception				400 000 €	400 000 €
XN- Ecriture	14 000 €	34 400 €	24 200 €		

⁸⁹ Les chiffres en italique en 2023 sont prospectifs pour la construction du tableau et ne préjugent pas de la répartition définitive entre les lignes écriture / réécriture, s'agissant d'un budget global dont la répartition ne pourra être constatée qu'a posteriori.

⁹⁰ Les chiffres en italique en 2023 sont prospectifs pour la construction du tableau et ne préjugent pas de la répartition définitive entre les lignes écriture / réécriture, s'agissant d'un budget global dont la répartition ne pourra être constatée qu'a posteriori. Ils ne peuvent préjuger non plus des montants attribués au genre documentaire, s'agissant d'un budget tous genres confondus.

Création immersive - écriture				16 500 €	16 500 €
FAI Documentaire - écriture	352 700 €	367 500 €	360 000 €	367 500 €	550 000 €
CNC Talent - aide à la création	211 000 €	149 050 €	65 000 €	81 700 €	81 700 €
Images de la diversité - Ecriture	110 000 €	180 000 €	140 000 €	210 000 €	210 000 €
Totaux	828 700 €	1 024 950 €	1 279 200 €	1 667 700 €	1 850 200 €



Aide au parcours d'auteur

Cette aide transversale (non-attachée à un genre) de 20 K€ est destinée à soutenir un auteur (ou deux co-auteurs) en phase « amont » de l'écriture, afin de lui permettre d'expérimenter de nouvelles modalités de création et de renouveler sa pratique artistique : par exemple un documentariste voulant évoluer vers la fiction. Elle peut notamment financer : des périodes de recherche, l'emploi d'autres auteurs dans le cadre d'une collaboration artistique, une formation, une partie des coûts d'un film...

L'éligibilité à l'aide repose sur un critère de professionnalité minimum : l'auteur ou le co-auteur doit justifier au moins de l'écriture ou de la réalisation d'une œuvre soutenue par le CNC et d'une expérience artistique (dans le champ de l'audiovisuel, du cinéma, du spectacle vivant ou de la littérature). Après une phase de présélection par des comités de lecteurs, une commission juge de la qualité du parcours accompli et du projet. Un mentorat est en outre assuré par un membre de commission.

Ce jeune dispositif (il date de 2021) a vu son enveloppe quadruplée à 1M€ du fait de la crise sanitaire. Il devrait faire l'objet en 2023 d'un premier retour d'expérience en vue d'une reconduction qui semble probable, vu son succès. La moitié de ses bénéficiaires sont des documentaristes, pour un montant total de 400 K€.

Soutien au scénario : aides à l'écriture et à la réécriture

Réservée à l'auteur, l'aide à l'écriture de scénario est destinée aux projets en cours d'écriture présentés sous forme d'un synopsis, d'un synopsis développé ou d'un « traitement »⁹¹. Elle peut être attribuée pour des projets de long métrage dans tous les genres. Le bénéfice de l'aide est subordonné à un critère de professionnalité de l'auteur ou de l'auteur-réalisateur. Après présélection, le choix des attributaires de l'aide est décidé dans le cadre d'une commission de sélection. Le montant attribué est de 30 K€ maximum par projet dont 20 K€ maximum attribués à l'auteur principal, le reste pouvant être attribué à des co-auteurs ou consultants.

L'aide à la réécriture est destinée à des projets présentés sous forme de continuité dialoguée, pour lesquels un travail complémentaire d'écriture est nécessaire. Elle peut être demandée par l'auteur ou la société de production mais ne bénéficie qu'à l'auteur. Son montant est de 21 K€ maximum, dont 9 K€ maximum à l'auteur principal.

Deux collèges sont chargés au sein du CNC de l'examen des dossiers :

- Le premier collège examine les demandes présentées pour les premiers scénarios ;
- Le deuxième collège examine les demandes des auteurs ayant déjà écrit ou/et réalisé au moins un long métrage porté à l'écran.

Le budget estimé pour 2023 (sous réserve de la qualité des projets, s'agissant d'une aide sélective) est de 1,2 M€ pour les deux aides.

Soutien au scénario : aide à la conception

Cette aide initialement réservée aux auteurs de fiction et d'animation et destinée à favoriser l'émergence de nouvelles œuvres a été étendue, dès 2022 à titre exceptionnel, puis à partir de 2023 de manière pérenne, aux documentaristes, pour un montant de 0,4 M€. Elle représente un montant maximum de 10 K€ non cumulable avec l'aide à l'écriture.

Fonds d'aide à la création immersive

Ce nouveau dispositif est destiné à soutenir les formats plaçant le spectateur au centre de l'œuvre et dans un rôle dynamique avec la possibilité d'interagir. Il recouvre : une aide à l'écriture réservée aux auteurs ; une aide à la pré-production et une aide à la production, attribuables aux sociétés de production et aux associations. S'agissant des auteurs, il se substitue à partir de 2023, à l'aide XN-écriture, pour une enveloppe totale de 0,15 M€ dont 16,5 K€ destinés aux documentaristes.

Fonds d'aide à l'innovation documentaire – écriture

Le Fonds d'aide à l'innovation documentaire (FAIDOC), géré depuis 2023 par la direction du cinéma du CNC, soutient au stade de l'écriture les auteurs de projets de documentaire destiné à l'audiovisuel ou au cinéma⁹². Il bénéficie à des profils émergents (40 % des dépôts de dossier et 30% des aidés), avec ou sans producteur, et des auteurs confirmés. L'aide à l'écriture (7 500 € attribués à l'auteur) a bénéficié en 2021 à 48 projets documentaires (57 auteurs) pour 700 dossiers déposés, soit un taux de sélectivité de 7 %. Elle représente une

⁹¹ Le traitement est un texte de plusieurs dizaines de pages décrivant en détail les intrigues et les scènes principales d'un film. Il se situe à une étape intermédiaire entre le synopsis et le scénario (continuité dialoguée).

⁹² Le Fonds d'aide à l'innovation documentaire soutient en outre, aux stades du développement et du développement renforcé, les producteurs des projets de documentaire audiovisuel et cinématographique.

enveloppe de 367 K€ en 2022, qui a été presque doublée à 550 K€ en 2023 et permettra d'aider environ 55 auteurs à hauteur d'un minimum 10 K€.

CNC talent - aide à la création

Ce dispositif transversal créé en 2017 est destiné à soutenir les vidéastes du web. Le documentaire représente en moyenne 47 % des 100 projets soutenus chaque année, dont 25 % de documentaire de création et 43 % de documentaires de médiation culturelle ou scientifique.

Il inclut une aide à la création qui a bénéficié en 2022 à 23 auteurs dont 3 documentaristes.

Fonds Images de la diversité - écriture

Ce fonds évoqué plus haut couvre le champ des œuvres cinématographiques, audiovisuelles, multimédia et des jeux vidéo. Le soutien peut être sollicité à toutes les étapes de l'écriture à l'édition vidéo, et pour tous les genres, secteurs et formats. L'aide à l'écriture est attribuée aux auteurs directement et sans condition d'aide préalable. Son montant forfaitaire peut être de 10 000 € (pilotes, séries audiovisuelles de 26', unitaires audiovisuels de 52' et projets nouveaux médias) ou de 20 000 € (longs métrages cinéma, unitaires audiovisuels de 90', séries audiovisuelles de 52').

Le documentaire est le genre le plus représenté dans les financements du FID : 10 documentaires aidés pour un montant total de 140 K€, ce qui représente 14 documentaristes sur 28 auteurs soutenus.

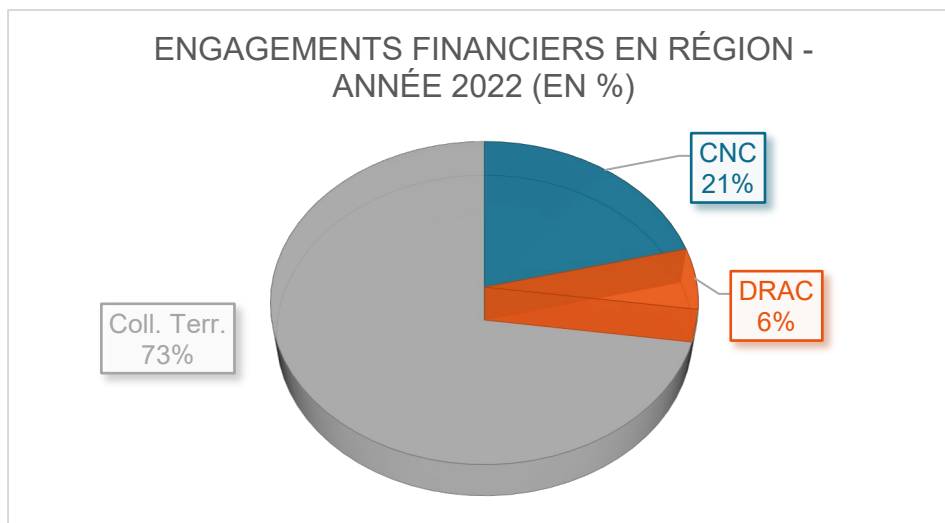
4/ Les aides du CNC aux collectivités territoriales

La politique territoriale du CNC s'inscrit dans un cadre conventionnel qui a été actualisé en 2020. Elle est formalisée dans des conventions tripartites (CNC-régions-DRAC) et triennales de coopération pour le cinéma et l'image animée, complétées de conventions d'application financière qui peuvent associer des départements et communautés de communes. Elle s'appuie notamment sur un réseau de 35 commissions régionales ou locales du film (bureaux de tournage) veillant à l'attractivité des territoires en matière d'accueil des tournages.

Elle encourage les axes d'investissement suivants : indépendance créative des auteurs et économique des entreprises ; internationalisation des œuvres et attractivité des territoires ; accès aux œuvres et reconquête du jeune public ; formation professionnelle et responsabilité sociétale et environnementale (depuis 2023). Elle concourt également au renouvellement des publics (soutien à l'emploi de médiateurs, relance des ciné-clubs dans les lycées), à l'implication des télévisions locales, à l'accompagnement des créateurs et à l'émergence (Talents en court métrage, bourses de résidences).

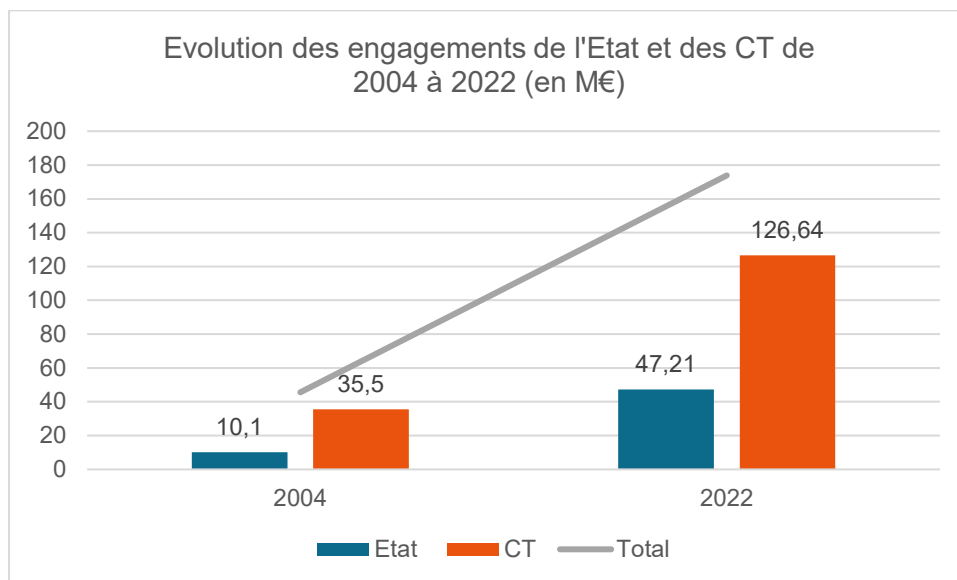
Des enveloppes de crédits forfaitaires ou modulées (1 € du CNC pour 2 ou 3 € de la CT) sont prévues pour chaque dispositif : aide à l'écriture et au développement, aide aux expériences numériques, aide aux films de court métrage, aide aux films de long métrage, aide à la production audiovisuelle... L'intervention financière du CNC est plafonnée pour la production à 2 M€ par an. Les bureaux régionaux d'accueil des tournages sont aidés pendant les trois premières années de leur fonctionnement et les pôles régionaux d'éducation aux images l'année de leur création.

Les montants globaux engagés dans le cadre des conventions d'application financières 2022⁹³ sont de : 36,56 M€ pour le CNC ; 10,65 M€ pour les DRAC ; 126,64 M€ pour les collectivités territoriales.



Source CNC - Direction des politiques territoriales

Les engagements financiers en région représentent donc, en 2022, un montant total de 173,85 M€, contre 45,6 M€ en 2004. Les engagements de l'État (CNC+DRAC) ont été multipliés par plus de 4 sur la période, passant de 10,1 M€ en 2004 à 47,21 M€ en 2022, tandis que ceux des collectivités territoriales étaient multipliés par trois, passant de 35,5 M€ à 126,64 M€.



Source CNC - Direction des politiques territoriales

⁹³ Les conventions 2022 concernent 31 collectivités territoriales : 17 régions et DROM (Auvergne-Rhône-Alpes, Bourgogne-Franche-Comté, Bretagne, Centre-Val de Loire, Corse, Grand Est, Guadeloupe, Guyane, Hauts-de-France, Ile-de-France, Martinique, Normandie, Nouvelle-Aquitaine, Occitanie, Pays de la Loire, Provence-Alpes-Côte d'Azur, La Réunion), 10 départements (Alpes-Maritimes, Charente, Charente-Maritime, Dordogne, Drôme, Gironde, Haute-Savoie, Landes, Lot-et-Garonne, Seine-Saint-Denis), trois agglomérations et métropoles (Eurométropole de Strasbourg, Agglomération de Valence Romans, Toulouse Métropole) et une commune (Paris).

Engagements des partenaires en 2022 (en M€)

Actions	CNC	MC-DRAC	Coll. Terr.	total
total fonds d'aide	22,13	-	72,01	94,14
création	1,52	-	8,55	10,07
<i>dont talents en court</i>	<i>0,07</i>	<i>-</i>	<i>0,26</i>	<i>0,34</i>
<i>dont bourse de résidence</i>	<i>0,41</i>	<i>-</i>	<i>1,27</i>	<i>1,68</i>
<i>dont aide à l'écriture et au développement</i>	<i>0,73</i>	<i>-</i>	<i>5,78</i>	<i>6,51</i>
<i>dont soutien aux résidences</i>	<i>0,31</i>	<i>-</i>	<i>1,24</i>	<i>1,55</i>
nouveaux médias - jeux vidéo - création numérique	0,21	-	2,04	2,26
production cinéma	11,14	-	36,49	47,62
<i>dont court métrage</i>	<i>2,53</i>	<i>-</i>	<i>6,02</i>	<i>8,55</i>
<i>dont long métrage</i>	<i>8,60</i>	<i>-</i>	<i>30,47</i>	<i>39,07</i>
production audiovisuelle	9,26	-	24,93	34,19
<i>dont soutien direct à la production audiovisuelle</i>	<i>8,72</i>	<i>-</i>	<i>21,32</i>	<i>30,04</i>
<i>dont soutien aux COM des télévisions locales</i>	<i>0,54</i>	<i>-</i>	<i>3,60</i>	<i>4,15</i>
accueil de tournages	0,09	-	3,99	4,08
formation	1,66	-	2,15	3,82
studio	2,09	-	-	2,09
accompagnement des projets des entreprises	0,29	-	1,10	1,39
développement de la filière	-	-	5,88	5,88
total création, production et tournages	26,27	-	85,14	111,40
diffusion – éducation à l'image	6,82	10,20	27,11	44,13
<i>dont diffusion culturelle</i>	<i>6,06</i>	<i>3,30</i>	<i>18,57</i>	<i>27,93</i>
<i>dont dispositifs et actions d'éducation à l'image</i>	<i>-</i>	<i>6,90</i>	<i>6,63</i>	<i>13,53</i>
<i>dont ciné-clubs</i>	<i>0,39</i>	<i>-</i>	<i>0,62</i>	<i>1,01</i>
<i>dont diffusion des œuvres aidées</i>	<i>0,38</i>	<i>-</i>	<i>1,30</i>	<i>1,67</i>
exploitation	1,20	-	11,95	13,15
<i>dont soutien direct aux salles</i>	<i>-</i>	<i>-</i>	<i>8,75</i>	<i>8,75</i>
<i>dont soutien aux réseaux de salles</i>	<i>0,67</i>	<i>-</i>	<i>2,05</i>	<i>2,71</i>
<i>dont soutien aux médiateurs</i>	<i>0,54</i>	<i>-</i>	<i>1,15</i>	<i>1,69</i>
conservation du patrimoine	2,28	0,44	2,44	5,16
total	36,56	10,65	126,64	173,85

Source CNC - Direction des politiques territoriales

ANNEXE 8 : BILAN DU SYSTEME DES BONIFICATIONS DANS LA REFORME DES AIDES AU DOCUMENTAIRE

Le bilan de la réforme des aides réalisé par le CNC en 2021 indique que 45 % des dossiers d'aides bénéficient d'une bonification : le montant d'aide horaire moyenne du CNC, qui est de 26,8 K€ sans bonification, est porté à 46 K€ en moyenne avec bonification (+ 71 %).

Son analyse détaillée, bonus par bonus, montre qu'on peut questionner la pertinence et l'efficience de la plupart d'entre eux.

Bonus montage

Il est obtenu quand le nombre de jours de montage rémunérés pour un chef monteur dépasse 25 jours pour un 52 minutes, donnant droit à 0,1 point de coefficient de bonification, porté à 0,2 point si le nombre de jours est supérieur à 35.

C'est le bonus le plus facile à obtenir : il représente 58 % des dossiers et 96 % des documentaires faisant l'objet d'une bonification.

Les caractéristiques des œuvres concernées sont très proches de celles des documentaires non bonifiés, en nombre de jours moyens et en coût définitif horaire moyen. De surcroît, ces œuvres sont significativement moins bien financées par les diffuseurs que les documentaires non bonifiés (-35 % d'ADHN). Pourtant, elles coûtent plus cher à produire (+15 %). Ainsi, ce surcoût n'est pas accompagné par les diffuseurs, mais par le CNC.

Ce bonus s'inscrit typiquement dans un mécanisme fondé sur la dépense, qui pourrait être supprimé dans la perspective d'une refonte de la courbe des aides reposant non plus sur l'ADHN mais sur le DHF.

Bonus musique

Il est obtenu quand la rémunération pour la composition de la musique originale dépasse les 3.000 € par heure (3 500 € depuis le 19 octobre 2020).

Il représente 87 % des dossiers bonifiés et la rémunération moyenne du compositeur est de 3.385 € par heure, soit légèrement au-dessus du seuil.

On constate donc une homogénéisation des rémunérations des compositeurs, majoritairement calquées sur le plancher du CNC et non sur la diversité des compositeurs et des œuvres, pouvant laisser à penser que les producteurs recherchent un effet d'aubaine compte tenu du surcoût d'aide que l'accès aux bonifications déclenche (+ 19,2 K€ par œuvre en moyenne).

Bonus réalisateur

Son obtention dépend du nombre de jours travaillés rapporté à l'ADHN.

Il est obtenu par 81 % des dossiers bonifiés. La rémunération globale des réalisateurs augmente de 28 % par rapport aux documentaires non bonifiés mais, dans le même temps, son salaire journalier baisse de 22 % : le producteur choisit d'étendre le temps déclaré de réalisation pour ne pas perdre le bénéfice du bonus mais le compense par une diminution de la rémunération horaire.

De surcroît, ce bonus engendre une forte crispation dans la mesure où le poste de réalisateur ne fait pas l'objet d'un salaire minimum fixé par la convention collective⁹⁴.

Le soutien aux réalisateurs serait plus naturel notamment à travers l'instauration du salaire minimum recommandé précédemment.

Bonus développement

Il est obtenu si le projet fait l'objet d'une convention d'écriture rémunérée d'au moins 6.000 € par heure par le diffuseur, ou a reçu des aides à l'écriture ou au développement d'au moins 3.000 €.

Il n'est obtenu que pour 20 % des dossiers et 41 % des documentaires bonifiés. En outre, France Télévisions et Arte représentent 86 % des conventions de développement.

Le soutien au développement pourrait être obtenu plus aisément via le renforcement des aides directes du CNC en la matière.

Bonus diversité du financement

Il est conditionné à l'obtention par le producteur de deux apports en numéraire d'au moins 4.500 € par heure chacun.

Il touche 25 % des dossiers bonifiés et suscite la perplexité, certains considérant que la recherche de financements fait partie du métier du producteur et n'a pas à être subventionnée. Il valorise en outre des œuvres en moyenne déjà mieux financées que la moyenne des documentaires bonifiés (ADHN moyen de 85 K€ contre 80 K€).

Bonus international

Il ne touche que 6 % des dossiers, malgré des conditions d'éligibilité très ouvertes (à tel point que certains producteurs ont profité d'un effet d'aubaine, quand ils commercialisaient leur programme sur certains territoires pour quelques centaines d'euros à peine afin de toucher la bonification).

Le CNC a lancé en mars 2023 un groupe de travail composé de professionnels expérimentés à l'international (producteurs, distributeurs, marchés et festivals). Il a pour objectif de mieux comprendre les enjeux, freins et opportunités de la production de documentaires à l'international. Il doit donner lieu à un état des lieux et des propositions de réflexions sur un éventuel aménagement des soutiens.

⁹⁴ Lors des concertations avec les professionnels en 2017, ce bonus avait été oralement conditionné à la finalisation des négociations sur le minimum salarial.

ANNEXE 9 : LES « DECRETS DE PRODUCTION »

Accords interprofessionnels passés par les diffuseurs

TF1

L'accord conclu pour trois ans par Le Groupe TF1 avec AnimFrance, le SATEV, le SPECT, le SPI, l'USPA, le SEDPA, la SACD et la SCAM contient les stipulations suivantes :

- engagement en faveur de la création d'œuvres patrimoniales à hauteur de 12,5 % du CA incluant les plateformes MYTF1, MYTF1 Max et TFOU Max.
- engagement d'investissement dans les documentaires de création indépendants, à hauteur de 5,4 % de l'obligation et sous-quota porté à 5,2 % de l'obligation pour l'animation ;
- taux minimum de 90 % pour les EOF ;
- engagement de 70 % auprès de la production indépendante ;
- accès du Groupe à l'ensemble des droits linéaires et non linéaires sur une durée portée à 48 mois, pour l'ensemble des œuvres indépendantes qu'il finance à hauteur de 60 % pour le documentaire de création et le spectacle vivant et 50 % pour la fiction et l'animation.

M6

L'accord conclu par le Groupe M6 avec AnimFrance, le SATEV, la SCAM, le SEDPA, le SPECT, l'USPA⁹⁵, prévoit notamment :

- un engagement de 15 % du chiffre d'affaires consacré à la production d'œuvres audiovisuelles européennes ou d'EOF ;
- un taux d'investissement patrimonial porté à 11,5 % du chiffre d'affaires dont 74 % en faveur d'œuvres indépendantes ;
- un nouvel engagement de 1,35 % du chiffre d'affaires en faveur du documentaire de création entièrement dédié à des œuvres indépendantes et de 1,3 % du chiffre d'affaires en faveur de l'animation.

L'intervention de ces premiers accords déclinant de manière diversifiée les règles du décret confirme l'intérêt de la modulation pour les producteurs comme pour les éditeurs.

Conventions passées par l'ARCOM avec les SMAD étrangers

On trouvera ci-après un tableau figurant les engagements des SMAD étrangers tels qu'ils résultent des conventions passées avec l'ARCOM ou des notifications de celle-ci.

⁹⁵ SPI et SCACD n'ont pas signé l'accord en raison du niveau jugé insuffisant de l'engagement d'investissement patrimonial.

**Contribution à la production audiovisuelle des SMAD étrangers conventionnés ou notifiés
par l'ARCOM⁹⁶**

SMAD visant la France	Assiette de CA (% de recettes de l'offre)	Obligation réservée aux œuvres audiovisuelles	Part de l'obligation réservée aux œuvres audiovisuelles consacrée aux genres patrimoniaux	Part de l'obligation réservée aux d'œuvres audiovisuelles réservée aux OEOF	Part de l'obligation réservée au documentaire de création	Part de l'obligation réservée aux autres genres
Netflix	100%	16%	95%	75%	0,6%	4,4% dans des œuvres d'animation (dont 66% portant sur des œuvres indépendantes)
Amazon Prime Video (VàDA)	100% du CA Amazon Prime Video VàDA en France + 30% recettes de l'offre composite Amazon Prime en France	Montant le plus élevé entre 16% de l'assiette et 80% de 40 M€	95%	75%	3% portant sur des œuvres indépendantes	3% pour la captation ou recreation de SV portant sur des œuvres indépendantes
Disney+	100%	16%	95%	75%	1,5% (dont 66% portant sur des œuvres indépendantes et 60% d'OEOF)	3,5% pour l'animation (dont 66% portant sur des œuvres indépendantes et 60% d'OEOF)
Amazon Prime Video VàD Payante	100% du CA net resultant de l'exploitation des oeuvres audiovisuelles	15%	NC	80%	NC	NC
Google _service Play Movies et YouTube Movies						
Apple TV App –Itunes Store						

Le montant attendu de l'ensemble des contributions à la production audiovisuelle et cinématographique devrait se situer dans une fourchette annuelle de 250 à 300 millions d'euros (source : communiqué de l'ARCOM daté du 9 décembre 2021).

⁹⁶ Source : ARCOM.

Des accords mieux-disants pour le documentaire

La comparaison des paramètres des principaux accords précités montre que le documentaire audiovisuel se voit réservé un traitement conventionnel plus favorable que le minimum réglementaire.

Synthèse des dispositions en faveur du genre documentaire au sein des accords signés entre diffuseurs et producteurs audiovisuels

Types d'engagement / Accords ^[1]	Décrets	Accord TF1 (signature 15/12/2022)	Accord M6 (signature 20/01/2023)	Accord Amazon Prime (signature 30/11/2022)
OBLIGATION GLOBALE AUDIOVISUELLE	Décret TNT : 15 % du CA dont 10,5% patrimonial ou 12,5 % du CA à 100 % patrimonial Décret SMAD : 16 % (si régime majoritairement audiovisuel) en 100 % patrimonial	12,5 % du CA à 100 % patrimonial	15 % du CA dont 11,5 % en patrimonial (77,6% de l'obligation audiovisuelle)	16 % du CA en 100 % patrimonial
<i>Sous-quota en faveur du documentaire</i>	Le décret prévoit le principe d'une clause de diversité, mais ne fixe pas de minimum.	5,4 % de l'obligation patrimoniale	11,7 % de l'obligation patrimoniale	5 % de l'obligation patrimoniale
PART CONSACREE A LA PRODUCTION INDEPENDANTE	66,7 % Modulation conventionnelle possible, à la hausse comme à la baisse (sans pouvoir descendre en dessous de 50%)	70 % de l'obligation audiovisuelle	71,3 % de l'obligation audiovisuelle	70 % de l'obligation audiovisuelle
<i>Part indépendante spécifique pour le documentaire</i>	-	100 % de l'obligation documentaire	100 % de l'obligation documentaire	100 % de l'obligation documentaire
<i>Seuil de financement pour obtenir des droits élargis pour les documentaires</i>	50 % Taux unique, sans distinction par genre	60 % Spécifique au genre documentaire	60 % Spécifique au genre documentaire	Non concerné (non prévu dans le décret SMAD)

Source : DGMIC

ANNEXE 10 : TAUX DE CONTRIBUTION A LA CREATION APPLICABLES AUX SMAD CIBLANT LES ETATS EUROPEENS

Règles de mise en œuvre de l'art. 13 (2) de la directive sur les services de médias audiovisuels (SMAV) dans les États membres de l'UE, les pays de l'AELE et le Royaume-Uni⁹⁷.

Pays	Acquisition de droits	Production	Taux (%)
AUTRICHE	Non	Non	0%
BELGIQUE (AL)	Oui	Oui	Le gouvernement spécifie d'autres règles
BELGIQUE (NL)	Non	Oui	2%
BELGIQUE (WA)	Oui	Oui	0% / 1.4% / 1.6% / 1.8% / 2% / 2.2%
BULGARIE	Non	Non	0%
SUISSE	Oui	Oui	4%
CHYPRE	Non	Non	0%
REPUBLIQUE TCHEQUE	Non	Non	0%
ALLEMAGNE	Non	Non	0%
DANEMARK	Non	Non	2%
ESTONIE	Non	Non	0%
ESPAGNE	Oui	Oui	5%
FINLANDE	Non	Non	0%
FRANCE	Oui	Oui	Les services de SVOD : 25 % lorsqu'ils proposent au moins un film de long métrage par an dans un délai inférieur à douze mois après sa sortie en salles en France ou 20 % dans les autres cas (les autres quotas s'appliquent aux services de paiement à la séance et aux services gratuits : voir l'article 20 du décret du 22 juin 2021). Autres services de VOD : 15% du chiffre d'affaires annuel qui provient de l'exploitation d'œuvres cinématographiques 15% du chiffre d'affaires annuel qui provient de l'exploitation d'œuvres audiovisuelles Télévision de rattrapage (contribution cinématographique) : proportion applicable au service de télévision dont ils sont issus.
GRECE	Oui	Oui	1,50%
CROATIE	Oui	Oui	2%
HONGRIE	Non	Non	0%

⁹⁷ Source : Observatoire européen de l'audiovisuel – Conseil de l'Europe.

IRLANDE	Non	Non	0%
ISLANDE	Non	Non	0%
ITALIE	Oui	Oui	17,00%
LIECHTENSTEIN	Non	Non	0%
LITHUANIE	Non	Non	0%
LUXEMBOURG	Non	Non	0%
LETTONIE	Non	Non	0%
MALTE	Non	Non	0%
PAYS-BAS	Non	Non	0%
NORVEGE	Non	Non	0%
POLOGNE	Non	Non	0%
PORTUGAL	Oui	Oui	0% 0,5 % du revenu concerné ou 0,50 EUR par abonné ou un forfait de 10 000 euros 1 % du revenu concerné ou 1 EUR par abonné ou un forfait de 100 000 euros 2 % du revenu concerné ou 2 EUR par abonné ou un forfait de 500 000 euros 3 % du revenu concerné ou 3 EUR par abonné ou un forfait de 1 500 000 euros 4 % du revenu concerné ou 4 EUR par abonné ou un forfait de 4 000 000 d'euros.
ROUMANIE	Oui	Oui	40% (optionnel)
SUEDE	Non	Non	0%
SLOVENIE	Non	Non	0%
SLOVAQUIE	Non	Non	0%
ROYAUME UNI	Non	Non	0%

ANNEXE 11 : LA CINEMATHEQUE DU DOCUMENTAIRE

Les membres du GIP constitué par convention du 26 mai 2017

Sont membres fondateurs du groupement : la SCAM, le CNC, la BPI, la BNF, la SACEM, FTV, Images en bibliothèques, Film-documentaire.fr, Ardèches Images, AUDIENS.

Les missions statutaires du groupement (art. 2 de la convention constitutive)

« Le groupement d'intérêt public a pour objet de constituer un réseau chargé de soutenir et promouvoir la production et la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles appartenant au genre du documentaire.

Pour ce faire, il a notamment pour mission de :

- 1° Mettre en réseau les différents organismes intervenant dans la création, la diffusion et la sauvegarde des œuvres documentaires ;
- 2° Assurer et soutenir la diffusion au public des œuvres documentaires sur l'ensemble du territoire national, en incluant la création d'un lieu de diffusion parisien au sein de la Bibliothèque publique d'information au centre Pompidou ;
- 3° Soutenir la promotion et la commercialisation, en France et à l'étranger, des œuvres documentaires ;
- 4° Recueillir et organiser toutes informations sur les secteurs de la production et de la diffusion des œuvres documentaires, ainsi que sur les collections et le patrimoine des œuvres documentaires ;
- 5° Contribuer à la prise en compte, par les institutions compétentes, publiques et privées, nationales, étrangères et internationales, des intérêts des secteurs de la production, de la diffusion et de la conservation des œuvres documentaires. »

Les options initiales d'hébergement de la CDD

Hormis la BPI, les options d'hébergement suivantes de la CDD avaient été envisagées avant d'être écartées en 2017 :

- l'INA, qui proposait de dédier à la Cinémathèque un « corner » sur sa nouvelle plateforme Madelen (SVAD par abonnement auparavant dénommé INA Premium) représentant un vaste catalogue de films (dont 2594 documentaires et 57 séries documentaires) touchant 50 000 abonnés ; la déception de l'INA, qui aurait bien vu Madelen devenir à cette occasion la vitrine du documentaire, explique probablement qu'il se soit limité depuis à un partenariat minimum avec le GIP ;
- la BNF, détentrice d'un catalogue audiovisuel incluant des documentaires, dont le site de Tolbiac dispose de quatre salles de projection d'accès toutefois problématique en soirée ;
- le Forum des images, qui détient aussi une collection de documentaires et dispose de 5 salles de projection, mais dépend de la Ville de Paris, ce qui risquait de compliquer la gouvernance d'un groupement au sein duquel la majorité des voix revenait à des opérateurs de l'Etat.

Les relations de la Cinémathèque à l'écosystème du documentaire

On trouvera ci-dessous un tableau des différentes missions entrant dans l'écosystème du documentaire au sein duquel évolue la Cinémathèque : la présélection de films et l'acquisition de droits non-commerciaux des films ; leurs programmation en salle ou « circulation » dans le réseau ; leur référencement précis sans lequel il serait impossible de

les identifier et localiser ; leur conservation lorsqu'ils sont sur supports physiques, comme beaucoup de films constituant les premiers fonds de documentaires des années 70 détenus par la BPI, IDC ou la BNF ; leur diffusion sur des plateformes en ligne par VAD ; l'accompagnement et la formation des professionnels concernés ; l'information et l'orientation des publics intéressés par cette ressource. On constatera que les missions accomplies en propre par la CDD sont très peu nombreuses.

Missions / Organismes	CDD	BPI	Images de la culture	Images en bibliothèques	Film-documentaire.fr	ARTE/ Les yeux doc	TËNK	ADAV	BNF	INA	CNA P	CNR S
Présélection des films												
Acquisition des droits et gestion de catalogue												
Programmation												
Circulations												
Référencement												
Conservation												
SVAD / VAD												
Coordination de réseau												
Accompagnement des professionnels												
Formation												
Information des publics												

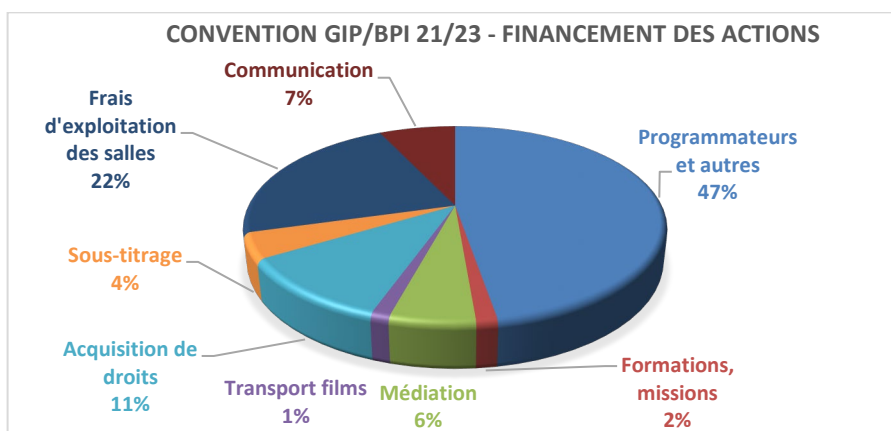
Le partenariat CDD - BPI

Les collections de la BPI incluaient depuis 1977 des films documentaires. La bibliothèque s'est vue attribuer en 2005, par le ministère de la culture, le Catalogue national du film documentaire qu'il avait constitué dans les années 80. La BPI est chargée de la diffusion de ce catalogue aux bibliothèques municipales, départementales ou universitaires et en assure à cette fin la gestion des droits. En 2016, sa nouvelle plateforme numérique opérée par ARTE, « Les yeux doc », a répondu à la demande des bibliothèques territoriales souhaitant proposer à leurs lecteurs un accès en ligne à une collection de films documentaires.

La BPI a une longue tradition de programmation de documentaires sous forme événementielle. Elle a créé en 1979 le Festival international du film ethnographique et sociologique, intitulé Le cinéma du réel, qui représente dix jours de programmation de documentaires de création incluant un important volet professionnel. S'y ajoute, depuis 2000, le Mois du film documentaire organisé par Images en bibliothèque (novembre).

Le partenariat CDD/BPI est régi par une convention triennale datée du 23 septembre 2021, modifiée par avenant le 31 janvier 2022 (du fait de la provision sur l'utilisation des salles de

cinéma). Les termes de ce partenariat sont les suivants : la BPI assure la programmation régulière de documentaires de création dans les locaux du Centre Georges Pompidou et loge à titre gracieux l'équipe du groupement dans ses locaux administratifs situés Rue du Renard, moyennant rétribution par le GIP.



Moyens et budget de la CDD

Evolution de l'effectif de 2018 à 2023

Années	2018	2019	2020	2021	2022	2023 (prévisionnel)
Effectifs	3	4	4	4	4	5
ETP	2	2,1	1,6	1,6	2,4	3,4

Evolution des recettes de billetterie de 2018 à 2022

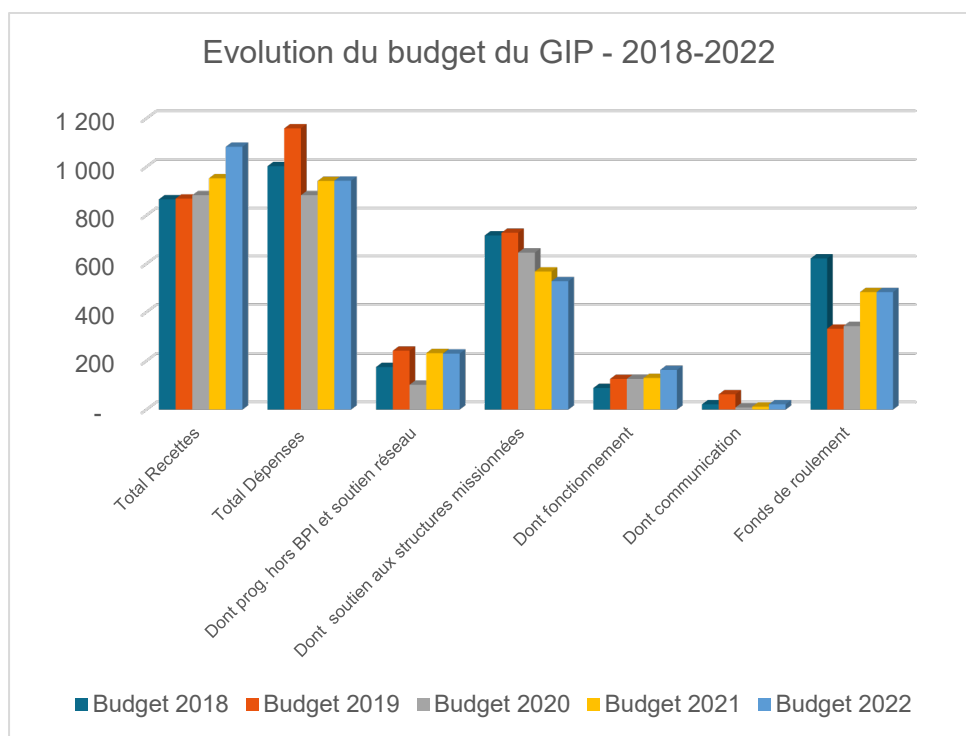
Années	2018	2019	2020	2021	2022
Recettes de billetterie	3 692 €	3 779 €	2 396 €	1 608 €	2 378 €

Evolution du budget de 2018 à 2022

Synthèse	Budget 2018	Budget 2019	Budget 2020	Budget 2021	Budget 2022
Total Recettes	866	869	883	953	1 083
Total Dépenses	1 003	1 159	883	942	943
Dont programmation hors BPI et soutien réseau	175	242	102	232	230
Dont soutien aux structures missionnées ⁹⁸	717	728	646	568	528

⁹⁸ Les structures missionnées sont les suivantes : BPI, IEB, Film-documentaire, TÈNK.

Dont fonctionnement	89	126	126	130	163
Dont communication	22	63	9	12	22
Fonds de roulement	622	332	343	483	483



Budget initial 2023 approuvé au CA du 14 mars 2023

Synthèse	Budget 2022 (en K€)
Total Recettes	1 210
Total Dépenses	1 210
Dont programmation hors BPI et soutien réseau	337
Dont soutien aux structures missionnées	554
Dont fonctionnement	237
Dont communication	80
Fonds de roulement	483

Le budget est contraint par les conventions avec les structures missionnées : elles représentaient 71 % des dépenses en 2018. La CDD a trouvé des marges de manœuvre

au fil du temps, en renégociant certaines clauses, en particulier avec la BPI, de sorte que qu'elles sont tombées à 56 % en 2022. En accroissant ses recettes en 2023 pour mener de nouvelles actions, la CDD abaisse dans son budget la part de ses dépenses figées par ses principaux partenaires à 46 %.

Evolution des contributions des membres du GIP et autres financeurs (en €)

Contributeurs	2018	2019	2020	2021	2022	<i>Budget 2023</i>
Adhésions membres	3 100 €	4 900 €	4 700 €	4 700 €	5 000 €	20 000 €
CNC	500 000 €	500 000 €	500 000 €	500 000 €	500 000 €	600 000 €
FTV	200 000 €	200 000 €	200 000 €	200 000 €	200 000 €	200 000 €
SCAM	100 000 €	100 000 €	100 000 €	100 000 €	120 000 €	120 000 €
SACEM	25 800 €	25 800 €	25 800 €	25 000 €	15 000 €	25 000 €
AUDIENS	25 000 €	25 000 €	25 000 €	25 000 €	25 000 €	25 000 €
MC				40 000 €		80 000 €
MEN						70 000 €
PROCIREP	12 000 €	12 000 €	10 000 €	10 000 €	10 000 €	25 000 €
ARTE						25 000 €
Total	865 900 €	867 700 €	865 500 €	904 700 €	875 000 €	1 190 000 €

Source CDD – Les contributions ou subventions non-encore confirmées sont présentées en italique dans la colonne Budget 2023 (laquelle n'intègre pas le budget mécénat prévu à hauteur de 20 K€).

Fréquentation et audience

Diffusion et audience	2018	2019	2020	2021	2022
Nombre de films diffusés		319	177	244	323
Nombre de séances en salle BPI	349	350	211	286	354
Dont séances accompagnées	215	223	157	193	239
Nombre de séances soutenues en région	700	773	501	850	800
Dont nombre de séances en ligne			102	86	NC
Nombre total de spectateurs en ligne (Escale LCDD sur TËNK)	28 000	48 910	61 090	53 000	NC
Nombre de spectateurs en salle BPI	14 271	14 345	10 203	14 378*	13 469
dont scolaires	968	1 234	1 011	NC	1 346
Nombre moyen de spectateurs par séance en salle à la BPI	41	41	46	50	37

* Sans les 7585 spectateurs en ligne, le nombre de spectateurs par séance serait de 24.

Evolution du nombre de membres du réseau de 2018 à 2022

2018	2019	2020	2021	2022
39	49	49	52	70

Le rapprochement des catalogues de films documentaires

Ordre d'acquisition	Catalogue ou label	Caractéristiques	Réseau	Durée des droits
1	Les yeux doc	Documentaire de création - Classiques	Bibliothèques et médiathèques	10 ans
2	Images de la culture	90% de documentaires	Réseaux culturels, éducatifs, sociaux	12 ans
3	ADAV	Tous genres dont documentaire	Etablissements d'enseignement scolaire et supérieur	

On mentionnera aussi les catalogues :

- de la bibliothèque nationale de France, qui reçoit depuis 1977 le dépôt légal des vidéogrammes (cassettes vidéos, DVD, Blu-ray...), recueille, par contrats de dépôt, les films, archives et fonds de catalogues de cinéastes et sociétés de production, achète des œuvres dans le cadre de sa politique d'enrichissement de ses collections et reçoit régulièrement des dons et legs d'œuvres. Sa collection de plus de 40 000 titres documentaires est répertoriée dans le Catalogue général de la BnF et accessible aux chercheurs ;

- du Centre national des arts plastiques, opérateur du ministère de la Culture dont la collection de 1500 œuvres inclut des documentaires d'auteur relevant du « nouveau réalisme contemporain »⁹⁹ ;

- du CNRS, dont le service CNRS Images produit et diffuse sur sa plateforme des films documentaires et reportages photos traitant de tous sujets scientifiques dans une grande diversité de formats et de durées.

⁹⁹ La collection Audiovisuel du CNAP inclut des installations vidéo, des vidéos projections, des mono-bandes, des films en 16mm et 35mm complètent le fonds.

ANNEXE 12 : L'ANNEE DU DOCUMENTAIRE 2023

Calendrier d'évènements « en construction »

Parmi les festivals incontournables : FIPADOC, festival international du film documentaire à Biarritz (20 au 28 janvier) ; Cinéma du Réel (24 mars au 2 avril) ; Sunny Side of the Doc (19 au 22 juin) ; FID Marseille (4 au 9 juillet) ; Etats généraux du film documentaire de Lussas (20 au 26 août) ; Le Mois du film documentaire.

Parmi les autres festivals, une mise en valeur des films documentaires sélectionnés : le Festival de Cannes, à travers L'OEil d'or - Prix du documentaire et le Doc Day dans le cadre du Marché du film ; le Festival La Rochelle Cinéma ; le Festival Lumière ; La Fête du court métrage qui proposera cette année une sélection spéciale de courts métrages documentaires...

S'agissant des projections : une série de ciné-concerts du film de patrimoine «La Fête sauvage» de Frédéric Rossif (1976) interprété par Les Percussions de Strasbourg ; un cycle de documentaires français et mexicains à l'Ambassade de France du Mexique ; les rétrospectives et rendez-vous de La Cinémathèque du Documentaire au Centre Pompidou avec des focus sur les cinéastes Nikolaus Geyrhalter, William Klein, Heddy Honigmann et sur l'œuvre documentaire de Jean-Luc Godard ; les soirées 100 % Doc du Forum des images ; un cycle de projections de films restaurés avec la BNF ; la Sacem organisera également des projections de documentaires musicaux et va créer des bourses d'écriture de documentaire musical et une aide à la création de musique originale pour le documentaire ; de nombreuses projections et événements seront également organisés par les Ateliers Varan, les Ateliers Médicis et la Cinémathèque idéale des banlieues initiée par Alice Diop, ou encore par La Cinémathèque française...

Rencontres professionnelles : parmi les premières initiatives, la SCAM, Arte et le CNC organiseront des journées-rencontres « Le documentaire, matière à penser » autour de la pratique du documentaire ; Unifrance proposera une journée de réflexion sur l'exportation des documentaires ; le CNC organisera une journée de réflexion autour des enjeux du documentaire.

ANNEXE 13 : UN COMPARATIF DES REGIMES D'AIDES EN EUROPE¹⁰⁰

Questions / Pays	Danemark	Slovénie	Hongrie	Pays-Bas	Grèce
Autorité de régulation	Danish Film Institute (DFI)	Slovenian Film Centre (SFC)	National Film Institute (NFI)	Netherlands Film Fund (NFF)	Greek Film Centre (GFC)
1) Combien consacrez-vous au soutien des documentaires, en millions d'euros et en proportion de vos dépenses totales de soutien ? (le cas échéant, veuillez distinguer les documentaires pour la télévision/les services en ligne et les salles de cinéma).	Nous consacrons 11% aux courts métrages et aux documentaires, soit 7,825 M€, en 2021.	Dans le cadre du budget total du SFC pour l'année 2022, le film documentaire pour les salles de cinéma a reçu 406 K€, ce qui représente 10% du total. Avec les documentaires également destinés à la télévision/en ligne, il a reçu 17,30% du total, soit 805 K€.	En 2022, l'IFN a dépensé 2,5 millions d'euros pour des documentaires, ce qui représente 8 % du budget total de soutien.	4M€ soit 4,3%.	En 2022, le GFC a soutenu des projets documentaires pour un montant de 847 K€. Les dépenses totales de soutien ont atteint 4,9 M€. Tous les projets soutenus sont principalement destinés à une distribution en salle.
2) Combien d'heures ou de documentaires avez-vous soutenus en 2022 ? (le cas échéant, veuillez distinguer les documentaires destinés aux services de télévision/en ligne et aux salles de cinéma).	24 en 2021.	En 2022, le SFC a soutenu 2 documentaires pour la production, 5 pour le développement de scénarios, 5 pour le développement de projets de films et 8 pour la télévision/en ligne.	Pour la TV/online : 30 documentaires, Pour le cinéma : 2 documentaires.	106 projets.	En 2022, le GFC a soutenu 34 longs et courts métrages documentaires sur 95 projets. Tous les projets soutenus sont principalement destinés à une distribution en salle.
3) Pouvez-vous préciser quels types de documentaires (pour la télévision ou le cinéma, documentaires de création, historiques, scientifiques, différents formats) et à quel stade (écriture, développement, production,	Nous prenons en charge toutes les étapes. Les documentaires peuvent être destinés aussi bien à la télévision qu'au théâtre. Le règlement de la commission prévoit qu'il doit s'agir de projets "artistiques" ou "éclairants". Ce	Sont soutenus tous les types de documentaires (pour la télévision ou le cinéma, documentaires de création, documentaires historiques, documentaires scientifiques, différents formats) à tous les stades (écriture,	Tous les types de documentaires pour toutes les plateformes (télévision et cinéma), nous soutenons l'écriture, le développement et la production ainsi que la distribution de documentaires destinés aux salles de cinéma.	Documentaires destinés au cinéma et documentaires de création, à toutes les étapes.	Sont soutenus tous les types de documentaires, à l'exception des documentaires télévisés, bien que nous ne soyons pas opposés aux versions télévisées des projets de longs métrages que nous soutenons.

¹⁰⁰ Enquête réalisée par l'European Film Agency (EFAD).

Questions / Pays	Danemark	Slovénie	Hongrie	Pays-Bas	Grèce
distribution) vous soutenez ?	principe est interprété de manière très large dans la pratique.	développement , production, distribution).			Sont concernés les projets créatifs, historiques, scientifiques, hybrides, politiques et informatiques. Tous les projets peuvent bénéficier d'un soutien dans le cadre de différents programmes, aux stades de l'écriture, du développement , de la production et de la distribution. Il existe également un programme de soutien pour les films documentaires déjà achevés.

Questions / Pays	Danemark	Slovénie	Hongrie	Pays-Bas	Grèce
4) Quels sont les principaux critères d'éligibilité et de sélection de vos différents programmes de financement documentaire (veuillez ajouter les pages web correspondantes) ?	https://www.dfi.dk/stoette/dokumentar-og-kort-fiktion-konsulentordningen Tous les détails ici sous "kriterier for vurdering".	Critères pour la production de documentaires destinés aux salles de cinéma : 1. Contenu (scénario/traitement) - universalité et pertinence du sujet, originalité du projet (10 points) - clarté du point de vue de l'auteur (10 points) - attrait attendu du film pour l'espace culturel slovène ou international (10 points) 2. Réalisateur (références, 20 points et notes du réalisateur, 10 points) 3. Producteur (référence, 10 points, crédibilité, 5 points et implication d'un coproducteur international, 5 points) 4. Budget, plan financier (10 points), part de financement confirmée (5 points) 5. Plan de promotion et de distribution (5 points) 100 points au total, au moins 75 points pour une décision positive. Éligibilité : 1. Producteur slovène, enregistré pour la production de films en Slovénie. 2. Les candidats suivants	https://nfi.hu/mozgokepszakmai-tamogatas/televizios-palyazatok/korabbi-palyazatok-1/palyazati-kiiras-mediashozallgas-tasban-bemutatasra-szant-dokumentumfilm-mek-es-ismeretterjeszt-o-filmek-gyartasanak-tamogatasara-2.html (hongrois) Clause 6.3 - critères de sélection.	https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/tele-doc-campus https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/ontwikkeling-lange-documentaire https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/ontwikkeling-en-realiseren-caleidoscoop https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/online-doc https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/realiseren-minoritaire-coproductie-ism-vaf https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/realiseren-minoritaire-coproductie-speelfilm-lange-animatiefilm-documentaire https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/realiseren-lange-documentaire https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/afwerking-speelfilm-lange-animatie-of-lange-documentaire https://www.filmfonds.nl/subsidies/subsidie/distributie-nederlandse-filmproductie-in-nederland	En ce qui concerne le soutien à la production, l'évaluation porte sur les idées novatrices et la solidité de la structure, la cohésion narrative (dramaturgie, personnages, etc.), l'approche du réalisateur et la dynamique de l'équipe créative (biographie, filmographie, etc.). Au stade de l'écriture du scénario, l'évaluation porte sur les idées et les thèmes novateurs, le potentiel de développement du matériel, les intentions de développement du créateur et la dynamique de l'équipe de création (biographie, filmographie, etc.). Au stade du développement, l'évaluation porte sur le traitement du projet, l'approche du réalisateur, la dynamique de l'équipe créative (bio, filmographie, etc.) et le potentiel de faisabilité du projet. (Pas de liens en anglais).

Questions / Pays	Danemark	Slovénie	Hongrie	Pays-Bas	Grèce
		peuvent participer à l'appel à projets documentaires : - pour le développement de projets de longs métrages documentaires, les producteurs qui, en tant que producteurs principaux, ont déjà produit au moins une œuvre audiovisuelle montrée publiquement ; - pour la production de projets de longs métrages documentaires, les producteurs qui, en tant que producteurs principaux, ont déjà produit un long métrage qui a été publié dans une distribution cinématographique régulière ou dans les médias, ou les producteurs qui ont postulé avec un projet de long métrage que l'agence a cofinancé dans l'appel pour le financement du développement d'un projet de film ;			

Questions / Pays	Danemark	Slovénie	Hongrie	Pays-Bas	Grèce
5) Quels sont les développements récents ou futurs du soutien aux documentaires dans votre pays (changements, réformes...) ?		Dans la période stratégique 2020-2024, le soutien à la création cinématographique que s'est concentré plus précisément sur les trois piliers de l'expression cinématographique : la fiction, le documentaire et les films d'animation de toutes durées. Auparavant, il était structuré en fonction de l'étape du projet (développement du scénario, développement du projet, production) avec tous les formats de films confondus (fiction, documentaire, animation). Depuis l'année 2021, nous avons réformé nos systèmes en ce sens qu'il existe un système distinct pour les films de fiction, les documentaires et les films d'animation, avec une commission distincte pour chaque expression cinématographique, dont les membres sont issus du domaine spécifique de la réalisation (fiction, documentaire, animation).	À partir de 2020, l'IFN soutiendra également les documentaires destinés à la télévision.	Les radiodiffuseurs publics vont réduire (en grande partie) leur soutien aux documentaires de création. Cela entraînera des problèmes de financement auxquels la plupart des producteurs ne sont pas (encore) préparés.	En 2021, le GFC a commencé à soutenir les documentaires à travers tous ses programmes de financement. Avant la révision des règles et règlements du GFC, les seuls projets documentaires éligibles étaient les longs métrages en phase de production. Aujourd'hui, le GFC offre des options de soutien aux documentaires de court et de long métrage, à petit ou à gros budget, en phase d'écriture de scénario, de développement et, bien sûr, de production. En outre, un soutien est également accordé aux coproductions de minorités grecques avec des pays qui relèvent de la Communauté européenne ou qui ont signé un accord transnational avec la Grèce.

Questions / Pays	Danemark	Slovénie	Hongrie	Pays-Bas	Grèce
		À cet égard, l'Agence a modernisé les programmes de soutien à la créativité cinématographique et s'efforce, en particulier pour les documentaires, de : - établir une plateforme pour le développement de films documentaires (créatifs) et renforcer la position des documentaires slovènes en Slovénie et à l'étranger - moderniser le programme de soutien aux œuvres audiovisuelles (pour la télévision/en ligne) dans le sens le plus large du terme.			
6) Quelles sont les principales tendances que vous observez sur votre marché national du documentaire (production, diffusion...) ?	Nous avons du mal à faire en sorte que les documentaires rencontrent leur public. Cela est dû en grande partie au fait que les grandes chaînes et les plateformes n'accordent que très peu d'importance aux documentaires.	Pour un long métrage documentaire, la valeur moyenne des fonds demandés a augmenté de manière significative en 2022 (2021 : 78 650 € ; 2022 : 112 000 €), alors que le budget moyen mis en œuvre reste légèrement inférieur à celui de 2021 (2021 : 245 000 € ; 2022 : 234 000 €). Environ 16 à 19 % du budget annuel du SFC est alloué à des projets de films	Moins de documentaires longs métrages pour le cinéma, plus de sujets locaux et sociaux, les diffuseurs ne financent pas vraiment les documentaires, mais les plateformes de streaming les distribuent.	De plus en plus d'hybrides sont produits, de plus en plus de réalisateurs de films divers émergent. La fréquentation des salles de cinéma pour les documentaires n'a pas encore retrouvé ses niveaux d'avant la guerre froide.	En termes de diffusion, nous n'avons pas de données pertinentes à partager. En termes de thème, de nombreux documentaires soutenus traitent des questions d'identité culturelle, d'engagement social, d'art et de genre sous différents aspects et perspectives. Une tendance se dessine également sur les questions d'écologie, d'histoire et d'environnement

Questions / Pays	Danemark	Slovénie	Hongrie	Pays-Bas	Grèce
		documentaires dans tous les programmes, le SFC soutient 2,1 longs métrages documentaires par an pour la production et 10 œuvres documentaires non cinématographiques par an, quelles que soient leurs durées. Le public manifeste un grand intérêt pour les films documentaires. Il y a des opportunités exceptionnelles de réalisation d'un film documentaire à l'étranger.			nt, tant au niveau local que mondial. La production de films documentaires montre une grande constance, ce qui confirme l'importance de ce média et l'impact qu'il a sur le public. De plus, l'existence de deux plateformes grecques de diffusion linéaire avec une offre importante de documentaires grecs a augmenté la popularité des documentaires au cours des dernières années.



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

3, rue de Valois
75001 Paris
Tel 01 40 15 80 00
www.culture.gouv.fr