

# « ÉTAT DES LIEUX DU DOCUMENTAIRE EN BRETAGNE »

**Webinaire • 1er juin 2021**

---

*Dans le cadre de la vaste consultation des adhérent-es autour de son projet associatif 2021-2023, Films en Bretagne souhaite proposer, en parallèle de différents rendez-vous en présentiel qui pourront être proposés dans le cadre de l'agenda de la saison 2021, un cycle de webinaires thématiques.*

*Ces rendez-vous en ligne ont pour objectif d'engager la transversalité entre les différents collèges sur plusieurs problématiques et/ou enjeux qui traversent la communauté professionnelle.*

## POURQUOI UN WEBINAIRE « ÉTAT DES LIEUX DU DOCUMENTAIRE EN BRETAGNE » ?

La Bretagne est un territoire de création et de diffusion du documentaire depuis plus de 30 ans. Le secteur, au fil des ans, s'est fédéré, organisé et structuré : associations professionnelles, accompagnement de l'écriture, fonds de soutien, maillage de la diffusion culturelle, COM des télé bretonnes, création d'une plateforme de SVOD gratuite, formation professionnelle.

Alors que la Bretagne a su créer un écosystème documentaire régional qui permet chaque année de financer et diffuser une trentaine d'œuvres, des questions de plus en plus prégnantes révéleraient une forme d'immobilisme au sein du modèle breton : renouvellement générationnel relatif, tensions économiques côté auteurs, réalisateurs et producteurs, difficultés persistantes à faire exister les œuvres produites en région dans le paysage national et/ou international.

Films en Bretagne propose d'engager un travail d'état des lieux du documentaire en Bretagne et de se (re)poser la question de la dynamique du documentaire dans notre région, en termes de filière et en termes de création. Ensemble, il s'agit de (re)mettre « sur l'ouvrage » les envies, les doutes et ambitions des professionnel-les. Il s'agit de définir de nouvelles trajectoires pour le documentaire en Bretagne, pour défendre la diversité des esthétiques et des formats, pour questionner le modèle économique et la visibilité des œuvres, pour cultiver et accompagner l'envie de cinéma.

*Témoignages croisés de :*

**Laurence ANSQUER** (productrice, société Tita B), **Charlotte AVIGNON** (coordinatrice du COM des chaînes locales de Bretagne), **Richard BOIS** (réalisateur et producteur, société RUWENZORI), **Pauline BURGUIN** (autrice / réalisatrice), **Fannie CAMPAGNA** (coordinatrice de la mission Zoom Bretagne), **Brigitte CHEVET** (autrice / réalisatrice), **Marie-Laurence DELAUNAY** (productrice, société Candela Productions), **Hervé DREZEN** (auteur / réalisateur), **Agnès FREMONT** (chargée de programmation, association Comptoir du Doc), **Sylvie PLUNIAN** (Les Films de la Pluie), **Jean-Jacques RAULT** (Ty Films)

*Modération : Jean-François LE CORRE, co-président de Films en Bretagne*

# COMMENT STIMULER LA CRÉATION DOCUMENTAIRE EN BRETAGNE ET FAVORISER LA DIVERSITÉ DES ŒUVRES ?

Pour rappel (sources : Synthèse CNC n°6 – Marché du documentaire – 21/06/2019 & bilan du COM Bzh 2017/2018)

- **En 2018, l'offre de films documentaires à la télévision est majoritairement européenne** : sur 100 films documentaires programmés par les chaînes nationales gratuites, 31 sont des films français, 15 sont américains, 50 films sont européens.
- **En 2018, 112 films documentaires différents (dont 72 inédits) sont diffusés à la télévision** (chaînes nationales gratuites et Canal+), en hausse de 3,7 % par rapport à 2017. Parmi ces 112 films, les chaînes nationales publiques (France Télévisions, Arte et LCP-AN) en diffusent 95.
- Parallèlement, **sur l'exercice 2017-2018, dans le cadre du COM Bretagne, 15 documentaires sont portés par les chaînes locales** (dont 14 d'initiative bretonne) et **11 documentaires sont portés par France 3, avec les chaînes locales** : 5 films (100% bretons) avec du développement, 5 films (100% bretons) avec industrie lourde ; 6 avec industrie légère (5 bretons) – les chiffres sont à la hausse sur le COM suivant. Ces chiffres ne comprennent pas les films coproduits uniquement pas France 3 Bretagne dans le cadre de sa programmation annuelle, environ 10 films supplémentaires par an (13, 26 et 52 minutes)..
- **Avec 2 141 heures de production aidée en 2018, le documentaire est le 1<sup>er</sup> genre audiovisuel soutenu par le CNC en volume horaire et le second en soutien financier avec 76,8 M€**. Le documentaire représente 17 % de l'offre de programmes diffusés sur l'ensemble des chaînes nationales gratuites.
- **Avec 35,5 M€ de ventes, le documentaire reste en 2017 le 3<sup>e</sup> genre audiovisuel le plus exporté**. Entre 2009 et 2018, 156 films documentaires français inédits sont sortis dans les salles étrangères.

## 1. Comment des réalisateur-trices émergent-es peuvent-ils-elles accéder à une première réalisation sans s'épuiser dans la phase d'écriture et de développement ?

### **Savoir accueillir des nouveaux profils d'auteur-es**

Les professionnel·les (structures de formation, chaînes locales) observent l'arrivée de nouveaux profils d'auteur-es / réalisateur-trices dans le secteur : s'ils-elles ont des aspirations véritables de création documentaire, et des univers cinématographiques prometteurs, ils-elles ne viennent pas de l'audiovisuel, n'ont pas suivi de formation académique (grammaire cinématographique, conventions d'écriture) et ne se « voient pas » comme des professionnel·les du documentaire, ils-elles n'envisagent pas que l'on puisse vivre de la création documentaire.

Se pose la question d'accueillir pertinemment ces nouveaux acteurs dans l'écosystème.

Par ailleurs, les jeunes générations d'auteur-es/réalisateur-trices ont besoin de tourner vite, de fabriquer, de montrer leur travail avec une première œuvre (une « carte de visite »), et plus généralement, de pratiquer leur métier et/ou leur création. Leur sont difficiles : les temps d'écriture, de développement, d'attente de financement. Des temps que les auteur-es/réalisateur-trices plus expérimenté-es semblent traverser moins difficilement, et que certain-es parviennent même à mettre à profit (projets parallèles, multiactivité...)

### **Sortir de l'isolement, le besoin de collectif**

Nombre d'auteur-es font part de leur ressenti quant à une forme d'isolement, alors même qu'ils-elles ont besoin d'échanger régulièrement autour de leurs projets, d'avoir des retours collectifs et individuels sur leur travail. Plusieurs temps d'échanges de regards ont été mis en place par les associations professionnelles, notamment l'ARBRE, ou à l'initiative individuelle de quelques auteur-es. Ces temps d'échange incluent parfois d'autres professionnel·les qui

apportent d'autres regards et d'autres façons de voir. Le Pôle Audiovisuel de Douarnenez, dans le cadre de ses rendez-vous « Court-Bouillon », associe notamment des monteur-euses aux échanges avec les auteur-es/réalisateur-trices.

Ces temps d'échanges sont précieux, des projets ont parfois vu le jour, à l'image du film *Les corps soignants* de Liza Le Tonquer. D'autres sont restés à l'état de projet. Travailler « ensemble » sur de nouveaux projets est important, cela permet de confronter des idées et d'enrichir chaque projet. Il n'est pas inutile de se souvenir que la création de Comptoir du doc est, par exemple, née de ce besoin-là ! Des auteur-es, des producteur-trices, des technicien-nes se sont regroupé-es pour regarder des films ensemble et échanger autour de leurs projets. Au sortir d'une année difficile en termes de rencontres, favoriser des temps de travail en collectif est essentiel, les multiplier et/ou les appuyer un enjeu et un projet : lectures de projets, études de cas, séances fermées de pitch, formation professionnelle...

Pour rappel, les parcours de formation facilitent souvent la réalisation d'un premier film. Des structures comme l'ARBRE, Comptoir du doc, Ty Films, Films en Bretagne, etc. favorisent les rencontres avec d'autres auteur-es et avec des producteur-trices. Il faut s'appuyer sur ces associations et leurs initiatives pour dynamiser encore les choses, elles sont les outils de cette action.

### **Favoriser la pratique et l'expérimentation**

Les auteur-es font régulièrement part de leur lassitude et de leur frustration quant au temps « dilaté » de gestation de leurs projets : long travail d'écriture, volume d'écriture de plus en plus important demandés par les différents interlocuteurs et partenaires en phase de développement, étalement des calendriers des commissions... Un temps qui impacte négativement la pratique de la réalisation : les auteur-es / réalisateur-trices, même les plus expérimenté-es d'entre eux-elles, déplorent la dissolution progressive d'une pratique régulière – au-delà encore de l'envie, ils-elles ont besoin de tourner, d'expérimenter, d'utiliser régulièrement les outils de leur métier.

C'est dans l'objectif de répondre à cette forme de carence qu'ont par exemple été initiées des journées d'« auto-formation » dans le cadre du Pôle Audiovisuel de Douarnenez : des auteur-es se retrouvent durant un ou deux jours pour tourner des scènes avec des comédien-nes et confronter le résultat. Cela permet d'expérimenter et de pratiquer entre deux tournages qui peuvent parfois être très espacés dans le temps.

Les formats plus courts que le 52 minutes, qui nécessitent moins de temps de production, sont essentiels et adaptés à davantage de pratiques et d'expérimentations. Ils permettent aussi à des auteur-es émergent-es d'apprendre le métier, de faire leurs premières armes, de rencontrer des professionnel-les, de constituer et développer leur réseau. Ces formats tendent malheureusement à se raréfier (à l'instar des sujets réalisés dans le cadre du magazine *Littoral* de France 3 Bretagne), posant notamment la question de l'apprentissage de jeunes auteur-es et/ou des producteur-trices. Pourrait-on imaginer, par exemple, l'intégration de postes d'assistantat dans le cadre de la production de films documentaire (en tournage, en suivi de production), dans l'idée d'un compagnonnage de jeunes auteur-es par des réalisateur-ices confirmé-es ? A ce stade, le modèle économique actuel rend cette hypothèse difficilement réalisable, mais cette piste de travail semble néanmoins intéressante et interrogée par plusieurs professionnel-les breton-nes.

### **Sortir de la prédominance de l'écriture et des dossiers**

Si on se souvient bien, il y a encore une quinzaine d'années, les aides à l'écriture pouvaient être obtenues avec des dossiers courts (cinq pages maximum), restituant la première phase du travail d'écriture. A l'heure actuelle, la production de films documentaires passe, particulièrement en France, par les dépôts successifs de dossiers de plus en plus élaborés, et avancés en écriture, de plus en plus exigeants en développement et en production, dans un contexte de concurrence de plus en plus forte.

Dans ce véritable « marathon des dossiers », il faut savoir écrire pour faire carrière. Alors même que réaliser des films consiste d'abord à collecter et assembler des images et des sons, les auteur-es / réalisateur-trices sont accaparé-es dans une proportion grandissante, par leur métier d'auteur-e littéraire, au détriment de leur métier de réalisateur-trice sur un plateau, en face de leur sujet.

A ce propos, il n'est pas inutile de préciser que la rémunération de ce travail littéraire est elle-même régulièrement interrogée par les auteur-es et leur différentes organisations syndicales et/ou professionnelles (statut et rémunération des artistes-auteur.es).

Si nous choisissons de regarder de plus près ce qui se passe dans d'autres pays, dans le fonctionnement des fonds d'aide étrangers, notamment anglo-saxons, nous remarquons que les dossiers demandés sont synthétiques, courts... Dans le cadre de coproductions internationales, les producteurs français qui déposent à l'étranger sont le plus souvent contraint de reprendre complètement leur dossier, l'approche littéraire du dossier de production étant, pour ainsi dire, une particularité française.

Cette prédominance de l'écrit a tendance à décourager certain-es auteur-es (les jeunes auteur-es notamment) qui ont besoin de tourner pour écrire et éprouver leur sujet (repérages, début de tournage...).

L'approche littéraire de la production documentaire interroge également quant à lecture et à la perception de nombreux et longs dossiers de films lors des commissions. Par qui et comment sont-ils lus ?

## **2. Comment le COM des diffuseurs bretons pourrait-il être un espace d'expérimentation d'écritures (sujets, narrations...) et de formats (sortir de la prédominance de l'unitaire de 52') plus opérant ?**

Dans le cadre du COM régional et de ses lignes directrices, les jeunes auteur-es bénéficient aujourd'hui d'une liberté quant à leur sujet. Par la suite, les auteur-es / réalisateur-trices, sont tenu-es de se conformer à un cadre plus strict :

- Afin de garantir un effet de levier conséquent pour les producteur-trices, les chaînes privilégient systématiquement les projets susceptibles de bénéficier d'une aide du CNC ;
- Dans un principe éditorial dont l'objectif est de donner une meilleure visibilité au fait régional, les chaînes veillent à sélectionner des projets qui, au sens large et dans une perspective ouverte, ont un lien manifeste avec la Bretagne et participent au renforcement de l'identité collective bretonne dans toutes ses dimensions (sociale, culturelle, économique, historique, géographique...).

Il est important de mettre en exergue l'attention particulière des diffuseurs portée aux nouvelles générations d'auteur-es et au renouvellement des talents créatifs. En effet, avec la diffusion de quelque 4 ou 5 premiers films par an, l'effort d'investissement du COM se porte sur les jeunes auteur-es pour 1/5<sup>e</sup> des œuvres coproduites – la coordinatrice du COM, Charlotte AVIGNON, remarque par ailleurs que parmi les films les plus accompagnés en 2020, la plupart étaient des premiers films portés par des binômes d'auteur-es.

Il est également important de préciser que les chaînes locales sont moins contraintes d'un point de vue éditorial et horaire, par leur grille de programmes, que France 3. Elles gardent ainsi une certaine latitude quant aux formats et se positionnent régulièrement sur des films plus longs, et sont volontiers ouvertes aux formats courts.

A propos des formats courts, les chaînes locales cherchent une manière de s'en emparer davantage : sous quelle forme impulser les projets ? Sous forme de collection, ou de série ?

S'agissant du web, il peut, quant à lui, s'affranchir de la contrainte des formats, et diffuser aussi bien des œuvres autoproduites (moins assujetties aux formats classiques), des versions longues des films, des formats courts...

Cependant, Serge STEYER, note que KUB reçoit peu de propositions « hors formats » et que le ratio de visionnement des films sur la plateforme KUB est le même, peu importe la durée des programmes : les œuvres courtes sont vues intégralement, les formats longs, moins.

Du côté des associations de diffusion et des festivals, même si certains proposent des sections « documentaires de court-métrage » (à l'image de Visions du réel à Nyon, par exemple), l'offre reste restreinte et ces formats moins mis en avant.

De manière générale, le format court documentaire est très peu répandu en Bretagne, alors que les rares propositions sont souvent de qualité. Le format court est malheureusement confronté à la question des financements (éligibilité,

périmètre financier, économie globale des films), comme tout projet qui sort des formats classiques, ce qui peut expliquer sa rareté.

### **Quid des formats web natifs ?**

Les professionnel·les ont longtemps pensé que le web allait offrir un nouvel espace de création et de diffusion, alternatif et ouvert aux projets « différents »... Mais KUB, aussi bien que les chaînes locales, reçoit très peu de propositions de projets web natifs : le modèle économique n'est aujourd'hui pas balisé par les différents dispositifs de financement, les diffuseurs nationaux n'ont eux-mêmes pas défini de cadre économique pour le web natif, quand bien même ils développent une offre web parallèle à l'antenne - à l'image des antennes régionales de France 3 qui cherchent à l'heure actuel et le développement éditorial de cette offre, et son économie - à ce titre, France 3 Bretagne a été désignée par le national pour être « pilote » dans cette recherche.

Par ailleurs, concernant le web natif, le web-documentaire n'a pas fait la percée attendue, avec des programmes qui ont une audience moins significative que les documentaires de télévision. Souvent sous financé, le web-documentaire n'est jamais parvenu à atteindre le niveau de financement du documentaire dans la durée (à de rares exceptions). En résulte un niveau d'investigation et de recherche souvent moindre.

Pourtant, comme le rappelle Serge STEYER, le web présente de nombreux avantages, et notamment, celui de pouvoir « environner » les œuvres sur un même média, avec du texte, des revues du web, des podcasts, etc. Une démarche éditoriale en soi, ouverte et modulable.

Enfin, concernant toujours les formats web natifs, certains médias (Slash, Arte) parviennent à mobiliser régulièrement leur audience et bénéficient aussi bien de succès publics que critique pour leurs webséries, ou pour des formats non linéaires. Au-delà des éventuelles questions de financement de ces programmes, les professionnel·les ne sont que très peu formés à ces formats spécifiques. Écrire une web-série documentaire n'est pas la même chose qu'écrire un documentaire pour la télévision ou le cinéma.

Ces deux phénomènes croisés (modèle économique non stabilisé, manque de formation des auteur·es et des producteur·trices) expliquent peut-être que les chaînes du COM Bretagne reçoivent peu de propositions. Néanmoins, il est utile de préciser que le modèle économique de la web-série évolue, le CNC ayant notamment adossé ses modalités de financements à celles du documentaire pour la télévision, rendant ainsi plus facile sa production.

A ce stade, il s'agit sans doute de laisser le temps aux producteur·trices de se familiariser avec cet environnement (format de création, économie et financement, stratégie de diffusion...), d'éventuellement imaginer un accompagnement des auteur·es et des producteur·trices sur ce sujet précis (information, formation, rencontres thématiques) pour voir évoluer les choses positivement... A noter qu'aux dires de plusieurs professionnel·les, une première expérience de production d'une web-série peut se révéler particulièrement stimulante et formatrice.

### **Les diffuseurs et l'offre numérique : penser une stratégie !**

Malgré une attente de propositions émanant des auteur·es sur ces formats web, il semble que France 3 Bretagne peine à avoir une vision claire sur le type de propositions souhaitées, sur une stratégie de développement de ces formats (sujets, volume, durée...) et la manière de véritablement les exploiter sur le web.

D'un point de vue général, ces difficultés semblent résulter à la fois :

- D'une carence de « culture web » de la plupart des interlocuteur·trices (diffuseurs et professionnel·les), de ces espaces de liberté autant que de ses « impératifs » ;
- D'une approche économique peu concertée du point de vue du financement (sous dotation des lignes d'achat de programmes dans cadre budgétaire contraint) et du droit ;

- D'outils de diffusion dont l'ergonomie est à l'heure actuelle peu appropriée à la mise en valeur de ces œuvres et programmes (environnement web, attractivité de la plateforme, accessibilité des programmes).

Par ailleurs, s'agissant de l'offre web de France Télévisions, la principale difficulté des antennes régionales émane de la moyenne d'âge de l'audience, en décalage avec le niveau national : lorsque le niveau national cible une communauté de web-spectateurs de moins de 27 ans, l'âge moyen de l'audience des antennes régionales est souvent de plus de 60 ans... A ce titre, l'exemple d'ARTE est riche d'enseignements : grâce à son offre croisée (entre l'antenne, la plateforme arte.tv et YouTube), la chaîne est parvenue à faire baisser sa moyenne d'âge de 10 points - les formats sont adaptés en fonction de leur destination (antenne, web, réseaux sociaux) et touchent des communautés de spectateur-trices différentes. A noter également que la stratégie de développement de l'audience d'Arte s'est également déployée au travers du projet ARTE Europe, la chaîne proposant un volume conséquent de programmes sous-titrés dans son offre web (programmes en français et allemand, mais également en anglais, espagnol, italien et polonais). Cette stratégie repose sur un engagement fort de la chaîne dans la mobilisation de son audience européenne au-delà de la France et de l'Allemagne.

De la même manière, au niveau des programmes sportifs, l'exemple de l'Équipe est également intéressant, dans la mesure où la chaîne a développé des contenus dans différents formats, dont certains pensés spécialement pour le web. Cette stratégie est le résultat d'une dizaine d'années de travail de la chaîne, pionnière dans la production d'œuvres web-natives.

Comme déjà évoqué, les acteurs locaux, diffuseurs et professionnel-les manquent indéniablement de connaissances et de formation quant aux environnements et aux stratégies multi-formats, cross-média, ou plus simplement quant aux formats web. Peut-être y sont-ils (encore) réticents ? Peut-être s'agit-il d'un « conflit culturel de génération » ?

Évolution progressive du modèle économique, accompagnement et formation des diffuseurs et des professionnel-les sur ces formats et leur stratégie de diffusion, travail de prospection spécifique aux œuvres et programmes web natifs sont éventuellement des leviers à mettre en œuvre pour la diversification (et peut-être garantir sa diversité) de la création documentaire.

### 3. La production documentaire pour la télévision : une économie à bout de souffle ?

*Pour rappel (source : Synthèse CNC n°6 – Marché du documentaire – 21/06/2019)*

- **En 2018, le documentaire audiovisuel restait un genre financé à 50 % par les diffuseurs** et représentait 45,4 % des heures totales de programmes audiovisuels aidées par le CNC (contre 46,5 % en 2017 et 51,9 % en moyenne depuis 2008).
- **Avec un total de 2.141 heures aidées en 2018, le volume de documentaire continuait de diminuer** (-5,5 % par rapport à 2017) pour atteindre le niveau le plus bas de la décennie, après un pic en 2013. Le coût horaire moyen progressait de 3,7 % à 181,9 K€. L'apport du CNC s'élevait à 76,8 M€ et représentait 19,7 % du financement du documentaire.
- **Les investissements étrangers reculaient, en 2018, de 1,8 % à 21,9 M€**, en particulier en pré-ventes (-19,9 %), et représentaient 5,6 % du devis des programmes documentaires (comme en 2017).

#### **Impact(s) des baisses de soutien du CNC et de la Procirep/Angoa**

Depuis environ trois ans, les professionnel-les observent une baisse globale des aides accordées dans le cadre des dispositifs nationaux de soutien au genre documentaire, et notamment :

- Une baisse régulière de la « minute CNC » dans le cadre du soutien automatique ;
- Des enveloppes parfois faibles accordées au titre du soutien sélectif (soutiens de 15.000 € à 40.000 €) ;
- Une baisse globale ressentie de 40% des aides de la Procirep, due à une baisse structurelles des ressources.

Sur un film documentaire de 52 minutes, la perte est en moyenne estimée de 5.000 à 8.000€.

A charge aux producteur-trices de s'adapter à cette baisse globale des budgets, avec pourtant peu de marges de manœuvre sur les salaires régis par la convention collective (qui ne permet pas de dérogation pour des films à très petits budgets). Aussi, la variable d'ajustement se résume trop systématiquement aux salaires des producteur-trices et aux salaires des réalisateur-trices. Pourtant, tout porte à croire que si le salaire « réalisateur-trices » venait à être intégré à la convention collective (ce qui pourrait être une bonne chose, dans la mesure où la notion du « risque » consenti par les auteur-es et les réalisateur-trices n'est aujourd'hui pas reconnue), et que les producteur-trices venaient à devenir les seul-es délégués du risque, en tant que seule variable d'ajustement, les établissements de production devraient revoir de manière drastique leur politique de production documentaire

Par ailleurs, si les dotations du CNC et de la Procirep ont globalement baissé, dans le même temps, la sélectivité des fonds de soutien va grandissante, au niveau national comme au niveau des dispositifs régionaux.

Cela s'explique notamment au niveau régional par une concurrence accrue due à un engorgement des fonds d'aide. Les producteur-trices constatent un recours accru aux dispositifs régionaux des producteur-trices établis en Ile-de-France, les différentes organisations professionnelles encourageant par ailleurs ce mouvement et revendiquant communément un assouplissement des voies d'accès à ces financements aux auteur-es et sociétés de production (cf. récents communiqués de la Scam, de l'USPA, du SPI lors du Sunny Side 2021...).

Cela s'explique également par un nombre important de sociétés de production établies sur les différents territoires régionaux et œuvrant dans le champ du documentaire pour la télévision et qui résulte, pour ainsi dire, d'un premier mouvement de décentralisation réussi.

Mais le niveau de concurrence et d'exigence des fonds sélectifs nationaux et régionaux tend à conduire les acteurs régionaux à une forme d'essoufflement dans la quête permanente des soutiens sélectifs pour trouver leur équilibre économique.

L'enjeu d'un second mouvement de structuration des écosystèmes régionaux du documentaire pourra être une certaine « montée en gamme » des projets, pour faire face à ce contexte concurrentiel accru.

### **Concurrence grandissante, sélectivité accrue vs cadre de la politique régionale en faveur du documentaire**

On peut dire que, durant quelques années, les professionnel-les breton-nes ont pu évoluer dans un contexte plutôt favorable, à la faveur d'un système d'aide assez confortable et généreux. Ce contexte, reposant majoritairement sur le fonds d'aide de la Région Bretagne et les chaînes régionales, aura permis à nombre de projets d'initiative régionale de se faire rapidement, et dans de bonnes conditions. Une fois produites, ces œuvres auront également bénéficié d'une diffusion antenne et, pour certaines d'entre elles, des relais constitués par les différents acteurs de la diffusion en Bretagne (Mois du Film Documentaire, festivals...).

---

*Pour rappel (source : bilan 2020 de la convention CNC / Région Bretagne)*

- **89.000 € ont été fléchés par la Région Bretagne sur l'aide à l'écriture en 2020** (contre 37.000 € en 2019 et 71.000 € en 2018) pour un total de 21 projets - *moyenne des aides : 4.238 €* ;
- **124.500 € ont été fléchés par la Région Bretagne sur l'aide au développement documentaire en 2020** (contre 101.000 € en 2019) pour un total de 14 projets - *moyenne des aides : 8.893 €* ;
- **691.000 € ont été fléchés par la Région Bretagne sur l'aide à la production de films documentaires** (unitaires audiovisuel et cinéma, court et long-métrages) en 2020 (contre 557.000 € en 2019) pour un total de

24 projets – moyenne des aides 24.334 € pour les unitaires audiovisuel et CM cinéma, 60.000€ pour les longs-métrages :

- Tous dispositifs confondus, en 2020, **59 projets documentaires ont été aidés** sur un total de 139 projets étudiés (50 projets d'initiative bretonne aidés en production, développement et écriture – y compris les projets écrits par des auteur-es breton-nes et produits par une société non-bretonne par la suite) ;
- Pour comparaison, **les chiffres 2019 sont les suivants :43 projets soutenus au total, dont 39 projets d'initiative bretonne** aidés en production, développement et écriture – y compris les projets écrits par des auteur-es breto-nes et produits par une société non-bretonne par la suite) ;
- **Au titre du COM des télévisions bretonnes, 367.682 € sont fléchés annuellement sur les productions documentaires** (exercices de septembre en année n-1 à août en année n).

---

Avec l'arrivée de nouveaux acteurs sur le territoire, qu'il s'agisse d'auteur-es ou de sociétés de production, le volume de projets proposés à l'examen des comités du FACCA a drastiquement augmenté, rendant l'obtention des aides de plus en plus concurrentielle.

De manière générale, les professionnel-les constatent une plus grande sélectivité des différents comités et ce, dès l'aide à l'écriture. A ce stade, certain.es auteur.es, découragé.es par cette sélectivité, sautent l'étape de la demande d'aide à l'écriture pour candidater directement à l'aide au développement, aux côtés d'un-e producteur-trice.

### **L'aide à l'écriture en priorité vers les jeunes auteur-es ?**

Les producteur-trices observent au fil des comités qu'une aide à l'écriture semble plus simple à obtenir pour un premier ou deuxième film, en particulier lorsque le dossier a bénéficié d'un « vrai » travail d'écriture. Dans le même temps, ils-elles observent une véritable montée en compétence des auteur-es en matière d'écriture des dossiers, montée en compétence qu'ils-elles expliquent notamment par les différents dispositifs d'accompagnement existant sur le territoire breton (accompagnement des auteur-es par Ty Films et/ou le Groupe Ouest, tutorat documentaire de Films en Bretagne, rendez-vous de travail de l'ARBRE...) ou ailleurs.

A ce stade, au vu d'un volume grandissant de projets qualitatifs, et d'un fonds d'aide qui n'est pas extensible, les producteur-trices se posent la question d'un fléchage prioritaire « officiel » des aides à l'écriture vers les jeunes auteur.es, au-delà d'un usage qui semble aller déjà dans ce sens au fil des commissions.

### **L'aide au développement : pour quoi et à quel moment ?**

L'aide au développement, également de plus en plus difficile à obtenir (surtout quand le projet a déjà reçu une aide à l'écriture), souffre également, du point de vue des producteur-trices, d'un manque de lisibilité et de compréhension : quel type d'œuvre est attendu pour quel parcours ? Pour quels travaux et/ou à quel moment l'aide au développement est-elle nécessaire ? En effet, le processus de développement d'une œuvre documentaire varie sensiblement d'un projet à l'autre, avec des besoins différents, des phasages de travaux différents, des tournages échelonnés qui nourrissent l'écriture et le lien aux diffuseurs et aux partenaires (notamment dans le cadre de projets de dimension internationale), un important travail de pré-production nécessitant un budget fléché sur la rémunération d'une équipe...

D'un point de vue plus général, les producteur-trices ressentent un besoin de clarifier d'avantage les « attendus » de la politique régionale en faveur du secteur audiovisuel et cinématographique en matière de documentaire :

- Quels sont les critères de sélection des comités du FACCA ? Quel(s) type(s) de projets le FACCA souhaite-il accompagner ?
- Comment les projets sont-ils lus et analysés ?
- Comment établir le lien et l'articulation entre une volonté apparente des fonds d'aide d'encourager le cinéma d'auteur (avec une attention sur l'implication de l'auteur et le travail d'écriture) et à « forte valeur ajoutée

culturelle », et un positionnement régulier des chaînes (qu'elles soient locales ou nationales) en fonction de son audience potentielle et du profil des spectateur-trices ciblé-es ?

#### **4. L'économie fragile du documentaire permet-elle de financer une « montée en gamme » de l'initiative régionale ? Quels leviers activer pour inverser la tendance actuelle et protéger/consolider l'économie de la filière documentaire ?**

##### **Sortir de la dépendance à l'écosystème régional**

Les producteur-trices des territoires régionaux, à l'instar des producteur-trices breton-nes, appuient majoritairement leur activité de production documentaire sur une économie type, adossée aux fonds d'aide régionaux, aux chaînes locales (antennes régionales de France 3, COM régionaux, chaînes locales), aux dispositifs sélectifs et/ou automatiques du CNC et aux financements complémentaires que peuvent constituer la Procirep/Angoa, la Scam ou le CNAP.

L'économie du documentaire en région, y compris pour celles et ceux qui produisent un volume annuel important et bénéficie d'un important compte automatique, pose aujourd'hui réellement question : les salaires des technicien-nes augmentent régulièrement en suivant les évolutions des conventions collectives et des réglementations, tandis que celui des auteur-es stagne, et celui des producteur-trices diminue en tant que variable d'ajustement des devis.

C'est un vrai problème, qui devient systémique... Les porteurs de projets (producteur-trices, comme auteur.es) tendent à limiter certains postes (notamment la direction de production) et/ou la durée de fabrication de leurs films, ce qui a inévitablement un impact sur la qualité du film.

« Monter en gamme », au-delà des sujets et de l'écriture, implique également de pouvoir travailler dans de meilleures conditions, conditions qui permettent de déployer l'ambition d'un film et de son sujet, les qualités artistiques de son réalisateur ou de sa réalisatrice, les qualités stratégiques de l'équipe de production (en termes de développement national et/ou international, de marketing et de distribution, en termes de réseaux et de politique sociale).

Il y a néanmoins une difficulté réelle et persistante des producteur-trices des territoires régionaux à coproduire avec des chaînes nationales (accessibilité, contraintes plus marquées en termes de format, identification des auteur.es), dont les engagements ont augmenté et qui ouvre à des aides beaucoup plus importantes (ratio du simple au double). Cette difficulté n'est pas propre aux producteur-trices breton-nes. Elle est partagée par les producteur-trices des autres régions et par un nombre important de producteur-trices francilien-nes.

L'enjeu est de sortir de cette « micro-économie » et de la dépendance trop importante aux dispositifs territoriaux.

##### **Créer de l'ambition : la problématique du sujet régional**

Concernant l'accès aux chaînes nationales, la problématique du réseau et de l'accès aux décideurs est centrale, mais ne doit pas occulter celle du rapport au sujet, de l'ambition artistique du film.

Pour porter un film au national ou à l'international, il est impératif de sortir du « carcan » régional du périmètre du film : sujet, intervenants, adresse au spectateur, archives attendues... et parvenir à dépasser le phénomène de lissage que l'on peut observer sur de nombreux films d'initiative régionale, du fait peut-être, quant bien même ils/elles souhaiteraient proposer des films plus « osés », d'une forme d'auto-censure des auteur-es et/ou des producteur-trices face aux diffuseurs.

Dans le même temps, les professionnel-les bretons peinent parfois à s'emparer de sujets régionaux forts. Un exemple est assez parlant : à ce stade, deux projets autour d'Inès Léraud et des algues vertes sont portés au niveau national. Aucun d'eux n'est porté par une société bretonne. Après son succès en librairie, avec pas loin de 100.000 exemplaires vendus, la bande dessinée « Algues vertes, l'histoire interdite » va être adaptée au cinéma : c'est en effet la société parisienne 2.4.7 Films, qui a acquis les droits de l'ouvrage pour en produire un long-métrage de Pierre Jolivet, avec lequel Inès

Léraud travaille actuellement à l'écriture du scénario. D'autre part, il y a eu le film « Algues vertes : le littoral empoisonné » de Marianne Kerfriden, produit pour Arte par What's Up Productions... Un film de moins de 52 minutes vendu à Arte Reportage par une société nantaise.

### **Diversifier les types de projets et varier les financements**

Un levier pour stimuler la production documentaire et faire évoluer son économie est peut-être dans la diversification des projets et de leur économie propre.

Il pourra notamment s'agir de :

- Développer certains projets à l'international, en ayant recours à des financements et/ou des partenaires étrangers (la question de la production majoritaire ou minoritaire française reste entière à l'échelle des dispositifs français de soutien) ;
- Consolider le travail d'accompagnement de premiers et deuxièmes films dans l'écosystème régional (fonds de soutien de la Région Bretagne, COM régional) ;
- Développer la coproduction transrégionale avec d'autres producteur-trices régionaux, en coproduction avec d'autres COM régionaux (à l'image de plusieurs projets produits en Bretagne récemment – notamment par Les films de la Pluie et Les 48e Rugissants, toutes deux avec Ana Films à Strasbourg).

Ces trois leviers peuvent à la fois se révéler stimulants en termes de création et de partenariats créatifs, mais également déterminants quant à la multiplication des sources de financements et aux volumes de production (rationalisation capacités de production / volume, perspectives de diffusion des films sur plusieurs territoires, partage du risque...).

Néanmoins, la mise en œuvre de ces leviers reste conditionnée par la capacité de chaque établissement de production à se structurer et consolider une ressource humaine à même de gérer le volume des films en production et la bonne conduite des partenariats.

### **Produire sans diffuseurs ?**

La question de produire, ou pouvoir produire, sans diffuseur reste une question d'actualité, notamment du point de vue de l'ouverture des dispositifs de soutien. Les producteur-trices qui produisent des films documentaires sans diffuseur coproducteur tiennent à la liberté de ton, de format et de sujet que ce processus de production « garantit ». Cela reste néanmoins difficile. La production documentaire pour le cinéma posant par ailleurs la question du risque de manière plus prononcée encore : faisabilité, modèle économique plus sélectif encore, équilibre financements publics et privés toujours acrobatique, distribution/diffusion (la moyenne des spectateurs est très faible, entre 5.000 et 15.000 entrées en moyenne - seuls 2 ou 3 films dépassent le million).

---

*Pour rappel (source : Synthèse CNC n°6 – Marché du documentaire – 21/06/2019)*

- **Les aides publiques constituent la première source de financement de la production de longs-métrages documentaires** : en 2018, 56 documentaires sont agréés (contre 31 en 2009), soit le plus haut niveau des 10 dernières années. Ces films mobilisent 2,5% des investissements réalisés dans la production cinématographique française entre 2009 et 2018 ;
- **31 films documentaires français sont agréés en 2018 ;**
- La sortie en salle, est un point d'étape parmi les lieux de diffusion du documentaire, avec les festivals : **en 2018, 127 documentaires font l'objet d'une première sortie commerciale en France au cinéma, soit le plus haut niveau de la décennie.** Ils représentent 18,6 % de l'ensemble des films sortis dans l'année mais seulement 1,2 % des entrées totales avec 2,2 millions d'entrées ;
- **En 2018, 56 documentaires sont agréés (agrément des investissements), dont 48 d'initiative française.** En 2018, le devis moyen des documentaires est de 644,1 K€ contre 3,8 M€ pour l'ensemble des films agréés. Les

*films documentaires mobilisent 2,5 % des investissements réalisés dans la production cinématographique française entre 2009-2018.*

## **5. Conclusion**

Les professionnel·les breton·nes éprouvent des difficultés à sortir du diagnostic, du constat pour faire des préconisations.

Néanmoins, plusieurs axes et pistes de travail à mettre en œuvre au sein du collectif se dessinent :

- Proposer régulièrement des études de cas (autour de la websérie par exemple) ;
- Multiplier les échanges inter-collège, notamment entre producteur.trices et auteur.es qui ont partie liée pour porter une ambition artistique et économique du documentaire en région ;
- Développer les ressources mises à disposition pour les professionnel·les : textes règlementaires, scénariothèque, exemples inspirants... ;
- Être proactif auprès des diffuseurs régionaux en proposant des déclinaisons web et d'autres formats ;
- Envoyer des délégations de professionnel·les à l'étranger pour observer le fonctionnement d'autres pays ;
- Proposer des représentations professionnelles régionales dans les instances nationales pour porter une parole et engager un travail de pédagogie afin que les besoins spécifiques de la création régionale soient mieux pris en compte ;
- Maintenir le dialogue avec la Région Bretagne sur les dispositifs (COM des TV locales inclu) et leur adaptation au regard des évolutions du secteur documentaire.