

DOCUMENTAIRE :

QUELLES FORMATIONS POUR QUELS MÉTIERS ?

**COMPTE-RENDU
DE LA JOURNÉE
PROFESSIONNELLE**

24 AVRIL 2017

Les formations au documentaire, presque inexistantes dans les années 80, sont aujourd'hui nombreuses, en particulier à l'université. Cette offre s'inscrit cependant dans un paysage économique et artistique complexe, marqué à la fois par l'essor du documentaire à la télévision, au cinéma et sur le web, mais aussi par le formatage des productions au détriment des films documentaires d'auteur. Pour faire le point sur ces formations, le CNC et Vidéadoc ont organisé, en partenariat avec la CPNEF de l'audiovisuel et le Pôle Emploi Audiovisuel spectacle, une journée professionnelle qui s'est déroulée le 24 avril 2017 dans la salle de projection du CNC, en présence d'un public d'environ cent-vingt personnes, composé d'étudiants, d'enseignants, de demandeurs d'emploi et de professionnels du secteur.

Pour aborder les enjeux multiples de ces formations, deux tables rondes étaient organisées, la première, le matin, sur les enjeux pédagogiques et la seconde, l'après-midi, sur l'insertion professionnelle des étudiants. Les deux tables rondes étaient animées par Anastasia Tcarkova, chargée du secteur Formations et Métiers à Vidéadoc.

SOMMAIRE

PREMIÈRE TABLE RONDE

LES ENJEUX PÉDAGOGIQUES DES FORMATIONS	3
Liste des intervenants	3
Le documentaire est-il un métier?	4
Construire un collectif de singularités	7
Une pédagogie de projet	9
Une initiation à la technique	10
Une théorie de la pratique	11
L'insertion professionnelle des étudiants	12

SECONDE TABLE RONDE

L'INSERTION PROFESSIONNELLE DES JEUNES DOCUMENTARISTES	14
Liste des intervenants	14
La violence du marché	15
Les relations auteur-producteur	17
Apprendre à travailler avec la télévision	19
Faire des films et gagner sa vie	21
Créer des passerelles entre la formation et la réalité professionnelle	22

LISTE DES FORMATIONS AU DOCUMENTAIRE EN FRANCE	26
---	-----------

PREMIÈRE TABLE RONDE

LES ENJEUX PÉDAGOGIQUES DES FORMATIONS

Liste des intervenants

- **Jean BRESCHAND**, réalisateur, professeur associé sur le Master Images et société à l'université Evry-Val d'Essonne,
- **Vincent GÉRARD**, réalisateur, enseignant de cinéma à l'École Européenne Supérieure de l'Image Poitiers/Angoulême et du Studio Cinéma de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris Cergy,
- **Yves de PERETTI**, réalisateur, membre des Ateliers Varan,
- **Raphaël PILLOSIO**, réalisateur, responsable pédagogique du Master Écriture et réalisation documentaire (CREADOC) à Poitiers,
- **Chantal RICHARD**, réalisatrice, intervenante-tutrice à l'Atelier documentaire de la Fémis,
- **Frédéric SABOURAUD**, réalisateur, responsable du parcours Réalisation et création du Master cinéma et audiovisuel à l'université Paris 8,
- **Vincent SORREL**, réalisateur, responsable pédagogique du Master 2 Documentaire de création à l'Université de Grenoble-Alpes de 2008 à 2016,
- **Caroline ZÉAU**, responsable du DU Réalisation documentaire de création à l'université Picardie-Jules Verne à Amiens.

LE DOCUMENTAIRE EST-IL UN MÉTIER ?

Pour lancer la table ronde, Anastasia Tcarkova demande aux intervenants à quel métier prépare leur formation. Forment-elles à la réalisation ou également à d'autres métiers du documentaire ? Yves de Peretti, réalisateur et formateur aux Ateliers Varan, qui s'adressent à un public ayant déjà un parcours professionnel, propose une première réponse en rappelant une boutade en forme de paradoxe qui circule entre les membres de l'équipe pédagogique : « quand les gens arrivent à Varan, ils ont des certitudes sur le métier de documentariste, et quand ils en sortent ils n'en ont plus ». Varan est en effet une formation professionnelle à la réalisation et au montage mais aussi « une expérience qui amène à traverser un lieu qui est le cinéma, donc un lieu de l'art, un domaine dans lequel on n'est jamais assuré d'avoir un emploi au bout. Les gens viennent à Varan se confronter à cette épreuve du feu qu'est la création, pour faire évoluer leur pratique et découvrir le cinéma. Même si la formation est "professionnalisante", elle met la barre à un certain niveau d'exigence en terme d'écriture cinématographique du réel, et c'est à chacun de s'en saisir ».

Frédéric Sabouraud, réalisateur, critique et responsable du parcours réalisation au sein du master cinéma et audiovisuel à l'université Paris 8, estime que cette question interroge, au-delà du documentaire, les pédagogues et l'institution pédagogique : « Est-ce que la formation – et c'est une idéologie dominante en période de crise de l'emploi – est là pour former des gens qui entrent dans le marché ? Ça n'est pas du tout un questionnement méprisable : trouver un travail et gagner sa vie, et si possible en faisant quelque chose qu'on aime, devient aujourd'hui quelque chose de l'ordre du luxe ». Le master de Paris 8 est bien sûr traversé par cette question des débouchés, « ne serait-ce que parce que les étudiants la reposent, à travers leur désir d'avoir du travail et à travers ce qu'ils projettent sur le documentaire » mais il considère qu'il faut aussi « résister à cette force dominante et dire : le documentaire tel que nous le concevons c'est autre chose, et la formation qu'on va vous donner ne va pas forcément vous apporter un travail à la sortie, bien qu'elle puisse vous y aider aussi, mais ça n'est pas sa finalité première. Il s'agit de questionner à la fois ce qu'est le cinéma documentaire, et à travers lui ce qu'est le cinéma et ce que sont les images, leur rapport au monde. Ce savoir ne donne pas forcément un boulot à la sortie, mais sert peut-être des questionnements plus profonds ».

Questionner la finalité professionnelle des formations au documentaire, c'est aussi pour lui s'interroger sur la nature même de ce cinéma : « cette question est centrale, car on ne met pas les mêmes mots sur les mêmes choses. Il y a donc ce travail à faire, qui est de dire : voilà ce que nous sommes un certain nombre à considérer comme étant du cinéma documentaire, et ça n'est pas forcément ce que vous voyez tous les jours à la télévision, sur Internet et ailleurs, même si la ligne de fracture ne se situe pas toujours à la frontière de ces différentes catégories. Cela ne veut pas dire non plus que ces formes sont méprisables, mais qu'il y a un tas d'images et de sons qui se disent documentaires et qui ne recourent pas les mêmes exigences esthétiques, éthiques et politiques ».

Vincent Sorrel, réalisateur et responsable pédagogique à l'Université de Grenoble du master documentaire de création qui se déroule à Grenoble et à Lussas, en partenariat avec Ardèche Images, estime également que ce master n'a pas pour objectif « d'être en adéquation avec le marché du travail, si l'on devait considérer ce marché comme étant celui de la réalisation pour la télévision, un marché dont les données (par exemple les possibilités de production avec Arte) ont bien changé. Si la vision du documentaire change pour les chaînes, nous défendons toujours, dans la formation, la même conception du cinéma d'auteur ». Le master propose depuis 2008 deux options, Réalisation et Production, selon l'idée, développée par Jean-Marie Barbe, que « les films doivent être développés à la fois artistiquement et économiquement ».

« Il faut que ces films existent. Il y a une nécessité à ce que ce type de démarches, de regard, d'œuvres documentaires interrogent nos sociétés ». Les étudiants sont formés à la réalisation et à la production mais quelques-uns travaillent également du côté de l'édition ou de la programmation. Ce qui réunit les étudiants et les intervenants qui les accompagnent, c'est là encore « une vision forte de ce qu'est le documentaire de création et de ses enjeux de représentation. Étudiants, enseignants et intervenants se retrouvent autour de cette culture, de cette exigence qui est aussi celle de l'essai, de l'engagement et de la prise de risque ». Une culture qui est à la fois « une connaissance des métiers du côté de la pratique et une réflexion sur la pratique », de sorte que, même lorsqu'ils s'orientent vers d'autres métiers que ceux de la réalisation, les étudiants « défendent le documentaire de création en étant nourris de la compréhension de ses enjeux artistiques, de cette culture, de cette exigence, ce qui est aussi très important à un moment où ce champ du cinéma doit être constamment défendu pour continuer à exister dans la société ».

Certains masters documentaires proposent des parcours spécifiques, tel celui d'Évry qui se situe dans un double cursus de recherche en sciences sociales. Pour Jean Breschand, réalisateur et professeur associé à Évry, « les étudiants expérimentent chaque année ce grand écart et doivent conduire une réflexion avec les modes de pensée qui sont impliqués dans l'image et ceux qui sont liés aux questionnements propres aux sciences sociales, des approches qui se sont nouées dans l'histoire du documentaire à partir des années cinquante ». Jean Breschand « ne connaît pas la proportion de ceux qui vont continuer à faire des films, entrer dans un processus personnel, dans une vie de cinéaste où on essaye de faire des films avec les méthodes que l'on s'invente et les relations que l'on construit mais il y a aussi des étudiants qui s'orientent ensuite vers d'autres métiers. Ce qui est très bien, parce que tout le monde n'a pas vocation à être cinéaste, et le fait de découvrir que l'on ne l'est pas est aussi très important. On vit avec des fantasmes et tant mieux, puis on les met à l'épreuve et on découvre des choses de soi. Réaliser, ça veut dire se confronter à sa propre relation aux images, une relation qui est aussi un haut lieu névrotique ; on ne se confronte pas seulement à quelque chose de soi, mais aussi à la réalité : faire une image, c'est construire une relation à la réalité ». Dans un master de sociologie, la question est aussi d'ordre épistémologique : « qu'est-ce que cela reconstruit de ma relation à la discipline que d'aller me confronter à "l'autre" ? C'est passionnant, parce que les sociologues font des enquêtes, des entretiens avec des personnes qui ont des métiers ou des pratiques qui les intéressent, mais on reste dans le langage et dans le discours. Et tout à coup amener une caméra face à une personne, ça pose plein de problèmes, parce qu'on n'est plus dans du discours mais dans de la présence. Faire advenir une présence à l'image, c'est entrer dans un autre processus, compliqué par le fait que l'appareil, la technique, la machine, la caméra, instaurent aussi une relation de pouvoir. Comment casser cette relation et en construire une autre ? Cela fait partie des questionnements que se déploie au fil de l'année ».

Le master Écriture et réalisation documentaire (CREADOC) à Poitiers se déroule sur deux ans (master 1 et 2). La première année, explique Raphaël Pillosio, réalisateur et responsable pédagogique de la 2^e année du master, est « consacrée à la création sonore, sous toutes ses formes, avec beaucoup d'intervenants, notamment de France Culture, et la 2^e année est consacrée à la réalisation par chaque étudiant d'un film, chacun travaillant également sur les films de ses camarades. (...) C'est un éveil à un monde qui est celui du documentaire, lequel s'inscrit ici fortement dans le champ de la création cinématographique ».

Il existe aussi des formations universitaires qui s'adressent prioritairement à un public ayant déjà une activité professionnelle, comme le récent DU Réalisation documentaire de création à Amiens, qui devrait devenir master à la rentrée 2018, et dont Caroline Zéau est responsable. Il s'agit d'un public en reconversion ou en réinsertion professionnelle, « en particulier des

journalistes qui veulent reconsidérer leur pratique ou même des réalisateurs travaillant dans des institutions qui veulent réaliser un film personnel dans un contexte collectif ». Pour elle aussi, « la question de l'insertion professionnelle et de la formation à un métier spécifique est ambiguë. (...) Le documentaire est un espace de liberté pour le cinéma, et il est même la forme native du cinéma, donc celle de toutes les inventions et de toutes les expérimentations. Cette liberté-là doit rester à l'esprit des étudiants même si la finalité est de trouver un emploi. Le documentaire, c'est aussi apprendre à défaire ce qu'on a appris dans les métiers du cinéma, pour pouvoir re-questionner son rapport à la réalité et trouver de nouvelles façons de regarder les choses. Les enseignants, par rapport à l'institution, par rapport au monde de travail, sont également pris dans cette tension entre permettre aux étudiants de trouver du travail et en même temps leur conserver cette possibilité de liberté propre au documentaire ». Caroline Zéau précise qu'outre la carrière d'auteur-réalisateur et l'intermittence qu'elle implique, les métiers de l'éducation à l'image, au sein par exemple des médias communautaires et participatifs, offrent aussi des débouchés privilégiés.

L'atelier documentaire de la Fémis, représenté par Chantal Richard, réalisatrice et intervenante-tutrice, s'adresse également à un public adulte, mais avec un objectif spécifique puisqu'il s'agit d'accompagner pendant neuf mois, à raison d'une semaine en atelier par mois, l'écriture d'un projet de film et la réalisation d'un film-esquisse. L'atelier « s'adresse à des gens qui ont déjà travaillé au moins quelques années dans différents métiers du cinéma ou de l'audiovisuel et qui ont recentré leur désir autour du cinéma documentaire et d'un projet. Il s'agit de nourrir la cohérence de son regard et d'essayer de trouver les outils pour le transmettre ».

La question se pose encore différemment pour Vincent Gérard, réalisateur et enseignant au Studio Cinéma de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris Cergy. Les écoles d'art ne sont pas des écoles de cinéma mais la place du cinéma s'est affirmée dans certaines d'entre elles. Des films d'artistes sont régulièrement présentés dans les festivals et s'installent depuis plusieurs années dans le paysage du cinéma (production et distribution comprises). Cependant les écoles d'art ne préparent pas à un métier, le Studio Cinéma de l'ENSAPC en ce sens ne se situe pas dans un contexte industriel, même s'il en aborde naturellement les champs dans son enseignement. L'idée est plutôt de voir comment des formes de cinéma autres peuvent surgir de la confrontation des formes, de la porosité des pratiques et des pensées, spécifique à l'école d'arts. Les objets qui en sortent peuvent aller du cinéma le plus expérimental jusqu'à des choses plus mainstream, mais avec une question sur le cinéma aujourd'hui, dans ses moyens, dans son économie justement la plus réduite – en quoi un cinéma qui s'invente dessine également l'économie de son objet. C'est peut-être ce qui caractérise le travail du cinéma dans une école d'art ».

CONSTRUIRE UN COLLECTIF DE SINGULARITÉS

La seconde question posée par l'animatrice de la table ronde porte sur les modes de recrutement des étudiants et leurs profils. Les formations représentées dans la table ronde accueillent en règle générale des promotions d'une douzaine d'étudiants, sauf le master de Paris 8 où ils sont une soixantaine dans le parcours réalisation, même si les ateliers pratiques sont limités à dix à vingt étudiants. Comme le souligne Vincent Sorrel, « ce choix d'un effectif restreint s'impose pour l'apprentissage de la pratique documentaire et il faut sans arrêt le défendre auprès de l'université ».

Le critère prédominant pour la sélection des étudiants, outre les conditions de diplôme propres à l'université ou les règles d'éligibilité de la formation continue, est leur projet de film, « en ce qu'il peut révéler d'une approche singulière, d'une écriture personnelle » comme le dit Frédéric Sabouraud, et même si, comme le rappelle Raphaël Pillosio, « ce projet n'est pas forcément celui qu'ils feront en fin d'études ».

Plusieurs formations, comme le DU d'Amiens, le master de Paris 8 ou le studio cinéma de Cergy, demandent une première expérience qui peut selon les formations concerner l'écriture ou la photographie, la prise de son ou la prise de vue, par exemple un petit film fait avec un smartphone, mais en règle générale, comme l'indique Raphaël Pillosio, « les profils sont très variés et il peut y avoir aussi des étudiants qui n'ont pas fait d'études de cinéma ni touché une caméra, l'indicateur étant de prendre des gens qui ont vraiment envie de passer à l'acte, de fabriquer, de créer. C'est plus ce désir qui compte que le passé universitaire du candidat ».

Plusieurs intervenants soulignent avec Frédéric Sabouraud l'importance de la mixité géographique dans les promotions : « c'est un apport extrêmement dynamique et fructueux, notamment avec les étudiants venus de pays où il est difficile d'avoir accès à l'enseignement du cinéma ou à une certaine approche du cinéma. Chacun apporte avec lui son monde. Quand ils sont là, ils mettent les bouchées doubles et entraînent les autres ». Vincent Sorrel précise que les formations universitaires sont cependant confrontées à « une difficulté de plus en plus grande à recruter des étrangers. Pour ceux qui sont en France et qui ont des visas, c'est très bien, mais il y a des outils (Campus France et Campus Art pour les formations spécifiques en art) qui ont été mis en place pour "faciliter" les démarches migratoires des étudiants qui ont besoin de visas, et dont les contraintes, notamment en terme de calendrier, ne correspondent pas aux épreuves de recrutement telles qu'on les envisage, ce qui crée aujourd'hui des difficultés pour recruter ces étudiants ».

L'apport des étudiants issus de la formation continue est aussi souligné, et Frédéric Sabouraud regrette qu'il y ait moins d'étudiants salariés à Paris 8 qu'aux premières années de l'université : « d'un seul coup, ils boostaient tout le monde, car ils savaient pourquoi ils étaient là, ce qu'ils venaient chercher. Ils exprimaient une maturité, une autorité, qui produisait une autre configuration en terme de savoir, de pouvoir, de relation. Ça cassait ce schéma un peu trop rigide entre celui qui est censé savoir et celui qui est censé apprendre, un schéma bien vain lorsqu'on est dans le geste de création ».

Une promotion d'étudiants est aussi un collectif et celui-ci se doit, comme le souligne Vincent Sorrel, d'être « hétérogène, puisqu'on travaille cette question de l'altérité. Il y a des singularités à trouver, et des singularités qui peuvent fonctionner ensemble, entre lesquelles il peut se passer des choses. C'est une certaine prise de risque ». La question est d'autant plus délicate que « pendant huit mois, les étudiants vont se retrouver dans le petit village de Lussas, où il se passe énormément de choses importantes pour eux, mais où ils vont vivre un peu en huis clos, et où ils vont devoir faire des choses ensemble dans un territoire donné ».

Pour Vincent Gérard, « ces croisements de personnalités très fortes ne vont pas sans poser aussi des problèmes, dans la mesure où les égos sont énormes, et peuvent parfois avoir du mal à travailler ensemble. L'enjeu du Studio cinéma est donc aussi de faire comprendre qu'il faut travailler avec l'autre. Cela induit des positionnements, ce qui n'est pas facile, car l'école d'arts est un lieu plutôt individualiste, mais en même temps et c'est très étrange, on veut quand même travailler ensemble. Paradoxalement, les philosophies qui s'y développent induisent clairement cela ».

Cette diversité s'applique également à la formation continue. Pour Caroline Zéau, « il n'y a pas de profil préétabli et l'hétérogénéité est toujours bénéfique » et pour Chantal Richard, « les stagiaires vont former une sorte de petite tribu et travailler ensemble, souvent en binômes. Il faut donc qu'ils aient envie de jouer ce jeu et de partager leurs projets. Il est important aussi que les projets de film soient variés, autant du point de vue des sujets, pour éviter d'avoir dix films sur la famille par exemple, que des écritures, afin qu'aucune école documentaire ne soit privilégiée, et quitte à ce qu'un bon projet soit écarté au profit d'une singularité ou d'une expérience qui semble intéressante à mettre en jeu pour le groupe ».

Les Ateliers Varan ont sur la question du recrutement une histoire spécifique. Selon Yves de Peretti, « l'idée de départ, portée par Jean Rouch au début des années 80, n'était pas d'enseigner le cinéma au sens académique du terme, mais de donner à des gens qui n'avaient pas accès aux écoles de cinéma la possibilité de raconter leurs propres histoires avec le cinéma documentaire ». Après avoir été essentiellement réservé à des stagiaires étrangers, avec un financement provenant en grande partie du ministère des Affaires étrangères, le recrutement, suite au retrait progressif du ministère, est passé du côté de la formation permanente, « avec des gens venus de tous les horizons, des comédiens, des journalistes, des psychologues, des enseignants, des gens venus d'autres champs professionnels, qui, à un moment donné de leur parcours, ont envie de se confronter au documentaire pour raconter quelque chose et viennent chercher à Varan une aide, un outil de réflexion ».



UNE PÉDAGOGIE DE PROJET

La pratique est placée au centre des formations présentes lors de la table ronde. Pour Yves de Peretti, à Varan « on part de l'acte de faire, et c'est à partir de ce geste qu'on peut commencer à discuter de cinéma, fixer des repères dans l'histoire du cinéma ou théoriser. (...) Au fond, c'est ce geste premier du faire qui emporte les stagiaires, et à partir duquel ils pourront ensuite se confronter à des films et les analyser. On ne peut pas se réfugier derrière les autres, derrière la théorie. (...) Le premier jour de leur arrivée, on leur met une caméra dans les mains, on leur en explique en une demi-heure le fonctionnement, pour ceux qui ne savent pas, car il y a des gens qui n'ont jamais touché une caméra de leur vie, et puis on les envoie à la rencontre de « l'autre », ce qu'ils ne vont cesser de faire pendant trois mois. Toutes les écritures sont permises aux Ateliers Varan, il n'y a pas un style, mais une forte recherche de ce rapport à « l'autre » qui est constitutif du documentaire, et qui est aussi une confrontation à soi et à ses propres limites. C'est difficile et parfois douloureux, mais les stagiaires sont dans un tel besoin de raconter quelque chose qu'effectivement ils y vont, et arrivent à ramener un film, parce que ce qui compte, c'est qu'au bout il y ait un film. Et ce film, on est heureux si, au fond, il leur ressemble, avec leurs qualités et leurs limites du moment. Le temps fort de la pédagogie est celui où on projette ses rushes devant tous les autres. Là, on est sans filets, c'est un moment terrible. On se met à nu, mais cette démarche est très productive, parce qu'elle amène les autres à comprendre comment le cinéma advient. On perçoit très bien dans ces séances quand quelqu'un a un petit déclic et que quelque chose s'est passé, et c'est au fond ce qu'on cherche ».

Pour Jean Breschand également, « le fait que chacun fasse un film, c'est une expérience de vie, une expérience de pensée. Après, quelles que soient les pratiques que chacun va construire, c'est sur le fond de ce savoir profondément matériel, ancré dans une expérience, qu'une activité pourra se constituer ».

Chantal Richard explique le fonctionnement de l'Atelier de la Fémis : « chaque semaine a lieu un entretien d'une heure. Les stagiaires comme les formateurs sont en binôme. Chacun amène les recherches effectuées durant les intersessions et repart avec des consignes pour le rendez-vous suivant. On cherche les films de façon très différente pour chacun, personne n'a le même programme. Quelqu'un va par exemple faire un inventaire de tous les cadeaux d'anniversaire de son grand-père, parce qu'on imagine qu'il y a là matière à déclencher des séquences ; l'autre va ramener trois ou quatre photos ou l'histoire d'un personnage. Ils vont aussi mettre en scène un objet de leur film et filmer la parole, de préférence des protagonistes du film. Tout cela est partagé et analysé collectivement. (...) Pour certains, ces exercices filmés resteront des exercices d'atelier, pour d'autres ils s'intégreront à leurs rushes ou deviendront des séquences du film. (...) Le dossier du film proprement dit s'écrit extrêmement tard, au bout de six à sept mois de travail. Vers le sixième mois, on va s'enfermer dans une vieille savonnerie à l'autre bout de la France en résidence d'écriture, et écrire jour et nuit, comme dans un marathon, avec les matériaux accumulés au cours des six mois précédents ».

UNE INITIATION À LA TECHNIQUE

Tous les intervenants s'accordent avec Jean Breschand pour dire que l'objectif de leur formation n'est pas de former des techniciens : « il y a des écoles pour cela. Ce qu'on apprend au master, ce sont les rudiments nécessaires : ce qu'est un diaphragme, faire le point, se servir d'une mixette, des choses à portée de n'importe qui, même si certains ont du mal avec la technique ».

Pour Vincent Sorrel, la technique est aussi un élément de réflexion : « ce qui s'appellerait dans une maquette pédagogique "l'initiation technique" dans le master est souvent assuré par Rémon Fromont, qui travaillait avec Chantal Akerman. Il porte bien sûr une attention extrême aux besoins des étudiants, il les aide à se saisir du matériel, mais cet apprentissage dépasse la question de la manipulation. De même, nous avons mis en place un atelier 16 mm, et ce, à un moment où la question de tourner en pellicule ne se posait plus. L'objectif n'était pas d'apprendre un geste technique, mais de traverser cette expérience de la matière en pellicule, pour les amener à réfléchir à la question de la matière numérique. C'est-à-dire qu'un atelier pratique peut être dirigé vers des questions théoriques, ou du moins qui permettent de mieux penser la pratique. Un autre atelier conduit par Jacques Perconte considère que les outils numériques qu'utilisent les étudiants pour réaliser des films sont de plus en plus technologiques et donc pré-pensés jusque dans leur utilisation, mais ils ne le sont pas pour répondre à des fins artistiques. Il s'agit donc de travailler avec les étudiants sur la nécessaire réappropriation de ces enjeux par rapport à la singularité de leur projet artistique et cela passe par une connaissance précise des enjeux techniques que les étudiants, parce qu'ils ont compris les enjeux politiques et artistiques, veulent apprendre précisément pour faire des choix conscients. Reprendre les choses en main ».

À Paris 8, précise Frédéric Sabouraud, « il y a moins d'exercices pratiques que dans des écoles comme la Fémis ou Louis Lumière en raison du grand nombre d'étudiants, même si les ateliers se sont multipliés depuis quelques années afin d'en limiter le nombre de participants à une quinzaine en moyenne. (...) Concernant le cinéma documentaire, qui est encadré par des réalisateurs chevronnés tels que Nicolas Philibert, Claire Simon, Henri François Imbert ou Simone Bitton, les étudiants commencent souvent à tourner, et même à monter, très tôt ». Pour lui non plus, « la technique n'est pas neutre, et maîtriser la machine est bien sûr important, mais ça n'est pas une fin en soi. L'usage des techniques doit donner lieu à un dialogue, des choix, des partis pris, des essais ». Les étudiants de Paris 8 prennent en partie en charge la production de leur film : « l'université propose une production assez minimale, mais beaucoup d'entre eux choisissent d'aller chercher d'autres sources de financement à l'extérieur, ça fait aussi partie de l'apprentissage. Les équipes de tournage et de post-production se constituent souvent avec des étudiants de Paris 8 mais aussi de la Fémis ou de Louis Lumière par exemple, et des intervenants participent parfois directement aux projets. Petit à petit on entre ainsi dans une réalité concrète, celle de la production telle qu'elle est aujourd'hui, dans sa diversité ».

UNE THÉORIE DE LA PRATIQUE

Concernant la place de la culture cinématographique dans les formations, plusieurs intervenants insistent sur sa nécessaire connexion avec la pratique. Jean Breschand se dit ainsi « toujours un peu perplexe lorsque la relation au cinéma est construite avec des références qui seraient celles du Panthéon de l'art cinématographique. Un plan des frères Lumière ou de Griffith me parle autant qu'un film récent, la lecture d'un roman ou d'un philosophe peut nourrir également. La réflexion est aussi une question très concrète : par exemple, cette bouteille qui est là, comment prend-t-elle la lumière ? Revenir à la construction de cette présence, écrire sur cela, peut être tout aussi enrichissant que se poser la question de manière plus « cinématographique ».

« Il s'agit de se nourrir d'une pensée qui n'est pas purement théorique, mais qui peut être une pensée de l'acte, de la pratique » résume Frédéric Sabouraud. À Paris 8, ajoute-t-il, « le parcours Réalisation et création du master cinéma articule une réflexion théorique et une réflexion pratique, pas simplement au sens où il y a des cours classiques et des ateliers, mais au sens où les intervenants qui enseignent ce qu'on appelle « la théorie » essayent de le faire d'une manière extrêmement concrète, en prenant en compte les techniques, la génétique des films, la spécificité des projets, les dispositifs, l'analyse des plans et des séquences, en même temps qu'une réflexion historique et esthétique plus vaste. De même les praticiens qui interviennent sont des réalisateurs, des techniciens, des producteurs qui théorisent leur propre travail et le mettent en rapport avec d'autres images, avec d'autres films et avec le monde. Pour l'étudiant, advient dans la théorie une réflexion concrète en rapport avec ses questionnements autour de son projet de film, et au sein des ateliers pratiques, des questions théoriques sont posées. (...) Cette articulation entre théorie et pratique qui fonde le département cinéma de Paris 8 permet aussi aux étudiants qui le souhaitent de suivre un double cursus, parcours théorique et parcours réalisation, ou plus rarement parcours valorisation des patrimoines et parcours réalisation, un double cursus qu'ils font souvent en trois ans plutôt qu'en deux ». Dans le même esprit, Frédéric Sabouraud a commencé à développer des « thèses de création qui permettent à des gens ayant déjà une expérience de la réalisation et une formation théorique conséquente d'aborder la recherche dans un discours qui articule à la fois une expérience pratique et une réflexion approfondie. Il s'agit non seulement de les amener à théoriser leur propre travail mais aussi d'essayer d'amener de l'air frais dans la pensée universitaire parfois trop repliée sur elle-même, parce que la parole des gens qui font des films est une autre langue, qui n'est ni meilleure, ni moins bonne, que celle des gens qui ont une réflexion théorique, mais qui apporte une autre manière de penser, vivante et fructueuse ». Une théorie des pratiques que Caroline Zéau définit comme une « poïétique du cinéma documentaire, qui propose une réflexion sur les usages des cinéastes-documentaristes ».

À Cergy, comme l'explique Vincent Gérard, le Studio cinéma et les séminaires accueillent des théoriciens et des praticiens, dans « l'idée de faire dialoguer les objets, des films, documentaire ou fiction, même des reportages, du texte et de l'histoire. Il s'agit de voir comment l'étudiant réagit devant cet objet, comment il l'analyse et dialogue avec lui, et aussi comment on partage cet objet avec les autres. C'est quelque chose qui est autant de l'ordre de la construction d'une pensée que de l'expression de l'émotion. Il y a aussi des ateliers de philosophie, d'écriture, de musique et de danse, qui se nourrissent également de cinéma, et vice versa. Ces disciplines se croisent de manière très libre et c'est ce qui fait également émerger des écritures différentes en cinéma ».

L'INSERTION PROFESSIONNELLE DES ÉTUDIANTS

Pour conclure cette matinée et la relier avec la table ronde de l'après-midi, Anastasia Tcarkova demande aux intervenants quelles initiatives ils prennent pour assurer l'insertion professionnelle de leurs étudiants. Frédéric Sabouraud reconnaît « qu'il est très difficile pour les enseignants de Paris 8 de savoir exactement comment se passe l'insertion professionnelle des étudiants compte tenu de leur nombre important, même si l'université a mis en place depuis quelques années un suivi. L'insertion est très hétérogène. Certains, dès le début de la formation, commencent à constituer un réseau entre eux, des petites structures qui vont ensuite se développer comme structures de production. D'autres s'insèrent à la sortie dans des structures de production existantes. Quelques-uns passent rapidement au long métrage. Chaque année, des films réalisés à Paris 8 vont dans des festivals et sont primés, mais il y a aussi une part aveugle quant au devenir de certains de nos anciens étudiants. Il faut dire aussi que ces parcours sont liés à des inégalités structurelles, qui sont celles de la société dans laquelle nous sommes : tout le monde n'a pas de réseaux, ni les mêmes facilités pour créer des contacts. Il ne s'agit pas de figer ce constat dans un déterminisme social, mais de reconnaître que ces différences existent pour mieux les combattre, pour que certains parviennent à les dépasser ».

Vincent Sorrel estime que « le rôle d'Ardèche Images est absolument essentiel à cette insertion, en particulier dans le cadre des rencontres qui se passent au mois d'octobre, où les étudiants viennent défendre leur projet de films devant un cercle de producteurs. Il y a aussi une collection de premiers films avec des chaînes partenaires et le développement de la plateforme Tënk, qui offre des perspectives de coproduction pour l'avenir. Tous ces partenariats sont guidés par la nécessité non seulement de former les étudiants mais aussi de faire exister leurs films. Lussas sera bientôt doté d'une pépinière d'entreprises de production qui accueillera les étudiants en production, lesquels travaillent souvent d'ailleurs avec les étudiants en réalisation. C'est donc un ensemble qui est un atout essentiel, même si la grande fragilité de cette force est qu'elle dépend de financements régionaux dont on ne connaît pas la pérennité ». Il souligne aussi les résultats qualitatifs : « un certain nombre d'étudiants obtiennent une aide du CNC, ou de Brouillon d'un rêve à la Scam et il y a cinq ou six anciens étudiants qui ont eu une aide au développement renforcé du CNC depuis sa création, même si ces résultats qualitatifs n'apparaissent pas dans les statistiques habituelles de l'université concernant l'insertion professionnelle ».

Chantal Richard estime que dans les trois ans après la formation, « 40 à 50 % des films se font. D'autres font un autre film et reviennent, par exemple Regis Sauder, qui est revenu dix ans après au film qu'il avait commencé à travailler à l'Atelier. Les chemins ne sont pas tracés à l'avance. (...) Au sein de l'Atelier, il y a une simulation d'une commission d'aide. Les stagiaires lisent des projets et deviennent un peu jurés à leur tour. Ils entendent ce qu'on peut dire et comment on reçoit les projets, eux qui vont présenter les leurs. Il y a également une commission professionnelle qui se réunit à la fin de l'Atelier, avec neuf à dix personnes, des producteurs, des chargés de programme, des responsables de festivals et des réalisateurs qui leur font des retours sur leur travail écrit et sur leur film esquisse ». D'autre part, « les relations avec les intervenants ne se terminent pas avec la fin de l'Atelier. On se revoit beaucoup, on continue à lire des projets qui vont aller au Développement renforcé, ou à l'Avance sur recettes, ou rencontrer un producteur. Le fait qu'il reste des fils tissés entre les stagiaires et leur structure de formation fait partie de l'insertion professionnelle ».

Raphaël Pillosio rappelle « qu'un des premiers éléments d'insertion dans un réseau est le film de fin d'études. Lorsque le film fonctionne, il a vocation à être montré dans les festivals, ce qui arrive régulièrement. Le Créadoc a mis en place à l'instar de Lussas des rencontres entre

les anciens étudiants de la formation, et, dans une logique territoriale, avec un diffuseur et des producteurs en région. Ces rencontres sont organisées pendant le FIPA. Des projets sont présentés à un diffuseur et à des producteurs, et quatre films vont cette année être produits dans ce cadre».

Yves de Peretti revient à la question de départ de cette table ronde en demandant « si le documentaire est vraiment un métier dont on vit : il y a très peu de gens qui vivent du documentaire. On peut vivre d'un certain type de documentaire à la télévision si on a une formation de journaliste ou si on est prêt à rentrer dans ce cadre-là. Il y a quelques réalisateurs qui s'en sortent à peu près, mais ils sont extrêmement rares. La plupart des documentaristes ont un autre métier, ils sont enseignants, techniciens, monteurs... ». Lui-même fait partie « d'une génération qui a commencé à faire des films à la télévision dans les années 80 : on avait l'impression tout d'un coup que ça devenait possible, et puis on a vu petit à petit les choses se refermer » mais il constate qu'aujourd'hui, « qu'il y a beaucoup plus de monde qui fait des documentaires, et que des choses s'inventent au fur et à mesure, très différentes des années 80 ou 90, voire des années 2000. (...) Le documentaire, ce n'est pas des recettes assurées qui permettent de bien gagner sa vie, il y a des endroits où c'est peut-être plus simple, mais c'est d'abord une passion qui permet de trouver des relais, et petit à petit, on trouve les moyens, je ne dirais pas d'en vivre, mais de vivre avec et de trouver des manières d'en faire ».

Vincent Gérard considère que « les questions de l'insertion, du marché ou de l'économie sont finalement les mêmes dans une école d'art. La question de "quel" geste on fait, de savoir qu'est-ce qu'on fabrique et comment, en induit aussi une autre : qu'est-ce que ça induit aussi comme modestie ? Il y a eu un colloque au milieu des années 90, qui s'appelait "L'architecture modeste". Paradoxe magnifique. Le documentaire a à avoir avec cette question-là, dans la mesure où c'est un geste modeste : rencontrer l'autre ou rencontrer un lieu. Comment fait-on exister ce geste modeste ? C'est une vraie question aujourd'hui, même si les écoles d'art pourraient elles aussi tendre vers de « grandes machines de production économique ». Dans ces lieux, il y a des gens qui font de l'art mais pas tous, et tant mieux, il n'y a pas d'obligations. Les démarches qui s'y croisent ont à voir avec un parcours intérieur et philosophique, politique et économique aussi ; un choix en devenir, choses qui sont très liées dans notre société ».

Jean Breschand précise qu'à Évry, il y a aussi « un réseau Internet qui permet aux anciens étudiants de rester en contact, d'échanger des informations et de lire des appels à projets. Quelques séances d'initiation à la production sont également calées dans le courant de l'année. Au cours de ces séances, les étudiants de la promo en cours travaillent sur des films de la promotion précédente pour les faire circuler, en particulier dans les festivals. Ce travail permet de créer un lien entre les promotions et une mémoire propre au master ». Mais au-delà de cette mise en réseau, c'est la transmission d'un désir de création qui reste le meilleur allié de l'avenir des étudiants : « au fond, on met en mouvement les étudiants, dans une réflexion, dans un trajet, dans des relations avec d'autres camarades. On leur transmet le désir, une certaine passion, surtout la façon de maintenir éveillé un désir et d'aller de l'avant ».

SECONDE TABLE RONDE

L'INSERTION PROFESSIONNELLE DES JEUNES DOCUMENTARISTES

Liste des intervenants

- **Élise AICARDI**, chargée de programmes documentaires à Public Sénat, membre de la commission du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle au CNC,
- **Michel DAVID**, producteur et distributeur chez Zeugma Films,
- **Claude GUIARD**, directeur des programmes de création à l'INA de 1975 à 1999, coordinateur des Dimanches de Varan,
- **Serge GORDEY**, producteur chez Alegria Productions, président de la commission sélective du Fonds de soutien audiovisuel au CNC,
- **Rémi LAINÉ**, réalisateur, administrateur de la Scam,
- **Alexe POUKINE**, réalisatrice de « Dormir, dormir dans les pierres », diplômée de l'école documentaire de Lussas et de l'Atelier scénario de la Fémis,
- **Anna ROUSSILLON**, réalisatrice de « Je suis le peuple », diplômée de l'école documentaire de Lussas, membre du CA de l'Acid.

LA VIOLENCE DU MARCHÉ

Anastasia Tcarkova ouvre la séance de l'après-midi en demandant aux deux jeunes réalisatrices invitées, qui sont d'anciennes étudiantes de Lussas, d'évoquer les conditions de fabrication de leur premier film. Alexe Poukine, réalisatrice de « Dormir, dormir dans les pierres » a rencontré le producteur de son film lors d'une rencontre Tënk à Lussas : « j'ai eu beaucoup de chance, j'ai eu l'aide à l'écriture du CNC puis l'aide au développement renforcé mais j'ai mis cinq ans au total pour faire ce premier film, dont trois ans de tournage. Si on me l'avait dit en sortant de Lussas, je crois que j'aurais fait une dépression ! » dit-elle en riant. Anna Roussillon, réalisatrice de « Je suis le peuple » a également rencontré le premier producteur qui a travaillé sur son film à Tënk, mais sa société a fait faillite : « les choses ont peut-être un peu changé depuis la création de l'option Production dans le Master, mais on arrive sur un marché dont la logique n'est pas du tout celle de la formation et de ses exigences artistiques. Je n'y étais pas préparée et ça a été assez violent au début. J'en ai parlé avec d'autres réalisateurs et il est difficile de comprendre comment fonctionnent vraiment les rapports avec la production. Lussas a été formidable pour la construction d'un regard mais le reste se découvre petit à petit. Je pense donc qu'il est important d'expliquer aux étudiants, à la fois concrètement et sur un plan plus "philosophique", les points de convergence ou non entre réalisateurs et producteurs et la nature profondément conflictuelle de cette relation, qui tient aussi à des raisons structurelles, plutôt que de se dire "être avec un producteur, c'est génial" ».

Anna Roussillon a très vite fait le choix de conserver son ancien métier d'enseignante, « ce qui m'a permis de faire le film comme je voulais le faire, en y passant très longtemps et en gagnant très peu d'argent au final, en tout cas pas suffisamment pour vivre le temps que je l'ai fait ». C'est en se confrontant aux enjeux de la distribution à l'ACID, une association de réalisateurs qui a programmé son film à Cannes, qu'elle a vraiment « pris conscience de la manière dont cela fonctionne. Sinon, on est toujours sur un petit nuage artistique et on voit très peu la réalité ».

Rémi Lainé, réalisateur et administrateur de la Scam, a trente ans d'expérience. Il considère que « si on veut en faire un métier, on est obligé de rentrer dans un système, et ce système pour le documentaire est clairement financé par la télévision ». Rémi Lainé vient du journalisme, et il a été formé par Daniel Karlin qui a réalisé de grandes séries de société pour la télévision. Il n'a pas dû, comme Alexe Poukine ou Anna Roussillon, « bouffer de la vache enragée pendant cinq ans pour faire un film, même si certains projets m'ont habité pendant des années, mais entre-temps j'ai fait d'autres films, ce qui fait que j'ai vécu et que je vis toujours, et plutôt bien, de mon métier ». Les choses étaient-elles mieux « avant » ? Sans doute que non, car « les difficultés étaient autres et il n'est pas sûr qu'Anna ou Alexe auraient eu la possibilité il y a vingt ans de faire leur film comme elles l'ont fait aujourd'hui ». Si l'on ne fait pas de films sans contraintes, il faut cependant se méfier de la contrainte imposée : « la télévision aujourd'hui abîme les films, peu à peu, il y a quelque chose de l'ordre d'une érosion. Il faut "tenir les spectateurs par la main", par exemple en ajoutant des commentaires qui ne sont pas toujours indispensables : le film d'Anna n'a pas un mot de commentaire et on comprend tout ». Il ne voit d'ailleurs pas pourquoi ce film ne passerait pas à la télévision française (il est passé sur une télévision suisse). « Il faut donc pouvoir critiquer la télévision, mais critiquer quelqu'un qui vous fait bouffer, c'est pas toujours évident. Il faut choisir ses mots, car si on est trop mauvaise tête, on finit par être écarté, on fait partie des listes noires occultes de la télévision, il y en a ». Il constate aussi que les petites chaînes, d'où proviennent la majorité des films sélectionnés aux Étoiles de la Scam, sont peut-être moins enclines au formatage. En dépit de ces critiques, Rémi Lainé estime que « malgré tout, il y a moyen de travailler avec la télévision française qui a sans doute l'offre documentaire la plus riche du monde ».

Élise Aicardi, chargée de programmes documentaires à Public Sénat et membre de la commission du Fonds d'aide à l'innovation au CNC, rappelle que Public Sénat a « la chance de ne pas avoir d'obligation d'audimat ». La chaîne est bien sûr sensible à l'audience mais ce n'est pas le critère décisif de la programmation, ce qui donne aux chargés de programme une plus grande liberté de choix, et une possibilité de défendre encore les écritures documentaires personnelles.

Michel David, producteur et distributeur chez Zeugma Films, évoque la complexité de la relation producteur-auteur en citant l'exemple du premier film de Maxence Voiseux, « Les Héritiers » : « le sujet n'est pas si compliqué que cela, mais l'écriture, la liberté et le ton qu'il voulait lui apporter faisaient que je pensais qu'il n'était pas possible d'aller convaincre un diffuseur hertzien. Nous ne l'avons même pas tenté et nous avons pris la décision – ce qui serait plus compliqué aujourd'hui, d'aller voir Vosges TV, une chaîne dont on savait qu'elle n'avait pas d'argent, mais qui permettait de débloquer le Compte de soutien du CNC et un certain nombre de financements complémentaires pour faire le film. Et on a fait le film en sachant, et il fallait que Maxence intègre cette idée, que le film serait pauvre. C'était un tournage dans le nord de la France et la régie n'était pas très coûteuse, mais ça devait demeurer un film pauvre. Le film a été au Cinéma du Réel et dans beaucoup de festivals. C'est un processus intéressant à condition que les données soient claires dès le départ, c'est-à-dire que si l'on est dans ce cas de figure, on sait très bien que le producteur ne gagnera quasiment pas d'argent et que le réalisateur sera peu payé, de même que les techniciens ». Michel David est également distributeur. Il s'est lancé dans la distribution parce qu'il sentait que la production du type de films qu'il souhaitait faire était de plus en plus difficile : « la distribution en salles est un métier très différent, on voit le film terminé ou à un stade avancé du montage. Mais l'économie de la distribution est également compliquée, du fait que peu de films réussissent à obtenir l'agrément cinéma qui permet de générer du soutien automatique pour le distributeur et d'avoir des aides plus importantes. Sur les onze derniers films que Zeugma a distribués, deux seulement ont eu l'agrément et il a fallu distribuer les autres avec une aide sélective ».

LES RELATIONS AUTEUR-PRODUCTEUR

Serge Gordey, producteur chez Alegria Productions et président de la Commission sélective du Fonds de soutien à l'audiovisuel, souligne la qualité générale des projets portés par des auteurs issus des formations au documentaire : « dans la multiplicité des projets qui arrivent au compte sélectif, les auteurs qui sont passés par ce type de parcours, souvent ça se voit. On se retrouve avec des films bien écrits, et quand je dis “bien écrits”, ce n'est pas seulement une affaire de style ou de grammaire. Ce sont des dossiers où l'on comprend ce que l'auteur est en train de chercher, les moyens qu'il se donne, son regard, en quoi son propos a trouvé la forme qui lui convient, etc. Au sélectif, on voit arriver des projets dans des configurations très variées : il y a des films tout à fait grand public et “mainstream” qui se trouvent avoir un producteur qui n'a pas encore de compte automatique au Fonds de soutien, ou qui n'en a plus, il y a des projets avec des petites chaînes qui sont quelquefois de véritables bijoux, et il y a aussi des projets qui sont tout simplement extrêmement mauvais. Il y a de tout, mais pour moi il n'y a pas de doute, ce tissu d'écoles, l'existence, même difficile, des télévisions locales, l'ensemble des aides qui existent au CNC, Brouillon d'un rêve à la Scam, tout cela nous place en France dans une situation relativement privilégiée et il y a énormément de possibilités pour des réalisateurs, pour des cinéastes, pour des auteurs, de faire des films dans ce pays ».

Serge Gordey précise cependant que du point de vue du producteur qui est le sien, il ne choisit pas quelqu'un parce qu'il est sorti d'une école : « ce qui m'intéresse, c'est le projet et ma capacité à en faire quelque chose et là je voudrais dire une chose qui sera peut-être moins agréable, mais ça fait partie du jeu : j'entends bien ce que disent Alexe et Anna sur la difficulté à travailler avec des producteurs, mais je voudrais parler à mon tour de la difficulté de travailler avec des auteurs, et particulièrement avec de jeunes auteurs. Dans un certain nombre de films dont je me suis occupé, des jeunes réalisateurs, avec la santé qui est la leur, épuisent intégralement le monteur qui tente de leur expliquer qu'ils sont en train de se planter complètement. Je pense à une copine monteuse, et à un film sur lequel j'ai travaillé récemment – en plus, il y avait deux réalisateurs, ce qui n'arrangeait pas les choses. Ils voulaient un truc et elle leur disait “non ça peut pas marcher, pour telle raison”, et ils lui répondaient “non, mais essaye quand même”. Bien sûr, elle essayait, et ça ne marchait pas et pourtant, ils ne le voyaient toujours pas... À force, ils finissaient par l'entendre quand successivement producteur, coproducteur, diffuseur, disaient la même chose... C'est vrai que ce triangle auteur-diffuseur-producteur est plein de tensions et de jeux très complexes. Quand on travaille avec un auteur, on se bagarre ensemble pour faire passer des choses, mais l'auteur ne connaît pas forcément les moments où je dois jouer la complicité avec le diffuseur, de façon à faire comprendre à l'auteur des choses qu'il n'arrive pas à comprendre, et dont il doit finalement prendre acte ».

Claude Guisard, directeur des programmes de création à l'INA de 1975 à 1999 et coordinateur des « Dimanches de Varan », rappelle que « les difficultés rencontrées entre producteur et réalisateur sont une constante inhérente à nos métiers et que cette tension est souvent intéressante et fructueuse. Les réalisateurs sont quelquefois tellement amoureux de ce qu'ils ont fait qu'ils ont des difficultés à comprendre qu'on peut encore améliorer les choses. Je me méfie des anciens combattants qui disent “qu'avant c'était mieux” ». Il souligne cependant les changements de contexte du métier : « j'ai exercé pendant des années une profession qui n'existe plus : j'étais producteur, diffuseur, et de plus producteur qualifié, dans la mesure où l'INA n'a pas toujours été uniquement un hangar à archives, bien que cela soit aussi tout à fait nécessaire. C'était aussi un lieu de création, un lieu qui était une survivance du Service de la recherche de l'ORTF. Il doit y avoir deux ou trois générations entre certains d'entre vous et ce qu'on a pu vivre dans cette période-là. J'étais producteur qualifié, avec l'obligation de produire des programmes de création et de recherche que les chaînes avaient pour partie, réglementairement, l'obligation

de diffuser. J'ai connu aussi le développement de la production indépendante, qui n'existait pas avant car la production se faisait au sein des chaînes. Pour accéder au métier de producteur, il n'y avait pas de véritable formation. C'est à la fin des années 70 que sont nés les premiers producteurs indépendants. Ils venaient en général de la production militante après 68 : Cinélutte, Les Films d'Ici, Le Grain de sable, Yves Billon... Au départ, c'étaient des réalisateurs qui trouvaient plus facile de créer leur propre société de production pour faire les films auxquels ils tenaient. Il y a donc eu ce développement de la production indépendante et pour beaucoup de créateurs aussi, ça a été un moment important, parce qu'on a pensé que pourrait se développer là plus d'autonomie par rapport aux chaînes. En fait, on s'est rapidement rendu compte qu'il y avait de la part des chaînes des exigences souvent difficilement compatibles avec l'expression d'une véritable création, surtout lorsqu'il s'agissait de documentaire d'auteur. Il y a eu ensuite une période qui a précédé le Compte de soutien du CNC, avant 1985. Il y avait au CNC une aide à la création qui n'était pas soumise à l'accord d'une chaîne, et c'était une bouffée d'air frais pour les producteurs et les réalisateurs. Ensuite, je suis devenu producteur tout court, mais toujours avec l'obligation de produire des programmes de création et de recherche, avec toutes les ambiguïtés que ça peut créer. Je trouve plus qu'agaçant le genre de dialogue qui s'est développé avec les chaînes, et qui semble s'être accentué aujourd'hui. Ce sont des rapports de force, ces fameuses "lignes éditoriales". Tout prend un peu l'apparence d'une science exacte, et je dois dire que les dossiers de production, que j'ai vu passer ces dernières années par centaines, sont souvent extrêmement bien faits, mais bien faits par rapport à quoi ? Il fut un temps où les rapports entre producteur et auteur se nouaient au cours d'une conversation, et souvent les auteurs-réalisateurs sortaient de ces rencontres avec un projet qui s'était modifié, parce que le producteur faisait son boulot, il donnait son avis et on travaillait ensemble. Ces dossiers anonymes qui sont lus par les uns et les autres comme des CV, ont-ils encore du sens ? Une dernière réflexion enfin : les canaux de diffusion se sont multipliés, le nombre de réalisateurs et de producteurs également, dans des proportions considérables, et ce dans une situation d'emploi de plus en plus préoccupante pour de nombreuses professions et bien sûr celles du domaine artistique, ce qui fait que de toute façon, on n'est pas sûr de trouver du boulot même si on a un CV à rallonge. Alors, si on a une envie de faire du cinéma, pourquoi ne pas le tenter ? Je crois qu'il y a là une évolution qui fait qu'en trente ans, on ne reconnaît plus le métier, ni le milieu dans lequel on a pu travailler ».

Michel David insiste sur les expériences heureuses de collaboration avec les auteurs : « il arrive heureusement que le dialogue soit fécond, il ne faut pas tout voir de manière pessimiste, et je vais en donner un seul exemple : j'ai réussi à produire avec une réalisatrice sept films, ce qui signifie qu'une complicité s'est forcément créée, et qu'au bout de chacun des films il y a quelque chose qui a progressé dans l'aventure. Cela indique un compagnonnage de très longue durée, puisque dans le cas de cette réalisatrice, le premier a été fait il y a dix-huit ans, avec Vosges télévisions, et son dernier film ira à Locarno ».

APPRENDRE À TRAVAILLER AVEC LA TÉLÉVISION

Rémi Lainé cite le cas de l'unité Culture et Société d'Arte, qui reçoit à elle seule 2 400 projets, alors qu'elle ne peut en produire qu'entre 90 et 100. Cela vaut aussi pour France Télévisions : « Les projets circulent sous forme de notices dans lesquelles le projet est déjà formaté en quelques lignes. Il faut que les conseillers de programme puissent convaincre la strate au-dessus d'eux de l'opportunité de faire ce film. Il faut donc les séduire, et d'abord par un sujet. Car, même si beaucoup de ceux qui sont en position de décider le nient et affirment se déterminer sur un projet, ils réagissent en réalité d'abord par rapport au sujet. Il faut aussi apprendre à écrire un dossier et à bien l'écrire. Vous travaillez avec des interlocuteurs blasés, dont on peine à susciter le désir, sans doute parce que c'est la fonction qui veut ça, il faut donc réveiller leur désir, et vous avez très peu de temps pour le faire. Donc oui, il faut apprendre à pitcher un film en cinq lignes, il faut que l'on comprenne à peu près ce qui est singulier, et surtout, ce qui fait que vous êtes le seul au monde à pouvoir faire ce film. Il ne faut pas être modeste dans ce métier. Il faut bien sûr être humble, ne pas se mettre tout le monde à dos, mais il ne faut pas être modeste. Quand Anna ou Alexe ont porté leur film, elles ont d'abord porté un rêve, elles ont porté leur projet comme un enfant, et ça a duré des années. Pour supporter ça, il faut être obsessionnel d'une part, et avoir la force de convaincre ceux qui sont en face de vous, qu'ils soient producteurs ou diffuseurs ». Rémi Lainé rappelle qu'il a appris le métier sur le terrain, en étant assistant pendant sept ans d'un réalisateur confirmé : « sur un tournage documentaire, on était cinq à l'époque, il y avait l'ingénieur du son avec son assistant, le chef op et son assistant. On apprenait le métier comme ça. Aujourd'hui, ça n'existe plus et il faut trouver d'autres voies pour apprendre, ce qui rend les formations plus nécessaires que jamais ».

Alexe Poukine raconte qu'elle est allée voir des gros producteurs de télévision pour leur présenter des projets et qu'à chaque fois qu'elle disait « mon film », ses interlocuteurs lui rétorquaient « votre produit », comme si elle sortait d'une école de marketing et non d'une école d'art. Anna Roussillon abonde en ce sens : « je vais dire quelque chose de peut-être difficile à entendre quand on fait des films documentaires mais en fait la télé ça me dégoûte. J'ai une relation très difficile à la télévision. Nous avons été habitués à réfléchir à des formats qui ne sont pas contraints par les formats télé. Ces durées formatées, c'est quelque chose pour moi d'insupportable, et on est obligé de les subir quand on fait des choses à la télévision. Mon film ne passera jamais sur une chaîne française, peut-être parce qu'ils ne l'apprécient pas, mais aussi parce qu'il est trop long, il aurait fallu faire un 52 minutes alors qu'il en fait 112. On a réussi à le produire sans télé parce qu'on a été beaucoup soutenu par le CNC, ce qui a permis une exploitation cinéma, mais il faut du coup comprendre qu'il y a des choix de production à faire entre audiovisuel et cinéma. On peut aussi faire des projets des deux façons, et ce sont des choses que je trouve intéressantes de discuter avec un producteur ».

Concernant la mésaventure de production d'Alexe Poukine, Serge Gordey rappelle que le métier consiste aussi à « savoir choisir ses partenaires », et que l'on ne s'adresse pas à des fabricants de flux si l'on veut faire du documentaire d'auteur : « il faut se documenter, regarder les génériques, les films intéressants et se dire "c'est machin qui a produit ça" et "c'est machin que j'aimerais bien rencontrer". Rémi Lainé conteste la vision négative d'Anna Roussillon sur la télévision : « j'ai un peu de mal à entendre ce discours, que la télévision te dégoûte, parce que demain, si la télé meurt, on crève tous, et ce métier n'existera plus, ou presque plus. Il y a des institutions qui ont été créées par de vaillants aînés, la Scam par exemple, qui nous permet de vivre. Or la Scam vit par la télévision, hormis la copie privée qui apporte un peu mais très peu. Je crois aussi qu'il y a différentes manières de faire de la télé. Une mauvaise audience sur Arte, c'est tout de même quelques centaines de milliers de spectateurs. Il ne faut jamais perdre ça de vue. Notre objet, et en tout cas le mien, c'est de faire des films pour qu'ils soient vus, pas

forcément par le plus grand nombre, mais par des personnes qui ont des cultures et des approches différentes. Je ne suis pas sûr que le cinéma soit forcément la meilleure manière de le faire. La télévision gémit parce que son auditoire vieillit, et elle a toutes les peines du monde à faire entrer de nouveaux regards. Il y a donc quelque chose qui ne marche pas bien à la télévision, mais je crois qu'il ne faut pas jeter le bébé avec l'eau du bain, et qu'on serait mal inspiré de s'y risquer ».

Anna Roussillon admet que son film, qui est passé deux fois sur la TSR, a eu plus de spectateurs lors de ces diffusions que pendant un mois d'exploitation cinématographique. Elle ne pense pas que le cinéma soit une expérience supérieure à celle de la télévision et ne cherche pas à défendre une posture aristocratique mais considère que « la question est celle de la liberté qui est permise dans l'un et l'autre format, non du côté du spectateur mais à l'étape de la fabrication ».

Élise Aicardi explique les contraintes de format de Public Sénat, qui sont d'autant plus complexes qu'il y a un partage d'antenne avec la chaîne de l'Assemblée nationale. Il lui semble tout de même qu'il est possible d'avoir une écriture documentaire dans un format de 52 minutes, quitte à faire également une version long métrage pour le cinéma, et pour peu qu'on respecte la chronologie des médias. Elle cite l'exemple de « Docteur Mukwege, l'homme qui répareit les femmes », dont la chaîne a produit la version télévisée, ainsi que celui de « Voyage en barbarie », de Cécile Allegra et Delphine Deloget, qui est « un film avec une écriture documentaire absolument magnifique » et qui a obtenu, entre autres, le Prix Albert Londres il y a deux ans : « les réalisatrices ont fait le choix de nous avoir comme premier diffuseur parce que cela leur permettait de faire le film qu'elles voulaient, et ce alors même qu'elles avaient accroché Canal Plus et France TV, qui auraient mis beaucoup plus d'argent que nous. Même si notre audience n'est pas extraordinaire, ça fait quand même plusieurs centaines de milliers de personnes avec les multi-diffusions cumulées. Donc je suis plutôt optimiste, je pense qu'on est le pays qui diffuse le plus de documentaires au monde, certes avec du formatage chez certains, mais il y a encore en tout cas de la place à la télévision pour la forme documentaire, et c'est quand même encourageant ».

FAIRE DES FILMS ET GAGNER SA VIE

Serge Gordey insiste sur la nécessité de distinguer la question des films et celle d'en vivre : « Est-ce qu'on arrive aujourd'hui à faire ses films? Oui, souvent, même si c'est dans des conditions quelquefois très difficiles, et s'il faut énormément d'obstination et de ruse. J'entends Anna Roussillon quand elle dit : "la télé me dégoûte", car ce qui fait que le projet d'un auteur passe à la télé, au moins sur les grandes chaînes, tient aussi de la chance ou de la coïncidence heureuse, et non de la nécessité. C'est comme ça. Est-ce que pour autant on ne peut rien faire? Non, je ne le crois pas ». Gagner sa vie est pour lui une autre question, et il conseille aux jeunes auteurs d'en apprendre le plus possible sur le métier, notamment par le biais des stages et l'accumulation d'expériences : « il faut avoir plusieurs cordes à son arc pour ne pas être dépendant. Si on peut faire du montage, ou du son, ou si on peut écrire ou enseigner, il faut le faire ». Il se montre cependant prudent sur les possibilités de se débrouiller entre copains d'école : « redécouvrir des systèmes de tontine, c'est très bien, mais quand c'est possible, et ça ne l'est pas toujours, je pense qu'un réalisateur plein de talents mais avec peu d'expérience a intérêt à s'allier avec quelqu'un de plus expérimenté en production, ou avec des techniciens plus expérimentés. Ce n'est pas une règle mais je trouve qu'il y a un grand danger à accepter de se laisser marginaliser ».

Abraham Cohen, réalisateur, qui est présent dans la salle, s'inquiète aussi des risques de marginalisation induits par l'auto-production : « on a le droit d'avoir une véritable économie pour faire nos films et les diffuser. Il y a des gens qui sont battus pour ça, qui sont allés voir les pouvoirs publics et qui ont obtenu une forme de reconnaissance. Il est possible de faire un petit film dans son coin mais je sais très bien ce que c'est que de demander aux amis, aux camarades, autour de soi, de pouvoir nous aider dans une économie très petite et dans laquelle on ne peut pas vivre. C'est important que ça existe, car c'est aussi comme ça qu'on fait des films singuliers, que des choses émergent. On le sait tous. Mais à côté de ça, il y a quand même une économie qui existe et qui est en danger. Il faut donc aussi avoir un horizon politique et se persuader qu'il est encore possible d'être distribué en salle, et pas seulement sur une ou deux copies, tout en faisant les films qu'on a envie de faire. Il faut résister aussi à l'ubérisation de l'économie du documentaire, et ne pas oublier de penser qu'on peut encore espérer et agir collectivement auprès, entre autres, des instances publiques pour obtenir plus de financements pour le documentaire de création ».

Pour Rémi Lainé, il faut distinguer aigreur et colère : « l'aigreur, c'est terrible. On rencontre souvent des réalisateurs qui ont échoué. S'ils sont en colère, ça m'intéresse mais l'aigreur est quelque chose qui va nous refermer. C'est acide, ce n'est pas sain. Le boulot du producteur, c'est aussi de ramasser le réalisateur quand il est cassé en deux, lui dire "ne t'inquiète pas, on remonte", etc. Oui, ce sont des métiers qui sont durs mais ils sont aussi très valorisants. Quand tu lis les critiques sur ton film, c'est parmi les plus beaux jours de ta vie. Tu as donné de ton temps, de ton énergie, de ton talent, et tout à coup dans un journal, ou dans les yeux d'un spectateur, tu sens la reconnaissance, et elle est dans nos métiers extrêmement valorisante ».

Anna Roussillon précise qu'il ne s'agit pas de « défendre le cinéma contre la télévision puisqu'au cinéma aussi il y a des produits », comme elle a pu en faire l'expérience au moment de la distribution de son film, quand il a fallu rentrer sur le marché et élaborer des supports de communication pour que les salles aient envie de prendre le film et que les spectateurs aillent le voir. Michel David abonde dans ce sens en expliquant que « la distribution est un moment extrêmement violent parce qu'il faut absolument convaincre les salles et les programmeurs. C'est un métier qu'en général on connaît peu. Le distributeur est un vendeur qui doit placer des films, même si on ne place pas un film comme ce que produit Zeugma de la même manière qu'un grand film français à quatre millions de budget, et qui va sortir sur cent écrans ».

CRÉER DES PASSERELLES ENTRE LA FORMATION ET LA RÉALITÉ PROFESSIONNELLE

Depuis la salle, Lise Roure, responsable de Brouillon d'un rêve à la Scam, interpelle la tribune : « en vous écoutant, il y a quand même une chose qui me saute aux yeux, c'est l'histoire des générations, que vous ne pouvez pas ne pas prendre en compte. En tant qu'ancienne monteuse, j'ai connu aussi les changements dans la transmission et les équipes, comme dans le dialogue avec les producteurs et avec les diffuseurs. Les nouvelles générations de réalisateurs ne passent plus par l'assistantat et n'ont plus ces clefs. On ne peut pas faire comme si cela n'existait pas, c'est à nous tous de construire de nouvelles manières d'intégrer ce rapport, cet apprentissage du dialogue avec le producteur. C'est essentiel. Dans les huit cents projets qu'on reçoit à Brouillon d'un rêve, il y a une grosse partie d'auteurs débutants, et ce ne sont pas forcément des jeunes, qui, quelque soit leur parcours, soit par méconnaissance totale du milieu et du système de financement des films, soit par méconnaissance de la manière dont s'écrit un documentaire, ne veulent pas aller voir les producteurs. C'est une vraie question, qu'il faut se poser dans les formations. Quand on voit le nombre d'auteurs qui arrivent avec trente ou soixante heures de rushes sous le bras en se disant "je vais réaliser mon premier film, ça sera ma carte de visite", et qui finissent par faire un film d'une heure et demie qui ne tient pas debout, il y a vraiment quelque chose à faire au moment de la formation, ou autre chose à construire après. Il est en tout cas indispensable de donner des clefs aux auteurs et de créer des connexions entre auteur et producteur ».

Depuis la salle également, Chantal Steinberg, responsable de l'école documentaire de Lussas, s'interroge : « j'étais un peu peinée d'entendre le récit d'Alexe et d'Anna, car ce qu'on essaye de faire à Lussas, c'est précisément de créer un sas pour que la rencontre entre les jeunes réalisateurs et les producteurs puisse se faire. Il ne s'agit pas de producteurs de flux mais de producteurs qui assument la difficile expérience de produire des premiers films exigeants. Je constate que le problème reste le même et qu'on ne va pas prolonger ce sas pendant dix ans, même si on voudrait ne jamais se quitter. Par ailleurs, par rapport à ce qui se dit sur la télévision, les films documentaires qui revendiquent une écriture n'y ont pas leur place, ou l'ont de manière très exceptionnelle. La question est donc de savoir comment faire exister une économie pour ces films, une économie disons modeste, mais qui permette de faire vivre leur auteur et leur équipe, et à laquelle le statut d'intermittent participe et doit continuer de participer. C'est ça la vraie question, et c'est cela qu'on essaie de développer en travaillant avec des petites chaînes qui laissent à l'auteur une entière liberté. On est obligé de se poser cette question de l'alternative, car quand vous dites que sans la télé on est tous morts, avec la télé beaucoup de jeunes réalisateurs sont morts quand même ».

Anna Roussillon ne met pas en cause la qualité des rencontres avec les producteurs à Lussas, mais suggère d'intégrer dans les formations « de véritables modules, et non seulement un cours, afin de savoir comment se produit un film, parce que le réalisateur ne sait pas dans quelles conditions concrètes se font les choses, la question des contrats, les aides, les stratégies, la construction d'un budget, ce qui est possible ou non, de façon à pouvoir anticiper, même si la relation avec un producteur n'est pas complètement prédictible dans la mesure où c'est aussi une rencontre entre des personnes ».

Raphaël Pillosio, qui fait intervenir régulièrement des producteurs dans le master Créadoc et qui est lui-même producteur à l'Atelier documentaire, remarque que « la meilleure formation n'épuisera jamais les questions qui se poseront dans la rencontre réelle avec un producteur ». Il considère aussi que « la relation entre les producteurs et les diffuseurs a changé et lui-même n'a plus que très peu de rapports avec la télévision qui met de l'argent, ce qui d'une certaine

manière rend aussi plus simple la relation avec les réalisateurs ». Il essaie de « proposer des films à Arte ou France Télévision mais c'est très difficile. Soit on va chercher de l'argent du côté du cinéma et ce sont d'autres interlocuteurs, soit on s'adresse à des petites chaînes où le dialogue est plus facile. Pour des premiers films, l'endroit où l'on peut faire de la recherche et de l'essai, ce n'est plus l'INA mais ce sont les chaînes locales. Si vous allez voir Arte avec un premier film un peu barré, on va vous dire "ça c'est pour La Lucarne", il y a cinq places dans l'année, et elles sont réservées à des auteurs plutôt reconnus. Les places pour le cinéma d'auteur à la télévision, il y en a mais elles sont très chères. Il faut admettre aussi qu'un premier film, c'est un film qui peut être raté, on tente quelque chose, on fait un geste, c'est aussi un pari, et la télévision qui a des moyens accepte de moins en moins cette prise de risque. Ils le font mais c'est très rare. Je voudrais raconter une petite anecdote qui raconte bien cette séparation entre la télévision et les films d'auteur. J'ai produit un film de Mehran Tamadon qui s'appelle "Iraniens" et qui a eu le Grand Prix au Cinéma du réel, et lorsque je suis allé le proposer à Arte, quelqu'un m'a dit : "ne dis pas que vous avez eu le grand prix du Cinéma du Réel, ça va faire trop intello" ».

Pour Rémi Lainé, « le contrat, c'est aussi nos névroses d'auteur. Moi j'ai signé trente-cinq contrats et j'ai l'impression qu'on m'arrache le cœur à chaque fois. Je me dis toujours : "de quoi est-on en train de me déposséder?" Un contrat, c'est compliqué, il y a sur le site de la Scam des exemples de contrats et aussi un service juridique performant auquel vous pouvez vous adresser, même en tant que jeune auteur, afin de voir si vous ne vous faites pas escroquer, même si les producteurs sont la plupart du temps plutôt honnêtes. Quant aux chargés de programme des chaînes, je suis le premier à regretter qu'ils ne viennent plus à Lussas. Ils se plaignent que leur auditoire vieillit, or à Lussas il y a une grande majorité de jeunes, les salles sont bondées. Qu'ils aillent voir le genre de cinéma qui attire la jeunesse ! En tout cas, il ne faut pas renoncer et désertier cet endroit-là, il faut ramener la télévision à Lussas. Il ne faut pas la lâcher ».

Baudouin Koenig, maître de conférences au master cinéma d'Aix-Marseille, qui est présent dans la salle, remarque que « la plupart des étudiants arrivent au master avec une image très négative de la télévision : "c'est la télé, c'est de la merde, la voix off c'est pas bien, etc.". Il y a aujourd'hui un divorce avec la télévision, mais il y a aussi un autre formatage, celui de certains jeunes auteurs qui font des films pour le FID ou pour tel festival ».

Claude Guisard estime que « l'enjeu de la télévision est essentiel, non seulement sur le plan économique mais aussi sur les plans culturel et politique. En tant que professionnel mais aussi en tant que citoyen, on ne peut pas négliger ce lieu, en particulier la télévision publique, même si l'on sait combien elle est imparfaite. Il faut se bagarrer pour essayer de limiter les dégâts et la rendre meilleure, mais je crois qu'il faut véritablement jouer ce jeu-là. Bien sûr, il y a l'éternelle question du formatage, vis-à-vis duquel il faut véritablement se battre, mais c'est aussi le rôle des associations de producteurs, des associations de réalisateurs, et même des syndicats, que de se défendre et de défendre à travers ce combat une certaine ambition du cinéma ».

Anna Roussillon rappelle « qu'on pourra toujours dire qu'il faut résister, mais il faut aussi que les chaînes changent leur pratique pour qu'il y ait un terrain de convergence possible. Le problème, c'est qu'elles n'ont pas besoin de nous, elles arrivent apparemment très bien à vivre sans nous ». Serge Gordey relativise : « il ne faut pas surestimer la force de ces chaînes. Elles sont beaucoup plus fragiles qu'on ne le croit, elles sont souvent paumées, elles sont à la recherche désespérée de leurs publics, elles essaient des formules qui ne marchent pas toujours. Ce que je redoute, c'est une position de grand refus qui conduirait en réalité à laisser faire le pire. À l'inverse, je remarque que pendant des années il y a eu une revendication du côté des auteurs et des producteurs pour recréer la 25^e heure sur France 2, et il y a trois mois, la 25^e heure a été recréée ».

Rémi Lainé rappelle le rôle de la Scam dans ce combat : « la Scam s'est battue pendant deux ans auprès de Delphine Ernotte, la Présidente de France Télévisions, pour dire : "créons un endroit, un peu comme la Lucarne, à France Télévisions". On avait commencé avec France 5, qui nous a dit : "une case spéciale vous n'y pensez pas, j'aime tellement le documentaire que je refuserai de le ghettoïser", elle voulait que tous les films de France 5 répondent à une écriture documentaire... On a ensuite réussi à obtenir auprès de France Télévisions l'ouverture, dès septembre, d'une nouvelle case documentaire qui ne grève pas les budgets déjà acquis et qui propose une fenêtre sur des films non formatés. Donc oui, il ne faut pas les lâcher, il faut les faire venir, pas dans une salle comme celle-là, ça ne marche pas car ils font de la langue de bois, ce n'est pas intéressant. Récemment, on a fait venir toute l'unité Société et Culture d'Arte, en présence de quatre auteurs, et là, il s'est passé quelque chose. Ils ont des contraintes que l'on ne perçoit pas toujours, nous avons nous aussi des obligations qu'ils ne comprennent pas forcément, et tout à coup, dans ce dialogue, des petites choses se sont passées. Mais il ne faut pas les lâcher, parce que sinon, Serge Gordey a raison, le pire est au seuil de la porte ».

Anna Roussillon considère que les formations devraient « maintenir une double exigence qui est peut-être contradictoire, en formant d'une part les étudiants dans la perspective qu'ils parviennent à la reconnaissance et à vivre de leur métier, et en expliquant aux mêmes étudiants que les choses ne vont probablement pas se passer ainsi et qu'il faut construire des solutions de repli pour payer son loyer tous les mois et aussi parce que c'est la condition d'un certain rapport à la réalisation ». Rémi Lainé résume les deux formules : « si l'on veut conserver une grande liberté, il y a un moment où on est obligé de faire des concessions et d'avoir un deuxième métier, sinon travailler pour la télévision ça oblige à des périodes où on bouffe de la vache enragée, où on est obligé de mettre de l'eau dans son vin, et surtout pour vivre bien avec la télévision, il faut faire deux films par an, il faut toujours avoir quatre à cinq projets, compte tenu des délais de mise en œuvre, c'est compliqué, ça oblige à une organisation mentale un peu en ébullition permanente ».

Élise Aicardi souhaite des formations continues adaptées pour les diffuseurs, ne serait-ce qu'à l'écriture documentaire : « même si l'œil est aiguisé par la lecture des projets, il est indispensable pour les conseillers de programme de mettre régulièrement les mains dans le cambouis ». Serge Gordey juge l'idée excellente et il propose que « les conseillers de programme, comme les conseillers culturels dans les ambassades, aient des périodes, mettons deux fois trois ans renouvelables à un poste défini, et ensuite fassent autre chose pour un temps ».

Valentine Roulet revient sur le lien entre les formations et la profession : « la question, c'est de savoir comment on pourrait améliorer le dialogue entre les organismes de formation et la profession. Est-ce qu'on pourrait créer un espace de rencontre, est-ce que cet espace existe ou non, comment les espaces de formation et la profession dialoguent-ils ? ». Chantal Steinberg estime que ce lien avec la profession existe déjà au quotidien puisque « les gens qui travaillent dans nos formations sont tous des réalisateurs, des techniciens, des diffuseurs ».

Jean-Pierre Antoinette, responsable de l'équipe Spectacle à Pôle Emploi, donne quelques chiffres qui corroborent les propos des intervenants : « Il y a 3 800 réalisateurs inscrits à Pôle Emploi en Ile-de-France, avec un projet confirmé, et 1 200 de plus si je rajoute les débutants. Ça ne reflète pas l'intégralité de ceux qui sont présents en Ile-de-France, car il y a heureusement des gens qui vivent de leur métier et qui ne sont pas inscrits. La plupart de ces 3 800 réalisateurs inscrits ont un job d'appoint, dont 75 % en lien avec le spectacle. Les 25 % restants sont des jobs alimentaires autres que le spectacle ».

Lise Roure explique au public que « tous les réalisateurs, qu'ils en soient membres ou non, peuvent appeler la Scam pour un conseil juridique, ou le service de Brouillon d'un rêve pour obtenir des conseils sur l'écriture d'un dossier, suivre une formation ou simplement venir à la Maison des auteurs pour lire des projets ». Valentine Roulet rappelle que le CNC finance un certain nombre d'associations qui sont aussi des relais, des passages entre l'école et la formation, tels qu'Addoc ou l'Acid : « Addoc est très ouvert aux gens qui sortent des écoles, ce qui est important parce qu'à l'école les étudiants sont entourés et qu'après c'est la solitude. Ce sont des lieux d'échange et de partage, et d'entraide aussi ».

Frédéric Goldbronn, directeur de Vidéadoc et réalisateur, précise que « Vidéadoc fait partie des structures qui accueillent les étudiants à la sortie de leur formation. Le centre de ressources propose en consultation sur place une collection de 160 projets qui ont eu des aides à l'écriture, principalement du CNC et de la Scam. Ces dossiers sont souvent complétés par le DVD du film terminé. Vidéadoc propose également un accompagnement (gratuit) à l'écriture des projets, ainsi qu'à la recherche d'un producteur ou d'une d'aide ». Il rappelle ensuite quelques idées fortes qui se sont exprimées lors des deux tables rondes. Concernant celle du matin, consacrée aux enjeux pédagogiques : le caractère indispensable des formations depuis la disparition de l'assistantat et des formes anciennes de transmission des savoirs ; la nécessité de distinguer l'apprentissage de la réalisation et la possibilité de vivre de ses films ; la place centrale du geste de création et de la pédagogie de projet dans les formations ; le choix de petites promotions agrégeant des parcours et des projets singuliers ; le caractère d'initiation des apprentissages techniques (les formations présentes ne forment pas des techniciens mais donnent les rudiments nécessaires pour mener à bien son projet). Concernant la table ronde de l'après-midi, consacrée à l'insertion professionnelle : le divorce croissant entre le documentaire d'auteur tel qu'il est enseigné dans les formations et la logique du marché ; la complexité de la relation entre les auteurs et les producteurs ; la difficulté, mais aussi la nécessité, de travailler avec la télévision ; l'importance de construire des passerelles entre la formation et la vie professionnelle. En conclusion, Frédéric Goldbronn rappelle l'idée, évoquée avec les intervenants au cours du déjeuner, de prolonger cette rencontre par la création d'un réseau des formations au documentaire, à l'instar du Réseau des écoles de cinéma d'animation (RECA) qui existe depuis plusieurs années : « ce réseau permettrait de formaliser les échanges de façon à pouvoir mutualiser les expériences de formation, en s'appuyant sur les relations qui existent déjà entre les formateurs ».

La journée se termine avec la projection de quatre films d'école, sélectionnés pour les trois premiers en partenariat avec le Fidé, festival international du documentaire émergent : « Manque de preuves », de Hayoun Kwon (Fresnoy) ; « Le Silence de la carpe », de Vincent Pouplard (Cinédoc formations) ; « Comment recadrer un hors-la-loi en tirant sur un fil », de Lamine Ammar-Khodja (Lussas) ; « Conter sa vie », d'Héloïse Dériaz (Ateliers Varan).

--

[Compte-rendu rédigé par Frédéric Goldbronn, directeur de Vidéadoc]

LISTE DES FORMATIONS AU DOCUMENTAIRE EN FRANCE

Pour connaître les conditions d'admission, programmes, coûts et adresses des formations, [cliquer sur l'intitulé de la formation.](#)

FORMATIONS UNIVERSITAIRES	Aix-Marseille Université — Master Arts, spécialité Arts du spectacle, parcours Métiers du film documentaire (sur 2 ans)	Ina SUP à Bry-sur-Marne en partenariat avec l'École normale supérieure de Cachan et l'École nationale des chartes — Master 2 Concepteur audiovisuel (sur 1 an)	Université Bordeaux Montaigne — Master Documentaires et archives (sur 2 ans)
	Université Grenoble Alpes en partenariat avec l'École documentaire de Lussas — Master 2 Documentaire de création (sur 1 an)	Université d'Evry Val d'Essonne — Master 2 Image et Société (sur 1 an)	Université de Picardie Jules Verne à Amiens — Diplôme d'Université Réalisation documentaire de création, film documentaire (sur 1 an)
	Université de Poitiers — Créadoc, Master Ecriture et réalisation documentaire (sur 2 ans) Master 2 Réalisation de documentaire animalier (sur 1 an)	Université Paris Diderot – Paris VII — Master 2 Le Documentaire : Ecriture du Monde Contemporain (sur 1 an)	Université Paul Valéry Montpellier — Master 2 professionnel Cinéma et Audiovisuel « Le documentaire de création avec les Ateliers Varan » (sur 1 an)
FORMATION D'ÉCOLE PRIVÉE	Factory à Villeurbanne — Mastère Cinéma documentaire (sur 1 an)		
FORMATIONS UNIVERSITAIRES TRANSVERSALES (FICTION/DOCUMENTAIRE)	IUT de Corse, Université de Corse — DU Créations et Techniques Audiovisuelles et Cinématographiques de Corse (CREATACC), Mention Ecriture Produire Réaliser (ERP) (sur 1 an)	Université Paris I Panthéon-Sorbonne — Master 2 Cinéma et Audiovisuel, parcours Scénario, Réalisation, Production (sur 1 an)	
	Université Paris VIII — Master Cinéma et audiovisuel (sur 2 ans)	ESAV (Ecole supérieure d'audiovisuel) à l'Université Toulouse-Jean Jaurès — Master mention Cinéma et Audiovisuel, parcours Réalisation (sur 2 ans)	
STAGES LONGS	Ateliers Varan à Paris — Plusieurs stages de différentes durées sont disponibles	Cinédoc formation à Annecy — Plusieurs stages de différentes durées sont disponibles	La Fémis à Paris — Atelier documentaire (sur 9 mois) Archidoc (sur 9 mois)
	CEFPPF (Centre Européen de Formation à la Production de Films) à Paris — Réaliser un documentaire (sur 7 semaines)	Cifap à Paris — Réalisation documentaire (sur 14 semaines)	Ina Expert à Bry-sur-Marne — Concepteur et réalisateur documentaire (sur 60 jours)

Certaines écoles d'art (ENSAD, ENSAPC, Le Fresnoy, ENS d'art de Bourges...) proposent des enseignements liés au cinéma. Retrouvez ces écoles sur www.videadoc.com