

L'écriture et la réalisation de films documentaires au SCA

Analyse des 35 réponses au questionnaire

Caroline Pochon – Violette Garcia

31 juillet 2023 (revu novembre 2024)

Qui « fait » du documentaire au SCA ? Nous avons lancé un questionnaire en 2023 parmi les 210 adhérent.e.s de l'association (aujourd'hui 245), dont 70 avaient déclaré lors de leur adhésion avoir écrit et/ou réalisé des films documentaires. 35 réponses au questionnaire nous sont parvenues (50% des adhérent.e.s déclarant écrire des films documentaires). Notre échantillon est donc représentatif, et correspond à environ 16% de nos adhérent.e.s. Ces témoignages nous permettent de tisser un portrait collectif des personnes qui écrivent des films documentaires au SCA, ainsi que celles qui en réalisent.

Qui sommes-nous ? On écrit, mais on réalise aussi

Il n'y a pas vraiment de profil « type » de l'auteur.e de documentaire au SCA. Tout d'abord, autant de femmes que d'hommes ont répondu au questionnaire, ce qui montre que le métier est assez féminisé.

Beaucoup ont commencé dans les années 2010, sans que cette date ne représente quelque chose de significatif, mais cela montre plutôt une proportion importante d'auteur.e.s relativement âgé.e.s. Cet effet d'âge correspond à l'âge moyen que nous avons évalué au sein de l'ensemble du SCA (47 ans). Mais cela montre peut-être aussi que l'écriture documentaire est une profession dans laquelle il est difficile d'entrer jeune, pour des raisons que nous essaierons d'analyser.

Sans surprise, la majeure partie des personnes qui ont répondu écrivent. Près de 60% des auteur.e.s disent écrire pour les autres. La co-écriture est donc majoritaire en documentaire au sein du SCA. Parmi ces 60% d'auteur.e.s qui pratiquent la coécriture, 78% écrivent avec un statut de coauteur.e, 45% avec un statut de consultant.e (les personnes qui ne font que des consultations sont marginales au SCA : 5%). On tentera de se pencher sur les spécificités du travail de coécriture en documentaire et le statut de cette écriture au cours de l'analyse.

Mais ces auteur.e.s de films documentaire ne font pas qu'écrire. En documentaire, il semble qu'il y ait une majorité d'auteur.e.s-réalisateurs/réalisatrices au SCA : 77% des personnes interrogées sont réalisateurs/trices. Plus de 75% cumulent les rôles de scénariste et de réalisateur/trice : on écrit, pour soi et pour les autres, et on réalise, la plupart du temps.

41% des auteur.e.s interrogé.e.s n'écrivent que pour eux-mêmes. Il y a aussi environ 8 % des personnes interrogées qui ne se disent « que » réalisateur/trice (mais peut-être faut-il lire que ces personnes sont autrices-réalisatrices en documentaire, alors qu'elles peuvent mener en parallèle une autre vie, en fiction, par exemple). Si on additionne ces deux chiffres, cela donne en tout environ la moitié de l'échantillon que l'on peut définir comme des auteur.e.s-réalisateurs/trices.

Les personnes qui ne font "que" écrire en documentaire ne représentent, du coup, qu'une faible part (environ 7%), au sein de notre association. Ce sont souvent des scénaristes de fiction qui sont sollicité.e.s, ponctuellement, pour un documentaire. C'est un cas spécifique au SCA, qui peut être amené à se développer tant la demande en écriture augmente actuellement, nous y reviendrons.

Par ailleurs, de véritables scénaristes documentaires, dont c'est le métier principal, sont finalement encore assez rares et ont du mal à gagner leur vie, malgré l'importance croissante qu'a pris l'écriture documentaire dans la fabrication et le financement des films.

Le statut du scénariste documentaire est encore précaire et mal identifié, mal reconnu. Sur 5 personnes qui écrivent des films documentaires pour d'autres qu'elles-mêmes, que ce soit en tant que consultant.e.s (2) ou scénaristes (3), l'une se plaint du manque de reconnaissance de son travail : « *autant par des gens de la profession au sens large, qui se demandent à quoi peut bien servir un scénariste de documentaire (« ça ne s'écrit pas, un documentaire, si ? »), que par certains agents, qui refusent de nous accompagner car cela représenterait beaucoup de travail pour gagner des cacahuètes* ». Du coup, ces auteur.e.s se retrouvent souvent obligé.e.s de négocier leurs contrats seul.e.s, « *la SCAM ne nous apportant pas d'aide pour les contrats cinéma* ».

Des auteurs qui naviguent entre fiction et documentaire

D'une façon générale, il semble qu'au SCA, le documentaire ne soit pas le seul domaine pratiqué par la plupart des auteur.e.s concerné.e.s. C'est pourquoi les auteur.e.s interrogé.e.s font souvent des comparaisons entre les deux genres. Le documentaire est souvent vu comme un « parent pauvre » de la fiction et les réponses au questionnaire le confirment. Pour la plupart, le documentaire est « *moins rémunérateur que la fiction, mais plus gratifiant humainement* ».

Nous avons mis en place trois critères : le temps passé, le revenu généré et l'importance symbolique. Certain.e.s ont aussi spontanément synthétisé les trois en parlant de « carrière ». Dans l'ensemble, c'est le critère du temps passé qui nous a semblé le plus pertinent tant il revient dans les déclarations. La plupart des personnes interrogées peuvent se reconnaître dans cette phrase définissant leur pratique documentaire : « *beaucoup de temps passé, rémunération minimale, grande importance symbolique* ».

Moins rémunéré que la fiction, le documentaire a souvent une forte valeur symbolique pour ces auteur.e.s, qui utilisent souvent le langage émotionnel pour en parler (« *j'adore* », « *j'affectionne* », « *je suis passionné* »...). Pour l'une des auteur.e.s, qui n'écrit que pour la télévision, cela ne représente que moins d'un tiers de son revenu, mais cela a une grande importance symbolique puisque, contrairement à l'écriture sérielle en fiction, elle y est la seule autrice ou co-autrice du film. Beaucoup parlent de leur désir d'en faire.

Pas de règle dans les parcours, qui naviguent pour la plupart entre fiction et documentaire : plusieurs auteur.e.s-réalisateurs/trices (plutôt des femmes, semble-t-il) ont commencé, parfois tout de suite après l'école de cinéma, avec des documentaires, perçus comme moins chers à financer, moins lourds et donc vus comme plus accessibles (« *Cela me semblait plus simple à fabriquer qu'une fiction sur laquelle il "faut" réunir une équipe technique plus conséquente. J'aimais la légèreté du dispositif qui donne cours à l'accident. L'idée aussi de filmer des gens ordinaires* »)... avant de se consacrer uniquement à la fiction. Mais il existe aussi des auteur.e.s de fiction qui se « mettent » sur le tard au documentaire. A tout moment, on peut donc avoir envie de « s'y remettre », ou bien, une opportunité peut se présenter. Il existe aussi quelques vocations tardives, qui montrent peut-être aussi un engouement de plus en plus fort pour le documentaire chez les auteur.e.s de cinéma.

L'inflation de l'écriture documentaire, à laquelle nous nous sommes intéressées et que nous analyserons dans ce texte, fait qu'il existe une demande de plus en plus forte d'auteur.e.s spécialisé.e.s dans l'écriture de dossiers documentaires. De même, le déploiement des séries documentaires, sur les chaînes hertziennes comme sur les plateformes, pousse les producteurs/trices à faire appel à des scénaristes pour une écriture documentaire qui emprunte de plus en plus aux codes de la fiction. Ce sont des choses qui expliquent pourquoi beaucoup d'auteur.e.s de fiction du SCA ont fait ponctuellement du documentaire : un peu plus de la moitié des personnes qui ont répondu n'ont

pas signé plus de deux films, et on voit souvent des écarts importants entre les dates des différentes réalisations.

Difficile de ne faire que du documentaire (pas souhaitable ?)

Existe-t-il des auteur.e.s-réalisateurs/trices documentaires dont c'est le seul métier, au SCA ? Et qui vivent de leur métier ? Pour quelques-unes des personnes interrogées seulement (20%), c'est le métier principal, voire le seul. Seules, 7 personnes interrogées consacrent plus des trois-quarts de leur temps au documentaire. Souvent, la rémunération est faible et beaucoup ne s'en sortent pas. Cette cinéaste le résume bien : *« À chaque fois, ça m'a pris au moins deux ans de ma vie (écriture et réalisation) et pour le faire confortablement, c'est-à-dire sans être en péril économique, il faut faire autre chose à côté. Ce qui est très dur, voire impossible » !*

Seules 15% des personnes interrogées disent consacrer au documentaire environ la moitié de leur temps. L'une des autrices interrogées semble assez bien résumer la manière dont s'articule le choix professionnel, pour ceux qui alternent fiction et documentaire. *« Je gagne plus d'argent avec les fictions, mais en ce moment, je préfère les documentaires. »*

Plus de la moitié des auteur.e.s interrogé.e.s déclarent n'y consacrer que moins de 25% de leur temps ou de leur carrière. Pour 7%, la rémunération est même considérée comme nulle. Le documentaire est donc souvent sacrifié pour des raisons financières. Une autrice explique qu'il *« représente ses débuts de réalisatrice »*, autrement dit, qu'elle est ensuite passée à la fiction dès que cela lui a été accessible. Un autre confie : *« j'ai aimé écrire des documentaires de création, mais ils ne permettaient pas de gagner ma vie (tout comme la réalisation au cinéma en un sens). Et j'en suis venu principalement à écrire de la fiction pour la TV et les plateformes. »*

Entre cinéma et télévision

Comme en fiction, les auteur.e.s du documentaire jonglent souvent entre cinéma et télévision (et aujourd'hui, plateformes). Bien que le SCA ait une identité liée au cinéma, on sait que la majorité des films documentaires produits le sont par la télévision. Logiquement, l'étude montre que la grande majorité (80%), des auteur.e.s qui ont répondu au questionnaire travaillent ou

ont travaillé pour la télévision (3% travaillent pour les plateformes, qui développent depuis peu la série documentaire).

Mais le cinéma est important aussi au sein des auteurs SCA : 60% (21 personnes sur 35) ont fait des films documentaires pour la salle. Mais puisqu'il faut bien vivre, plus de la moitié ont écrit et/ou réalisé à la fois pour le cinéma et la télévision.

Il semble bien que dans la carrière d'un documentariste, la télévision finance en quelque sorte le cinéma. En effet, un auteur dit avoir fait « *15 films, dont 2 pour la salle* », un autre parle de « *4 films, dont 1 pour la salle* ». Pour une scénariste, c'est plus équilibré : « *2 pour la télévision et 2 pour le cinéma* ». Le documentaire de création ne finit pas toujours sur l'écran d'une salle. Une autrice a réalisé 5 films, dont 3 sont ont "juste" été projetés en festivals, ce qui n'amène ni rémunération, ni droits d'auteur et une rencontre limitée et particulière avec le public.

Y a-t-il des passerelles entre cinéma et télévision ? Pour les auteur.e.s ? Pour les réalisateurs/trices ? Faut-il faire de la télévision et aller de l'un à l'autre ? Il semble que dans les faits, cela soit compliqué. Peu d'auteur.e.s interrogé.e.s n'ont pu faire que du cinéma en documentaire. Quelques autres n'ont fait que de la télévision : il semble plus difficile pour un.e auteur.e de télévision de passer au cinéma, mais ce n'est qu'une hypothèse. Mais pour l'une des autrices, qui ne travaille que pour la télévision, le formatage toujours plus grand entraîné par la télévision, qui privilégie le sujet au détriment du regard, qui est plus pauvre en termes formels, est dommageable et risque, selon elle, d'influencer les critères de sélection dans le documentaire de création.

Plusieurs personnes déplorent qu'il n'y ait plus d'espace à la télévision pour le documentaire de création. Inversement, parfois, un projet porté avec une ambition artistique forte termine en film pour la télévision. Le cas de cet auteur est représentatif de la complexité des choses aujourd'hui : « *le processus a pris plus de 5 ans, en grande partie pour des raisons de financement difficile à obtenir (pour un 52 minutes à l'arrivée). Je constate aussi que les films que je veux faire ne sont plus trop possibles à la télévision, même dans des cases confidentielles.* »

Des auteur.e.s passionné.e.s mais qui se sentent précarisés

On a recensé une majorité de commentaires plutôt « *douloureux* » sur le métier, qui ne cesse de se paupériser, paradoxalement, à mesure qu'il attire de plus en plus de candidat.e.s. La notion de précarité revient plusieurs fois, associée à une faible rémunération (« *peu rémunéré, il faut être passionné* », « *encore plus précaire qu'en fiction* ». C'est « *difficile car c'est sur le temps long* »). On a recueilli aussi des commentaires sur une évolution plutôt négative, liée surtout à la précarité croissante, en particulier dans le documentaire de création : « *Quelle voie reste-t-il pour le documentaire de création, à part les festivals ? Comment financer les documentaires de création, comment en vivre ? C'est de plus en plus difficile* ». Allant dans le même sens, une scénariste déplore la polarisation entre « *moins de films bien financés, et des films libres de plus en plus fauchés* ».

Cependant, un tiers des personnes interrogées ont un commentaire positif, principalement dû au tournage, semble-t-il : « *grand plaisir* », « *belles rencontres* », « *espace de création* ». Ailleurs, on lit : « *J'adore !... C'est exaltant* ». Un auteur dit : « *C'est un éternel recommencement, une nouvelle recherche à chaque fois* », ce qui peut également pointer la difficulté de capitaliser, de trouver une stabilité, de mener sa carrière. Une autre dit que « *malgré beaucoup de temps passé à l'écriture, des aides très concurrentielles et une rémunération médiocre, les moments de tournage restent passionnants* ». Cela va même plus loin. Un auteur constate : « *Dans l'écriture comme dans la réalisation, le documentaire (tel que je le pratique) m'offre aujourd'hui plus de liberté formelle et correspond mieux à ma conception du cinéma.* »

Parmi les commentaires positifs faits à la fin du questionnaire, beaucoup mettent en relation leur pratique documentaire avec celle de la fiction et la stimulation que cela provoque. « *Ça aide au travail de fiction* », « *cela a une influence sur ma pratique de fiction (une façon de rythmer, de pratiquer des ellipses, de ne pas avoir peur des ruptures, du mystère des situations que le réel propose presque toujours)* ». « *Artistiquement, la pratique documentaire, que j'affectionne énormément, est d'une très grande richesse et influence mes projets de fiction et vice versa.* » Ces allers-retours conduisent souvent à une réflexion formelle plus riche : « *Comme je me suis orientée de plus en plus vers la fiction, ma pratique documentaire s'en est trouvée influencée. J'aime les formats hybrides* ». « *Je mélange fiction et documentaire* ». Un auteur conseille même à tous les réalisateurs/trices de fiction de passer par le documentaire pour se former à la réalisation. Mais le temps fait que cela n'est vraiment

possible que pour quelques « happy few » car le documentaire demande beaucoup à ceux qui l'écrivent et le fabriquent.

Un domaine difficile et moins bien rémunéré que la fiction

Pourquoi le documentaire est-il ressenti comme difficile ? Tout d'abord, sans doute autant, voire plus qu'en fiction, un film documentaire s'inscrit sur le temps long. En documentaire, l'écriture puis la fabrication du film prennent beaucoup de temps, en particulier dans le documentaire de création. Sur les 35 personnes interrogées, près de la moitié ont vu deux à quatre ans s'écouler entre l'idée du film et sa diffusion. Environ 15% parlent même de 5 ans et plus, en documentaire de création. Les 5% qui parlent d'une durée bien plus courte (entre six mois et un an) sont des auteur.e.s qui travaillent pour la télévision, souvent sur commande.

Plusieurs auteur.e.s naviguent entre des durées d'écriture et de fabrication très longues et des durées plus courtes. L'auteur qui dit : « *entre 2 et 10 ans* » souligne cette différence. Une autrice explicite : « *Lorsque je fais un film pour la télévision, le temps d'écriture varie entre quelques mois et moins d'un an et la réalisation prend moins d'un an, donc je peux faire environ un film tous les ans ou tous les deux ans. Avec l'intermittence, cela m'a permis pendant 15 ans de gagner ma vie et de consacrer l'argent de l'intermittence au développement de nouveaux projets plus exigeants.* »

Les films mettent donc longtemps à se faire, ce qui explique le petit nombre de films que compte une carrière d'auteur.e-réalisateur/trice de films documentaires, au SCA. De manière plus ou moins corrélée à l'âge assez élevé des personnes qui ont répondu, la moitié des personnes interrogées ont écrit ou réalisé 5 films ou moins, avec parfois de nombreuses années entre deux films. Près de 30% ont fait plus de 5 films et quelques-un.e.s ont fait de très nombreux films. Mais 20% n'ont fait qu'un seul film.

Les consultations, quand il y en a, sont plus nombreuses, mais leur nombre n'est pas forcément cité. Il semble qu'elles soient donc moins valorisées par les auteur.e.s : l'une des raisons étant peut-être que ce sont souvent des interventions assez ponctuelles, et qui ne permettent pas d'accéder à des droits d'auteur ou à une visibilité d'auteur.

Si la réalisation documentaire est souvent mal rémunérée (mais permet d'accéder à l'intermittence, ce qui n'est pas le cas de l'écriture), l'écriture documentaire, qui s'étend sur des durées longues, est encore plus mal financée, malgré l'existence, aujourd'hui, d'aides à l'écriture que nous tenterons d'analyser. Ces aides publiques ont vu le jour depuis une vingtaine d'années, partant déjà du constat d'une paupérisation des auteurs dressée dès les années 80 ! Une étude ultérieure pourrait se pencher sur les contrats signés par les auteur.e.s du SCA et identifier les montants réellement alloués à l'écriture documentaire par les producteurs/trices. Cette faible rémunération concerne également, bien souvent, les étapes successives de la réalisation, mais nous n'avons pas recueilli encore assez de données pour nous exprimer sur ce chapitre.

Il serait intéressant de creuser la réflexion autour de la rémunération de l'écriture, d'autant plus qu'en 2023, un accord interprofessionnel a été passé, sous l'égide de la SCAM, entre organisations d'auteur.e.s et de producteurs/trices en audiovisuel, pour fixer un plancher minimal de rémunération de l'écriture (à l'étape d'un dossier) et contraindre les producteurs à payer davantage ces premières étapes. Si le montant, 2000 euros pour une option, peut paraître dérisoire aux scénaristes de fiction qui se battent pour obtenir des minimums garantis d'écriture en cinéma, il doit néanmoins avoir des effets vertueux que nous aimerions analyser également. Il importe de noter que cet accord ne couvre pas les questions contractuelles dans le cinéma documentaire, dont on sait peu de choses en ce qui concerne l'écriture et sa rémunération.

Il n'empêche, certain.e.s auteur.e.s confient des situations abusives, comme cette jeune autrice-réalisatrice dont le ressenti est très négatif : *« Il est choquant de se rendre compte qu'on puisse encore considérer "normal" que les réalisateur.ices doivent travailler gratuitement à un moment donné dans le processus pour mener le film à son terme, et soient de surcroit les seul.es à prendre des risques pour que le film existe. »* Le problème n'est pas forcément lié à la jeunesse de la cinéaste, mais bien dû à des défaillances structurelles dont les auteur.e.s sont souvent victimes. Il serait intéressant d'approfondir l'analyse en évaluant également la paupérisation des productions et donc de tout un secteur.

Un déficit dans la formation initiale et un apprentissage « sur le tas »

Comment ces personnes sont-elles devenues autrices et/ou réalisatrices de films documentaire ? Pour quelques unes, assez rares, qui suivent un cursus centré sur le documentaire, en particulier l'Atelier documentaire de la Fémis qui est très apprécié (« *ça m'a permis de rencontrer d'autres auteurs, ma prod et la chaîne Arte, donc c'est un bond énorme !* », précise une autrice), la plupart disent s'être formées « *sur le tas* », « *à l'instinct* », « *en autodidacte* » ou encore « *par la cinéphilie* » ou « *après visionnage de films* ». Un autodidacte explique qu'il s'est formé « *par la fiction - rires - en tout cas, sur le tas et en regardant des films. Comme en scénario, je n'ai pas fait d'école. Je suis venu au documentaire pour tourner car j'en avais marre d'attendre en fiction, marre d'écrire aussi longtemps avant. En documentaire je peux alterner plus simplement. Même si le film peut prendre beaucoup de temps à se trouver. Je me suis formé en travaillant avec des chefs op et des monteurs, en regardant et en essayant. Quelques stages parfois mais uniquement technique (montage, prise de vue). Ça reste très empirique de toute façon. Je filme et je monte aussi parfois, le geste est global en documentaire. J'aime assez ça même si ça isole un peu parfois aussi.* » Ce témoignage, qui souligne l'importance du montage dans l'écriture d'un documentaire, est à rapprocher de la faible « division du travail » en documentaire, où beaucoup d'auteur.e.s écrivent et réalisent. Le métier, qui reste artisanal, nécessite une grande polyvalence.

Parmi les personnes interrogées, une part importante est diplômée de la Femis (est-ce un biais de recrutement lié au SCA ?). Pourtant, elles aussi disent s'être formés « *sur le tas* » au documentaire, ce qui montre un déficit dans la formation initiale à la Fémis (ce qui n'est pas le cas dans une école allemande évoquée par l'une des autrices, ni à la Cinéfabrique où une autrice parle de module documentaire qui a favorisé sa vocation, ni encore dans certaines écoles privées comme l'Ecal). Une scénariste de documentaire diplômée de la Fémis précise qu'elle s'est formée seule à l'écriture de dossiers, car elle n'en avait jamais lu pendant ses études. Un diplômé de master en scénario de l'université précise qu'il n'y a pas reçu non plus de formation spécifique au documentaire.

Beaucoup insistent aussi sur l'importance des rencontres. Parmi les parcours cités, en dehors de la Femis, certain.e.s auteur.e.s sont venus plutôt du montage vers la réalisation et l'écriture, d'autres de la production, où ils et elles ont été confronté.e.s à la réécriture de dossiers. Seule, une autrice a bénéficié d'une formation spécifique au documentaire. Son parcours est le suivant : après des études en sociologie et un IEP, elle a suivi un Master 2 de réalisation

documentaire de création à Lussas, puis fait une Ecole de cinéma en Allemagne, avec une première année dédiée au film documentaire. Elle est aujourd'hui l'auteur de trois documentaires de création.

Ecrire du documentaire pour les autres : scénariste documentaire ou consultant.e en écriture documentaire ?

Reprenons les chiffres du début. Sur les 60% des auteur.e.s qui disent écrire pour les autres, 78% écrivent avec un statut de co-auteur.e et 45% avec un statut de consultant.e (une personne déclare être créditée au générique « collaboration », ce qui correspond en général au statut de consultant). Ces chiffres sont importants, même si celles et ceux qui écrivent leurs propres films et cumulent à ce titre les rôles de scénariste et de réalisateur/trice représentent néanmoins les deux-tiers de l'échantillon. Ces dernier.ère.s ont donc souvent recours à des co-auteur.e.s ou à des consultant.e.s. Nous avons cherché à identifier la frontière entre les statuts de scénariste, ou co-auteur.e, et ceux de consultant.e. La plupart des auteur.e.s qui sont à la fois scénaristes et consultant.e.s mettent davantage en avant, en particulier dans leur curriculum vitae, les films dans lesquels ils et elles sont co-auteur.e.s. Les consultations, souvent plus nombreuses, prennent moins de temps. Elles sont moins valorisées, moins investies (mais parfois, proportionnellement au temps passé, mieux rémunérées). Le/la consultant.e ne signe pas le film, alors que le/la scénariste obtient un droit patrimonial et cosigne le film.

Il semble que des scénaristes confirmé.e.s, notamment grâce à leurs travaux sur des documentaires ou encore sur des fictions, soient plus facilement engagés directement comme scénaristes. Les auteurs:trices confirmé.e.s ont à la fois davantage de contrats d'auteur et de consultations : ils ont une expertise. Il semble qu'en documentaire de création, l'accès au statut de "co-auteur/trice" d'un film pose davantage de problèmes qu'en fiction.

On passe peu du statut de consultant.e à celui de coauteur/trice sur un même film, même lorsque la réalité de l'investissement pourrait le justifier. Près de 93% des personnes qui ont répondu n'ont jamais vécu ce cas de figure. Seuls, quelques auteurs:trices sont passé.e.s du statut de consultant.e à celui de coauteur:trice. L'une devient souvent coauteure lorsqu'on lui demande d'écrire la voix off, à la fin du montage ; l'autre s'est beaucoup impliquée dans l'écriture sur un temps long, a demandé une révision de son statut et l'a obtenu. *« Alors que j'intervenais sur ce long-métrage depuis quelques mois, j'ai vu que je*

m'impliquais de plus en plus dans l'écriture, et ai demandé à signer un contrat de cession de droits. Cela s'est fait sans trop de difficultés. J'ai travaillé sur ce film jusqu'à la post-production. Ce fut une longue (plus de 4 ans), mais très belle expérience ».

Un auteur qui n'a pas changé de statut a tenté de le faire mais déclare que *« cela ne s'est pas fait : changer de statut aurait été impossible »*. Il raconte son cas particulier : *« Ma seule collaboration à l'écriture était avec un réalisateur de documentaire qui avait écrit une fiction qui ne marchait pas. En accord avec le producteur et le réalisateur, je l'ai conduit à écrire un documentaire à partir des éléments de réflexion de sa fiction. J'ai fait 10 consultations d'une journée. Nous l'avions envisagé comme cela dès le début. »* On peut se demander si davantage de souplesse serait une bonne chose pour les personnes qui accompagnent les auteurs/trices-réalisateurs/trices dans l'écriture.

Comment est vécue l'inflation de l'écrit dans le documentaire ?

Depuis quelques années, la plupart des professionnels ont constaté une inflation de l'écrit dans le documentaire, due notamment au mode de financement de l'écriture mis en place depuis une ou deux décennies en France par les structures publiques. Nous nous sommes demandé comment ce phénomène était vécu par les auteurs/trices qui écrivent du documentaire au sein du SCA. Sans surprise, on peut constater une différence de ressenti entre les auteurs/trices qui sont en plus réalisateurs/trices et les auteurs/trices scénaristes (ou consultant.e.s).

Une grande part des auteurs/trices rencontrés se plaignent de l'inflation des réécritures, *« contraignante voire usante », « infernale ! »* et devenue *« disproportionnée »* selon des autrices qui sont également réalisatrices (*« il y a de plus en plus de blabla et de moins en moins de pratique concrète »*). Pour certaines, *« cela éloigne du geste et cela entame furieusement le désir du film »* ! Enfin, deux autrices-réalisatrices pointent le décalage entre les dispositifs d'aide à l'écriture mis en place au CNC, à la SCAM ou par les régions, et la réalité du tournage : *« ça tourne à vide quand les films sont déjà partiellement voire totalement tournés »* et *« souvent, on commençait à tourner avant d'avoir les financements »* (les financements étant obtenus à partir d'un dossier écrit).

Cette critique de l'inflation des réécritures vaut aussi bien pour la télévision que pour le documentaire de création. Une personne travaillant en télévision s'est également plainte d'une demande croissante des chaînes en termes d'écriture, débouchant sur toujours plus de formatage. Qui finance alors exactement l'écriture documentaire ? Les aides à l'écriture attribuées aux auteurs/trices, les producteurs/trices, les auteurs/trices eux et elles-mêmes par le biais de l'intermittence ou grâce à d'autres sources de revenu que le documentaire ? La question reste à approfondir.

Logiquement, seuls des auteurs/trices qui ne sont pas réalisateurs/trices ne s'en plaignent pas, au contraire : « *L'inflation de l'écriture fait aussi qu'en tant que consultante en écriture documentaire ou scénariste documentaire, je trouve du travail !* ». Un auteur estime, en outre, qu'il se sent plus libre dans le documentaire que dans la fiction. C'est un auteur pour qui le documentaire représente une part marginale de son travail. Malgré la plainte, de nombreux auteurs reconnaissent la dimension positive de l'écriture : « *utile* », « *c'est bien de réfléchir au film* », « *elle m'a aidée* », « *si elle est menée comme une phase de maturation, on se rapproche du geste de filmer* ».

La politique des auteurs en documentaire a deux outils : les aides à l'écriture et, depuis quelques temps, les résidences. Que préfèrent les auteurs du SCA ?

La plupart des auteurs/trices interrogé.e.s ont déjà obtenu des aides à l'écriture (CNC, Brouillon d'un rêve de la SCAM, Région, principalement). Comment ces aides sont-elles perçues ? Tous et toutes s'accordent à dire que ces aides sont très concurrentielles et prises d'assaut. Sans surprise, elles sont bénéfiques pour la plupart, y compris lorsqu'il y a une production. Et même, elles permettent tout simplement à certain.e.s d'être « *payé.e.s pendant les longues phases d'écriture et de réécriture* ». Même si aucun.e auteur/trice n'entre dans le détail, l'importance de ces aides, surtout pour les premiers films, montre en creux la défaillance du financement de l'écriture du côté des producteurtrices.

Lorsqu'elles arrivent vraiment au stade de l'écriture, les aides attribuées directement aux auteurs/trices « *donnent confiance dans le projet* », permettent de poursuivre le développement. Elles peuvent même déclencher la décision de tournage (en particulier pour Brouillon d'un rêve, de la SCAM, malgré un montant qui ne dépasse pas 5000 euros). Elles sont « *capitales pour le développement et même le tournage* », renchérit une autrice ! Un

auteur-réalisateur raconte qu'il a pu réaliser un teaser grâce à une aide à l'écriture régionale, ce qui a permis de convaincre une chaîne de télévision.

La plupart du temps, ces aides destinées aux auteurs/trices enclenchent un parcours vertueux de développement puis de production. « *Elles prouvent qu'une commission a déjà validé le projet, ce qui rassure les autres partenaires potentiels* », le plus dur étant d'obtenir la première ».

Pourtant, elles n'ont pas toujours l'effet de levier escompté. Une autrice évoque même une bourse obtenue pour un film qui ne s'est pas tourné. Cela arrive, mais il est difficile de mesurer dans quelles proportions et pour quelles raisons.

Mais comme le souligne une scénariste, il faut souvent « *6 mois à 1 an* » avant qu'un.e auteur/trice ne puisse obtenir une aide à l'écriture. « *Il faut beaucoup écrire avant d'obtenir des aides à l'écriture* », ironise une autre. Une troisième autrice explique que les aides à l'écriture, souvent en réalité obtenues tardivement, après plusieurs étapes d'écriture auxquelles sont associés des repérages (souvent filmés !), ne sont pas vraiment bénéfiques financièrement car « *on s'est déjà trop endetté en attendant ces aides, qui ne servent qu'à rembourser ses dettes, dans le meilleur des cas* ». Une dernière renchérit en expliquant qu'à cause de la concurrence, elle envoie des dossiers « *super béton, donc déjà développés* » aux différents guichets qui offrent des aides à l'écriture en direction des auteurs/trices. Les aides à l'écriture ne jouent plus vraiment leur rôle d'aide à l'écriture, ou alors, on ne s'entend plus sur ce qu'on appelle l'écriture documentaire...

Enfin, pour les scénaristes et consultant.e.s documentaires, les aides à l'écriture sont importantes car elles permettent que l'on fasse appel à elles et eux. L'auteur/trice écrit donc d'abord seul.e jusqu'à obtention d'une première bourse, avant de pouvoir s'offrir le luxe d'une co-écriture... ? Eh bien, oui. Un auteur affirme : « *l'argent, c'est la garantie de pouvoir prendre le temps et de prendre des partenaires de travail.* »

Depuis quelques années, des résidences d'écriture documentaire ont vu le jour. Certains « labs » dédiés à la fiction ont aussi ouvert leurs portes à des projets documentaires. Certaines aides à l'écriture, notamment au CNC, sont fléchées : au lieu de donner de l'argent pour écrire avec un co-auteur/trice, elles offrent un accès à une résidence. Qu'en pensent les documentaristes du SCA ?

La grande majorité des auteurs/trices interrogé.e.s n'ont pas participé à des résidences (même si plusieurs y ont participé comme intervenants). Une autrice évoque son séjour bénéfique au Moulin d'Andé (« *C'était sympa, j'ai beaucoup*

travaillé »), une structure déjà ancienne. Est-ce un effet d'âge, ces politiques n'ayant été mises en place qu'assez récemment ? Pour les deux jeunes autrices qui ont participé à des résidences, l'effet a été bénéfique. Celle qui a participé aux Rencontres d'Août de Lussas parle d'un bénéfice sur la manière de parler de son projet. L'autre, qui a suivi le « Apitchatpong Weerasethakul Film Lab », en Amazonie, développe un long-métrage à partir du court-métrage réalisé dans le cadre de cette résidence. On manque encore de recul pour analyser l'impact de ces nouveaux dispositifs.

Ces résidences ne risquent-elles pas de se substituer à la co-écriture et donc de pénaliser les professionnel.le.s ? Le fait que de nombreux/ses auteurs/trices du SCA interviennent dans ce type d'accompagnement, aux frontières entre la formation et la coécriture, montre une évolution qui ne dément pas la nécessité d'être aidé.e à penser son film, avec l'aide d'autre(s). Est-ce avantageux pour elles/eux, comment le vivent-ils/elles ? Une enquête plus fouillée permettrait d'en savoir davantage.

Conclusion

Même si cette enquête ne fait que confirmer la plupart de nos savoirs intuitifs, elle a le mérite de s'appuyer sur des observations chiffrées et qualitatives qui manquent dans notre paysage. Le documentaire représente 30% environ de l'activité des auteurs/trices du SCA et nous avons vu dans quelles conditions.

60% des auteurs/trices documentaires du SCA écrivent pour les autres et pratiquent donc la coécriture. Ces chiffres sont importants, même si celles/ceux qui écrivent leurs propres films documentaires, cumulant à ce titre les rôles de scénariste et de réalisateur/trice, représentent néanmoins les deux-tiers de l'échantillon. Ils/elles ont appris leur métier sur le tas, mais souvent après un parcours universitaire poussé.

Moins rémunérée qu'en fiction, moins organisée et moins reconnue, la coécriture documentaire, qui s'avère pourtant nécessaire face à l'inflation de l'écriture imposée par le financement de l'écriture, pose des questions de légitimité vis-à-vis du cinéma du réel, d'où un nombre important de consultant.e.s et une fluidité limitée du passage de la consultation au statut de coauteur/trice.

Les scénaristes du SCA ont, en majorité, préféré s'investir dans le documentaire de façon secondaire par rapport à la fiction. Quelles évolutions peuvent se

dessiner pour ce métier en devenir, qui n'a pas encore bien posé ses règles, et qui est pourtant en plein essor ?

Les parcours des documentaristes sont souvent discontinus et cohabitent avec d'autres expériences, en particulier dans l'écriture de fiction. Au SCA, presque tous les auteurs/trices écrivent de la fiction et c'est bien souvent en tant qu'auteurs/trices de fiction que les producteurs/trices font appel à elles/eux sur des documentaires. Comment faire en sorte de professionnaliser l'écriture spécifique du documentaire, en dehors de quelques formations exigeantes, mais du coup élitistes, comme La Fémis ou Lussas ? D'autres questions se posent. Comment faciliter l'accès au tournage, quand l'écriture s'éternise faute de financement et ne permet ni de tourner, ni de vivre de son travail ?

Cette forte implication dans la fiction, caractéristique des personnes que nous avons interrogées, fait des documentaristes du SCA des auteurs/trices de documentaires un peu particuliers, qui naviguent entre les deux genres et peuvent y trouver une vraie stimulation créative, tout en permettant de vivre d'un métier d'auteur/trice.

Prenant beaucoup de temps, peu rémunérée mais à haute valeur symbolique, l'écriture documentaire est souvent vue, au SCA, comme une passion, très valorisée, mais dont on doit parfois se séparer pour vivre. Le fait que le documentaire de création, destiné à la salle de cinéma, ne soit plus financé par les chaînes de télévision, oblige ceux qui font du documentaire à se partager entre une télévision plutôt alimentaire et un documentaire de création trop peu financé, ou encore, c'est sans doute l'une des particularités du SCA, à jongler entre fiction, plus rémunératrice, et documentaire.

Cette enquête donne des réponses mais certaines questions restent en suspens. On aimerait notamment en savoir plus sur la rémunération des auteurs/trices du SCA en documentaire, comme nous l'avions fait en fiction, et mieux savoir comment est financée cette rémunération. Cela pourrait faire l'objet d'une deuxième enquête anonymisée.

C'est en développant le dialogue entre nous au sein du SCA que nous connaissons mieux nos besoins et que nous pourrions nous rapprocher efficacement des autres organisations d'auteurs/trices qui oeuvrent, aux côtés de la SCAM, pour de conditions de travail plus saines et une meilleure rémunération pour les auteurs/trices documentaires.