

Le documentaire au box-office



Ces arbres qui

cachent la forêt documentaire, par Annick Peigné-Giuly.



Quel cauchemar ! par Isabelle Le Corff. Fin du

hors-champ ? par Jean-Louis Comolli. Quelles perspectives

pour la distribution du documentaire ?



par Simone

Vannier. Questions sur le documentaire en salle, par Frédéric

Goldbronn.



Films Analyse de 12 films récents. **Parti**

pris La recreation des actualités cinémat-

graphiques en salles art et essai, par Stéphane Goudet.



**Le documentaire
au box-office**

Introduction

Dans un article où elle souligne que les films documentaires qui atteignent le haut du box-office sont « les arbres qui cachent la forêt », Annick Peigné-Giuly pose la problématique du numéro. Revenant sur les controverses qui ont entouré des films aussi différents que *Être et avoir* de Nicolas Philibert (2002) ou *Le Cauchemar de Darwin* d'Hubert Sauper (2004), elle constate que ces polémiques se sont fixées à côté de l'objet lui-même, et non sur les questions esthétiques. C'est par leur « sujet » avant tout que les films documentaires intéressent producteurs, diffuseurs et... spectateurs. Comme l'écrit Jean-Louis Comolli, quand les médias parlent de « documentaire », « c'est le mot "cinéma" qui disparaît, au profit d'une valorisation des dimensions d'objectivité, de sérieux, de travail, censées être liées à la notion de document. » Le succès de ces films a eu au moins le mérite de faire resurgir la question du cinéma dans le documentaire.

Isabelle Le Corff, constatant aussi à propos du *Cauchemar de Darwin* une « confusion entre le film et le réel », invite la critique à apporter des éléments de compréhension plutôt que des éléments de jugement sur les films et le spectateur à acquérir la liberté d'exercer son propre regard et de penser les films par lui-même. Elle donne une analyse du *Cauchemar de Darwin*, posant des questions pertinentes sur le(s) sujet(s) du film, les différences de traitement des per-

sonnages à l'image, la place que le réalisateur a réservé au spectateur, les choix de cadrage et de montage qui visent à évacuer la complexité du réel. Isabelle Le Corff montre enfin que le travail d'enquête accompli à la suite de la polémique était d'autant plus nécessaire qu'il a permis de rétablir cette complexité.

Jean-Louis Comolli s'attaque ici également au *Cauchemar de Darwin* ainsi qu'au film de Michael Moore, *Bowling for Columbine* (2002) : deux exemples de films « à succès » dont « les rhétoriques mises en jeu et les systèmes d'écriture ne sont pas du même ordre » mais que rapproche curieusement la question des armes. Jean-Louis Comolli voit une des clés du succès de *Bowling for Columbine* dans le « montage spectaculaire » du film : plans brefs, zapping, jump cuts. La violence de la société américaine est traitée à travers l'unique sujet de la possession individuelle des armes à feu et à travers « la moulinette unique du short cut ». Moore réussit ainsi à « réduire l'altérité (du monde) à la familiarité (du spectacle) ». Jean-Louis Comolli montre que chez Sauper également « il s'agit de gagner à sa cause le spectateur, quel qu'en soit le prix, et notamment celui de l'insistance ». Allant plus loin, à travers ces deux exemples, Jean-Louis Comolli montre que ces films ont évacué toute dimension de hors-champ. Il n'est pas impossible, nous dit-il, que le spectateur désire un tel enfermement : « Dans un monde de contradictions qui paraissent insurmontables et difficiles à négocier et plus encore à régler, la cohérence des formes fermées fascine : les causes et les effets, enfin, s'y répondent. »

Qu'un film documentaire – qui ne soit pas un film animalier –, exploité en salle, puisse dépasser en France un million d'entrées, voilà une proposition qui aurait étonné avant le succès totalement imprévisible du film de Nicolas Philibert, *Etre et avoir* en 2002, avec ses 1 800 000 entrées. A part quelques pionniers, comme Documentaire sur grand écran, rares étaient les producteurs et les distributeurs qui se risquaient jusque là à sortir un documentaire en salle. A la suite de ce

succès, et de celui de *Bowling for Columbine*, également sorti en 2002, ils ont été plus nombreux à tenter l'aventure avec plus ou moins de bonheur. Le nombre de documentaires exploités en salle est passé de 13 en 1996 (sur 399 sorties) à 77 en 2004 (sur 559 sorties). Pour la première fois ce chiffre a baissé en 2005, mais il reste conséquent avec 57 films (sur 550 sorties).

Simone Vannier et Frédéric Goldbronn, dans ce numéro, soulignent l'un et l'autre les difficultés que rencontre la distribution des films documentaires d'auteur dans les salles de cinéma.

On ne peut nier la dimension de partage offerte par la projection collective. Pour Simone Vannier, malgré l'obstacle des supports actuels de diffusion, et quel que soit le mode de diffusion futur, rien ne remplacera « le plaisir de la rencontre d'une œuvre cinématographique sur grand écran ». Elle souligne la contradiction entre la mise en place de mécanismes d'aides et un discours dominant qui déplore un trop grand nombre de films produits et distribués en salles.

Frédéric Golbronn, qui a enquêté sur la distribution du documentaire en salles depuis 2002, montre que la rotation rapide des films sur les écrans ne permet pas un travail d'exploitation sur la durée dont tous les films d'auteurs fragiles, et en particulier les documentaires, ont besoin pour trouver leur public. En 2005 seulement un documentaire sur cinq a fait plus de 20 000 entrées, ce qui signifie que la majorité des films documentaires en salles ne trouvent pas leur public. Tout en souhaitant pour certains longs métrages un meilleur accès aux salles de cinéma et aux aides sélectives du cinéma, Frédéric Golbronn s'interroge « sur la pertinence d'un combat qui, prenant acte de son impuissance vis à vis des grandes chaînes, déconnecte la création documentaire de la télévision ».

Une demande insistante de « vérité » face aux manipulations des pouvoirs, et notamment celles des médias qui monopolisent l'information, ne peut trouver son unique refuge dans les salles où il risque de ne rencontrer qu'un spectateur façonné par les télévisions

commerciales et l'obsession sensationnelle des médias.

Souhaitons avec Isabelle Le Corff que ces textes soient un appel à des « spectateurs actifs », devant des formes de montage induites par le zapping, un appel à ne pas se laisser manipuler, aveugler, mépriser, par des réalisateurs qui ont autant de mépris pour ceux qu'ils filment que pour les spectateurs de leurs films.

Et concluons avec Jean-Louis Comolli : « Le cinéma est à la fois le moyen de la manipulation, et la trace gardée d'elle. » A nous d'être attentifs à cette trace.

Catherine Blangonnet-Auer

Questions sur le documentaire en salles

par Frédéric Goldbronn

La multiplication des documentaires en salles au cours des dernières années et le succès de certains d'entre eux auprès du public donnent à penser que le cinéma documentaire a trouvé la place qui lui revient sur le grand écran. A y regarder de plus près, ce diagnostic mérite cependant d'être nuancé ¹/.

La progression du documentaire en salles a été exponentielle de 1996 à 2004 : il y en avait 13 en 1996, 26 en 2000, 37 en 2001, 42 en 2003 et 77 en 2004 (sur un total de 559 sorties). Plusieurs raisons ont été avancées pour expliquer ce phénomène : épuisement des capacités d'une partie de la fiction à interroger le monde, lassitude pour le reportage télévisuel et recherche de regards singuliers sur le réel, demande de débats autour des films. Mais les locomotives qui ont popularisé le genre en salle ne doivent pas cacher les difficultés que rencontrent la plupart des films qui s'aventurent sur ce terrain.

Il faut mettre à part le cas des films animaliers et autres spectacles de la nature produits dans le sillage de *Microcosmos* (*Le Peuple migrateur*, *La Marche de l'empereur*, *Le Dernier trappeur*, *La Planète blanche*, etc.) Ces films, qui sortent sur plusieurs centaines de copies et atteignent souvent les 2 millions d'entrées, sont très éloignés d'une démarche d'auteur. Produits omnibus, valables pour tous les milieux et tous les pays, ils ont été conçus pour répondre aux critères de l'industrie

du divertissement. Ils sont dotés en raison de leur « fort potentiel international » de budgets comparables à ceux des fictions lourdes (de 2 à 8 M €), bénéficient souvent de l'apport d'une filiale cinéma d'une chaîne française, de coproductions et d'importantes ventes à l'étranger (*La Marche de l'empereur* est le plus gros succès commercial à ce jour d'un film français sur le marché américain).

A l'inverse, le succès reste l'exception pour les documentaires d'auteur. Depuis 2001, année-charnière du phénomène selon *Le Film Français*, sur 248 documentaires sortis en salles, dix documentaires d'auteur ont fait plus de 100 000 entrées ^{2/}, cap à partir duquel on peut parler, selon Grégory Gajos (distributeur Ad Vitam), de « succès en salle ». En 2005, sur un total de 216 films tous genres confondus ayant franchi ce cap, figure un seul documentaire d'auteur (*Le Cauchemar de Darwin*). Les quatre-cinquièmes des autres documentaires sortis en salles se situent sous le seuil des 20 000 entrées, à partir duquel, toujours selon Grégory Gajos, on peut considérer qu'un film « commence à exister en salle », un tiers de ces titres n'atteignant même pas les 5 000 entrées, chiffre en dessous duquel le CNC n'indique plus les résultats. Entre ces extrêmes, toujours depuis 2001, 39 documentaires ont fait entre 20 000 et 100 000 entrées ^{3/}. Un documentaire sur cinq a donc une vie réelle en salle, ce qui n'est certes pas négligeable mais n'autorise pas à parler « d'engouement des spectateurs » pour le genre comme on le lit parfois dans la presse ^{4/}. On doit plutôt conclure avec Grégory Gajos que « la grosse majorité des documentaires en salle n'a pas trouvé son public ».

Pour les distributeurs et les exploitants qui s'intéressent au genre, il y a aujourd'hui une situation « d'embouteillage » : Dominique Bax, directrice du Magic cinéma à Bobigny, estimait ainsi, lors d'une table ronde consacrée à ce sujet à l'occasion du festival du Cinéma du réel en mars 2006, que les salles sont « trop » sollicitées pour le documentaire et ne peuvent pas tous les montrer et, au cours du même débat, Gré-

gory Gajos, dont la société distribue chaque année de 2 à 3 documentaires et 6 fictions, faisait le même constat en amont : « Il y a trois quatre ans, le documentaire n'était pas assez présent en salle, il est maintenant trop présent ». Les chiffres 2005 traduisent ce hiatus : le nombre de documentaires agréés en production par le CNC continue sa progression (29 films agréés en 2005 contre 15 en 2004) tandis que leur nombre en salles est pour la première fois en net recul (57 en 2005 contre 77 en 2004).

Ces contradictions sont à rapporter aux difficultés générales du cinéma d'auteur et au contexte morose de l'exploitation cinématographique : érosion de la fréquentation des salles (moins 10,9% en 2005 ^{5/}), rotation accrue des films à l'affiche ^{6/}, recul de la part de marché des films français, baisse des investissements de Canal Plus. La France n'a certes jamais autant produit de films (240, soit 37 de plus que le nombre déjà record de 2004) mais ces films n'ont jamais été aussi mal financés (l'année 2005 a connu un record historique de films au devis de moins d'1 M €, le devis des documentaires d'auteur en salle se situant majoritairement autour de 0,5 M € et parfois en dessous). Ces films intéressent peu les chaînes de télévision avides d'audimat, et moins encore les investisseurs de capital-risque. Essentiellement financés par les aides du CNC, des régions ^{7/} et de la Procirep (Société civile des producteurs de cinéma et télévision), ils ne peuvent répondre à la surenchère des frais publicitaires (qui ont été multipliés par 6,5 entre 1992 et 2002 et qui ont encore augmenté de 12% en 2005) et ont les plus grandes difficultés à se faire une place sur des écrans monopolisés par quelques blockbusters (au début 2004, selon l'Acid, 4 films occupaient 3 022 écrans sur 5 280). Les deux-tiers des documentaires sortent en salles sur moins de 10 copies, chiffre minimum pour couvrir à la fois Paris et les grandes villes de province (un tiers des documentaires sort sur moins de 5 salles, quand la moyenne des films est de 135 copies). Mal financés et mal vus, ils laissent entrevoir peu de perspectives à

leurs auteurs, comme en témoigne leur difficulté à faire un deuxième et surtout un troisième film. Même si, heureusement, certains d'entre eux parviennent à trouver leur financement et leur public, l'écart n'aura sans doute jamais été aussi grand entre le cinéma commercial et ce qu'il est convenu d'appeler le « cinéma indépendant » A la marge de cette marge du point de vue économique, le documentaire d'auteur représentait ainsi 10,4% des sorties en 2005 mais seulement 1,7% des entrées.

Si le documentaire en salles est aujourd'hui une réalité, celle-ci repose, plus que sur une économie de marché même encadrée, sur le désir d'un auteur, accompagné par une poignée de producteurs, de distributeurs et d'exploitants, dont l'inventivité et l'énergie, conjuguées à un ensemble d'aides publiques, sont les seules armes.

Même si, comme le souligne Serge Lalou, des Films d'Ici (qui ont produit neuf longs métrages documentaires en salles entre 2003 et 2005) le fait de sortir un documentaire en salle n'est pas « un choix par défaut » et dépend de « la réelle possibilité de faire vivre un film en salles, de son ampleur narrative et de contenu », c'est souvent au départ le refus d'un projet par les chaînes qui incite à se tourner vers la salle. Cette migration témoigne ainsi en creux de la situation catastrophique du documentaire de création à la télévision (cf. l'article « Etat d'urgence pour le documentaire », paru dans le n° 50/51 de la revue). Le cinéma du réel à la télévision, pris en tenailles entre télé-réalité, reportage et docu-fiction, y a de moins en moins de place et cette raréfaction est encore plus sensible pour le long métrage, dont les quelques cases sont davantage soumises aux contraintes d'audience (les moyens métrages documentaires n'ayant même pas d'alternative en salle). De telle sorte que des documentaristes ayant émergé à la télévision à la fin des années 80 ne parviennent plus à se faire produire par elle quand la maturation de leur travail les amène au long métrage.

A l'exception d'Arte, qui coproduit trois films par an

avec une dotation conséquente (jusqu'à 300 000 € par film), les filières cinéma des chaînes s'intéressent peu au genre et ne constituent pas de stock (en coproduction, une chaîne gratuite doit attendre deux ans – un an pour Canal Plus – pour diffuser un film sorti en salle). La filière cinéma de France 2 n'est intervenue que sur le financement de deux films animaliers en 2005 ; France 5, qui n'a pas de filière cinéma mais qui était intervenue exceptionnellement sur le financement d'*Histoire d'un secret*, de Mariana Otero, en 2002, n'a pas reconduit d'opération de ce type. TPS ne s'intéresse pas au genre et Canal Plus n'a coproduit ces dernières années qu'un seul long métrage documentaire d'auteur pour le cinéma (*Un camion rouge*, de Patrice Chagnard).

Un travail considérable pour la reconnaissance du cinéma documentaire a été fait au niveau de l'Avance sur recettes, qui finance depuis plusieurs années une quinzaine de documentaires (douze aides avant réalisation et quatre après en 2005). Selon Serge Lalou, « l'avance sur recettes devient le lieu principal en France de la reconnaissance du cinéma documentaire et sans elle, il est très difficile de faire exister un long métrage documentaire en salle, sauf possibilité de financement étranger lié à la nationalité du réalisateur ».

Il faut cependant souligner le caractère de plus en plus sélectif de l'Avance, lié à l'inflation des projets déposés : en 2002, 34% des projets l'obtenaient, l'année suivante ils étaient 25%, ils n'étaient plus que 12% en 2004 et 11% seulement en 2005. Rappelons que le dossier déposé pour l'Avance est un document de plusieurs dizaines de pages, qui s'apparente à un scénario, même s'il intègre les imprévus inhérents à la démarche documentaire. Contrairement à l'Aide à l'écriture du CNC, dont le dossier relève davantage de la note d'intention et dont l'obtention s'accompagne généralement d'une aide au développement destinée à financer le travail d'écriture, la préparation d'un dossier pour l'Avance oblige l'auteur à aller très loin dans le développement de son projet, le plus souvent sans

accompagnement financier et dans une précarité aggravée par la réforme du statut des intermittents.

Même s'il obtient l'Avance, le financement d'un film documentaire pour le cinéma ne permet pas de couvrir les deux ou trois ans de travail qu'il représente pour son auteur. François Caillat, qui a réalisé plusieurs longs métrages documentaires pour la télévision et qui s'apprête à sortir *Bataville* en salle (produit par Unlimited), rappelle que « l'Avance donne autant que ce qu'on avait il y a dix ans pour un Grand format sur Arte ». Sauf succès en salles et/ou achat par une chaîne, le pourcentage perçu sur les entrées en salle ne compense pas l'absence de droits sur la diffusion, dont l'auteur de programmes audiovisuels tire une part conséquente de revenus.

Si l'auteur qui travaille pour la salle y trouve une liberté incontestable au regard des contraintes que l'écheveau de « décideurs » fait peser sur le petit écran, on peut aussi se demander si le public des salles, avec sa commande sociale implicite, n'impose pas finalement un autre genre de formatage que celui tant décrit des chargés de programmes audiovisuels. Les documentaristes qui espèrent trouver en salle une légitimation de leur statut d'auteur, en rencontrant leur public et en se confrontant à une critique qui a depuis longtemps déserté la télévision, se heurtent à ce paradoxe : si on peut estimer avec Serge Lalou qu'« à la télévision, un film existe d'abord par son sujet alors qu'au cinéma, il existe surtout par son réalisateur », il faut bien admettre avec Grégory Gajos que « le documentaire en salle reste lié à son sujet : s'il n'y a pas de sujet mais une écriture forte, le film est beaucoup plus difficile à diffuser qu'en fiction ». Les distributeurs tentent de s'adapter à cette quête de sujet en segmentant les publics ciblés, au risque de la conforter.

Les effets tautologiques de cette demande en miroir sont particulièrement visibles sur certains films traitant de « sujets de société » et qui se préoccupent de convaincre un public déjà convaincu, utilisant le cinéma comme un alibi sociologique ou politique plu-

tôt que dans sa puissance de déstabilisation du regard. A tout prendre, la massification du spectateur de télévision, avec la part d'aléatoire de son mode de consommation, permet peut-être de s'adresser à un public moins captif que celui des salles obscures.

La même ambiguïté se retrouve dans la question de l'accompagnement des documentaires en salles. S'il est légitime qu'un auteur aspire à rencontrer les spectateurs de son film, et inversement, le caractère quasi-obligatoire que revêt cet accompagnement (certaines salles refusent de programmer un documentaire s'il n'est pas accompagné) pose problème. Comme le remarque Mariana Otero, qui a eu la chance « rarissime » d'être rétribuée par son producteur pour participer à la centaine de débats qui ont accompagné la distribution d'*Histoire d'un secret*, le réalisateur doit en général « se mettre pendant plusieurs mois à disposition en ne percevant aucun salaire »^{8/}. Mais c'est aussi le statut du cinéma et du cinéaste qui s'inverse : l'œuvre ne se suffit plus à elle-même, elle n'a plus de vie autonome et ne porte plus l'auteur, c'est au contraire l'auteur qui doit se produire pour la faire vivre, devenant *in fine* le porte-parole d'une demande de débat public.

A une époque où les auteurs pouvaient encore assumer le paradoxe de vouloir faire du cinéma documentaire à la télévision, l'association ADDOC avait organisé un débat sur « Le sujet » qui avait inspiré à Jean-Louis Comolli cette formule provocatrice : « je résumerais la question du sujet en un mot : comment s'en débarrasser ? »^{9/} On peut se demander si la prééminence du sujet dans le documentaire en salles n'indique pas aujourd'hui un retournement du paradoxe, qui consisterait à faire de la télévision au cinéma.

Parmi les documentaires diffusés en salle, on trouve d'ailleurs, à côté des films documentaires produits pour le cinéma, de très nombreux films financés par la télévision, qui cherchent sur le grand écran une seconde vie, et des films qui n'ont été produits dans aucune de ces économies, pour lesquelles la salle est la seule chance d'être vus. La plupart de ces films ont été tour-

nés en vidéo, pour des raisons financières mais aussi de légèreté ou de choix esthétique. La possibilité de diffuser ces films dans leur support d'origine (e-cinéma) est devenue une question stratégique ^{10/}.

Une centaine de salles de recherche travaillant dans le réseau commercial sont d'ores et déjà équipées en matériel de vidéo projection ^{11/}, sans compter les centaines de lieux de diffusion non commerciale ^{12/} qui organisent des projections le plus souvent gratuites, en particulier les médiathèques, qui jouent désormais un rôle essentiel dans la valorisation des collections documentaires.

Si la qualité de la vidéo projection est, malgré ses progrès spectaculaires, encore inférieure à celle du support argentique ^{13/}, elle permet de réduire le frais de sortie d'un film en évitant la coûteuse étape du transfert sur pellicule 35 mm (kinescopage) et offre une grande souplesse d'exploitation des copies, qui peuvent circuler à moindre coût et être exploitées dans la durée sans pénaliser le distributeur, souplesse essentielle dans un contexte où, comme le dit Serge Lalou, le temps nécessaire à la sortie d'un documentaire est « parfois incompatible avec la pression qui existe en salle aujourd'hui ». Elle peut permettre aussi, comme le remarque un porte-parole de la coopérative de distribution Co-errances, de bousculer la hiérarchie traditionnelle de la distribution entre Paris et la province.

Le premier film documentaire à avoir eu une sortie nationale en vidéo a été *Les Sucriers de Colleville* d'Ariane Doublet (Quark productions). Le film avait été pour l'essentiel financé par le fonds de soutien généré par les entrées en salle du précédent film de la réalisatrice, *Les Terriens*, le Pôle image Haute Normandie et une Avance après réalisation. Jugeant le coût du kinescopage démesuré par rapport à l'économie du film, la production, avec l'accord de la réalisatrice, a choisi de sortir le film en vidéo. Le producteur s'est alors déclaré distributeur et a sorti le film sur dix copies vidéo (DV Cam, Betacam SP et DVD). La promotion du film a été la même que s'il était sorti en 35 mm,

le film ayant bénéficié d'une attachée de presse, de cinq projections de presse, d'un dossier de presse, d'une affiche et d'encarts publicitaires. Le film a fait 7 000 entrées. Cette sortie pionnière a déclenché un débat sur la question des supports d'exploitation dans le milieu des salles de recherche.

Un autre exemple intéressant de distribution en vidéo est celui du film de Wang Bing, *À l'Ouest des rails*, distribué par Ad Vitam. Le film, d'une durée de neuf heures, ne pouvait être kinescopé pour des raisons financières. Montré d'abord en festivals où il a bénéficié d'un très bon accueil critique, le distributeur a choisi de sortir le film en quatre parties, d'abord à Paris puis en province. Malgré un nombre de salles très limité, le film a fini par faire 20 000 entrées. Un résultat donc très positif au regard de la modestie des moyens engagés, qui amène Grégory Gajos à conclure que « la distribution en vidéo existe mais qu'il faut l'assumer sur le long terme, avec énormément de travail pour mobiliser les spectateurs et utiliser le réseau alternatif, beaucoup d'exploitants ne voulant pas faire ce genre de travail ».

Les salles qui projettent de la vidéo se heurtent aussi à un obstacle réglementaire, la plupart des documentaires projetés sur ce support n'ayant pas de visa d'exploitation en salle. Ces films sont contraints à une projection dite « non commerciale » qui n'est pas prise en compte pour les aides aux salles (en particulier pour le classement art et essai et le calcul du fonds de soutien accordé à la salle) ^{14/}. Les salles qui prennent le plus de risques pour promouvoir un cinéma fragile sont ainsi paradoxalement les moins reconnues par le CNC, qui prête davantage l'oreille aux logiques malthusiennes des grandes organisations professionnelles d'exploitants, selon lesquelles les œuvres diffusées en vidéo et le circuit non-commercial font concurrence à une économie déjà menacée par un trop grand nombre de films ^{15/}.

La question du support de projection se pose aussi à l'horizon de l'équipement des salles en numérique

(d-cinéma ^{16/}) et de la disparition du support argentique. La norme retenue par les majors américaines et recommandée par la CST ^{17/}, le 2k, implique un coût de rééquipement comparable à l'équipement 35 mm (130 000 €) mais avec une durée de vie beaucoup plus courte (cinq ans). Les salles qui ne pourront se mettre à la norme 2k seront contraintes au non commercial pour leur programmation en vidéo. Cette logique de concentration au profit des multiplexes se conjugue aux menaces que laissent planer les projets de diffusion des films par serveur, qui permettraient aux gros distributeurs de choisir ce que projettent les salles et qui mettraient en péril, non seulement le cinéma documentaire, mais aussi l'ensemble du cinéma indépendant.

En bataillant pour défendre et inventer de nouvelles formes de diffusion échappant aux contraintes de l'économie, le risque est aussi de créer un nouveau ghetto, comme le souligne l'étude du 24 Juillet : « Il ne faudrait pas que les lieux alternatifs, dans le contexte où ils se développeraient, seraient reconnus et financés comme tels, deviennent un deuxième réseau, dans lequel trouveraient leur place les œuvres d'auteurs, atypiques, fragiles qui aujourd'hui sortent dans le réseau des salles commerciales sur un nombre de copies limité et pour lesquelles il y a à se battre pour qu'elles aient une réelle existence en salle. Le danger est alors qu'elles n'aient plus accès à l'exploitation cinématographique, sous prétexte que désormais ce second réseau leur serait réservé ». Le risque est d'autant plus grand que certains professionnels plaident pour cette coupure, comme en témoigne cette déclaration de Marc Nicolas, le directeur de la Fémis, durant le dernier festival de Cannes : « Il faut repenser la place d'une partie de la création cinématographique dans un espace de production et de diffusion non-marchand plutôt que de faire peser toutes les envies de cinéma sur l'économie du cinéma. Une pratique cinématographique amateur est nécessaire et à inventer » ^{18/}.

Si l'on ne peut que se réjouir de la présence du documentaire sur le grand écran, et plus généralement de

la diversification des modes de circulation des œuvres, on doit simultanément s'inquiéter de l'appauvrissement des conditions de leur production. L'accès des documentaires aux aides sélectives du cinéma est certes utile, mais il ne concerne qu'une poignée de longs métrages. Dans une époque où les films sont vus pour l'essentiel hors des salles de cinéma, on peut s'interroger sur la pertinence d'un combat qui, prenant acte de son impuissance vis-à-vis des grandes chaînes, déconnecte la création documentaire de la télévision, au lieu de prendre place dans les mutations du paysage audiovisuel, par exemple en essayant d'améliorer le financement des projets coproduits avec les chaînes locales et thématiques éligibles au Cosip, dont la vocation initiale, largement détournée sous la pression des diffuseurs, était justement de favoriser des programmes de qualité et en particulier les documentaires de création ^{19/}. Si l'on veut bien considérer que la diversité des regards documentaires est un enjeu politique et esthétique majeur pour notre société, on ne peut accepter, après les avancées de la fin des années 80 et du début des années 90 à la télévision publique, qu'un pan entier de cette création soit rejeté hors du champ professionnel, dans les limites de l'autoproduction et des pratiques amateurs, et cela quand bien même cette régression serait déguisée en liberté reconquise. Sur le plan de l'économie du documentaire, la question est moins celle de la diffusion des œuvres que celle de leur fabrication. Du petit écran au DVD en passant par les projections vidéo, les films peuvent bon an, mal an, se frayer un chemin jusqu'à leur public, à charge pour celui-ci et pour la critique de dire quelle est leur juste destination.

Frédéric Goldbronn

^{1/} Je remercie ici les nombreux interlocuteurs sollicités pour cet article, en particulier Sophie Jardilier, du service des études du CNC, les producteurs Serge Lalou (Les Films d'ici) et Denis Freyd (Archipel 35), le distributeur Grégory Gajos (Ad Vitam), Marie-Pierre Muller (directrice du Cinéma du Réel) et les réalisateurs

François Caillat, Denis Gheerbrant, Mariana Otero et Jean-Louis Comolli.

2/ *La Marche de l'empereur* mis à part, les documentaires ayant fait plus de 100 000 entrées depuis 2001 sont dans l'ordre décroissant les suivants : *Fahrenheit 9/11* (Palme d'or 2004, 2,3 millions d'entrées), *Etre et avoir* (1 800 000), *Bowling for Columbine* (1 million), *Le Cauchemar de Darwin* (380 000), *Mondovino* (280 000), *10^e chambre* (214 000), *Super Size me* (182 000), *Lost in la Mancha* (164 000), *The Soul of man* (150 000), *Salvador Allende* (101 000).

3/ Par ordre décroissant de nombre d'entrées, les documentaires sortis de 2001 à 2005 et ayant fait entre 20 000 et 100 000 entrées sont les suivants : *La Terre vue du ciel* (93 190) ; *La Sociologie est un sport de combat* (92 661) ; *Promesses* (86 736) ; *Tout près des étoiles* (86 511) ; *Du Mali au Mississipi* (85 722) ; *Ernest Shackelton, naufragé de l'Antarctique* (73 704) ; *Circus baobab* (63 066) ; *La Vie comme elle va* (57 048) ; *Histoire d'un secret* (56 014) ; *Enfin pris* (54 706) ; *Décryptage* (54 228) ; *S-21, la machine de mort khmère rouge* (52 178) ; *Gente di Roma* (48 672) ; *Mur* (47 267) ; *Mémoire d'un sac-cage* (45 801) ; *Dogora, ouvrons les yeux* (45 368) ; *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (43 726) ; *My architect* (40 904) ; *Le Cas Pinochet* (40 569) ; *Le Monde selon Bush* (39 432) ; *Les Fantômes du Titanic* (38 569) ; *Profils paysans - le quotidien* (38 075) ; *Porto de mon enfance* (37 125) ; *La Route de Memphis* (37 008) ; *Tarnation* (35 530) ; *No pasaran, album souvenir* (34 387) ; *A Perfect moment, l'aventure continue* (32 868) ; *Profils paysans - l'approche* (30 958) ; *Dig!* (30 870) ; *The Corporation* (28 955) ; *Moro no Brasil* (27 038) ; *Motown, la véritable histoire* (26 394) ; *Histoires de vies brisées : les «double peine» de Lyon* (24 240) ; *Super 8 stories* (24 219) ; *Le Bruit, l'odeur et quelques étoiles* (23 979) ; *Paroles de bibs* (22 498) ; *Odessa... Odessa!* (21 760) ; *Darshan, l'étreinte* (20 606).

4/ « Le documentaire gagne les salles », enquête du *Monde* du 3 janvier 2006.

5/ Les salles ont perdu en un quart de siècle les deux tiers de leur public. Joëlle Farchy, *Economie du cinéma*, in *Cinéma en bibliothèques*, Éditions du Cercle de la Librairie, 2004.

6/ L'accélération de la rotation des films est spectaculaire à l'échelle du demi-siècle : « Alors que dans les années 1960 un film effectuait sa carrière en salle sur deux ou trois ans, dans les années 1970, il réalise 80% de ses recettes dans les quatre premiers

mois d'exploitation et ce même pourcentage dans les quatre premières semaines en 2002. » Joëlle Farchy, *ibid.* Selon une étude du CNC, les documentaires mettent en moyenne six semaines pour atteindre 60% du total de leurs entrées et six mois pour attirer 90% de leurs spectateurs.

7/ Pour les films à petit budget, les Régions sont souvent devenues le deuxième financeur, en particulier grâce à des conventions passées avec le CNC qui apporte un euro en production chaque fois qu'une Région en apporte deux.

8/ Notons que les médiathèques sont l'un des rares espaces de diffusion qui rémunèrent les documentaristes.

9/ Débat organisé en 1993 par l'Association des cinéastes documentaristes (Addoc), cité in *Cinéma documentaire, manières de faire, formes de pensée*. Addoc, Yellow Now, 2002.

10/ Sur l'ensemble de ces questions, voir l'étude menée par le Groupe 24 Juillet et coordonnée par Catherine Bizern pour la Région Ile-de-France, intitulée « En attendant le 2K ».

11/ Le GNCR (Groupement National des Cinémas de Recherche), qui représente 10% des salles en France, estime dans une étude que 45% des salles de son réseau (qui représente au total 210 salles sur les 2 128 existantes en France) sont équipées. Mais la qualité des équipements est encore très variable, depuis l'équipement fixe avec vidéo projecteur installé en cabine et son branché sur le système son de la salle, jusqu'à l'équipement mobile loué pour la circonstance et installé dans la salle elle-même, dans des conditions parfois médiocres.

12/ L'étude du Groupe 24 Juillet, qui parle plutôt de « lieux alternatifs », en a recensés 178 en Ile-de-France.

13/ Il faut cependant noter que pour beaucoup de réalisateurs, un film tourné en vidéo (en particulier en DVCam) ne gagne pas en qualité à être kinescopé en 35 mm.

14/ Pour le CNC, ces séances n'existent pas dans la mesure où elles ne génèrent pas de TSA (taxe alimentant le fonds de soutien du CNC). La solution qui reste à l'exploitant est de demander un visa exceptionnel au CNC, procédure fastidieuse qui demande souvent 3 mois de délai.

15/ Selon les *Cahiers du cinéma*, au cours du dernier festival de Cannes, « la directrice générale du CNC semblait bien décidée à s'attaquer à la politique cinématographique "nataliste" de la France » (*Cahiers du cinéma*, juin 2006).

16/ L'appellation d-cinema recouvre l'ensemble des technologies et des matériels permettant de diffuser un film numérique en salle dans des conditions équivalentes, voire supérieures, à une projection 35 mm.

17/ Commission Supérieure Technique de l'image et du son.

18/ in *Cahiers du cinéma*, juin 2006.

19/ Le nombre de documentaires aidés par le Cosip a diminué d'un quart en quatre ans, passant de 2 748 heures en 2002 à 2 066 en 2005. Cette diminution s'explique notamment par les effets de la réforme du Compte de soutien, qui a provoqué une chute du nombre de documentaires coproduits avec les chaînes locales (447 heures en 2003, 157 en 2005). Sur cette réforme, voir l'article « Etat d'urgence pour le documentaire », n°50/51 de la revue).