

UN MÉTIER

DE NANTI ?

**Étude sur les conditions  
de travail des autrices et des  
auteurs de documentaire**

Scam\*







6 *L'avis du docteur*  
ÉDITORIAL DE PAOLA STÉVENNE

10 **Autrice, auteur de documentaire : un métier**

PROPOS RECUEILLIS PAR AMELIA NANNI ET PAOLA STÉVENNE EN MAI ET JUIN 2016

14	NICOLÁS RINCÓN GILLE	Un projet commun
22	CAMILLE FONTENIER	Le Premier Film
26	SARAH VANAGT	Balthasar, l'âne de la liberté
34	LOREDANA BIANCONI	D'autres versions de l'histoire
40	LYDIE WISSHAUPT-CLAUDEL	Deux casquettes (voire plus)
48	MARIE VELLA	La Vie d'un super-héros
52	JASNA KRAJINOVIC	Pas morte ? Je continue
58	JORGE LÉON	Mes films plaident pour moi
64	MARY JIMÉNEZ	Le Réel s'impose à nous
72	CHARLOTTE GRÉGOIRE ET ANNE SCHILTZ	Penser au spectateur

83 **De la richesse des auteurs de documentaire**

UN ÉTAT DES LIEUX RÉALISÉ PAR RENAUD MAES

99 *Enquête de la Scam*

105 *Tenir les plaines*

ÉDITORIAL D'ANNE GEORGET

107 **La diffusion**

108	JEAN-JACQUES ANDRIEN	Expérience d'un cinéaste, diffuseur de ses propres films
116	RONNIE RAMIREZ	Une web TV
122	PAULINE DAVID	De la diffusion du documentaire, expérience et pistes

126 **LA SCAM**

128 **CARNET D'ADRESSES DU DOCUMENTARISTE**

ÉDITO N°1

# L'avis du docteur

—  
Paola Stévenne,  
*Présidente du Comité belge de la Scam*

**Inquiets de la place réservée au documentaire sur les écrans, du budget accordé à sa fabrication, les autrices et les auteurs du Comité belge de la Scam ont souhaité une étude. Marie-France Collard, tout particulièrement, pendant toute la durée de son mandat a éveillé notre attention sur la nécessité de soutenir les auteurs en repérage et écriture. Moments particulièrement solitaires pour les autrices et les auteurs qui les traversent dans une grande austérité financière. Pourtant, les repérages et l'écriture sont totalement indispensables à la réalisation des films, ainsi qu'à la recherche de financements.**

**Avec cette étude, nous espérions découvrir de nouvelles informations, tracer le paysage de ce que nombre d'entre nous vivent et pratiquent, donner un éclairage qui nous permette d'agir, nous serve de levier. Afin de recueillir des données qui permettent d'objectiver ce réel, un collègue d'auteurs s'est réuni avec Frédéric Young et nous avons élaboré un questionnaire. Ce questionnaire en ligne de 88 questions a été envoyé à tou.te.s les autrices et auteurs de documentaire membres de la Scam. Pour ne rien vous cacher, nous avons attendu les réponses de longues semaines. Tou.te.s ne répondaient pas.**

Ensuite, découvrant les réponses une à une, s'est posée la question de leur traitement. Car, les autrices et auteurs ne s'étaient pas contentés de remplir les cases qui auraient pu nous servir à produire des statistiques, ils avaient écrit de longs commentaires. Nous avons donc décidé de consulter un spécialiste; quelqu'un qui nous donne un avis objectif, externe. Un diagnostic.

Munie des résultats, je suis donc allée en consulter un. Docteur en Sciences sociales et du travail, Renaud Maes est chercheur, professeur aux facultés universitaires Saint-Louis, à l'ULB, auteur de textes scientifiques, etc. Autant vous dire que les statistiques, l'étude de cas, ça le connaît ! Il m'a reçue, s'est connecté à son ordinateur, a ouvert notre fichier, l'a observé. Assez vite, j'ai trouvé qu'il faisait une drôle de tête. Je n'ai pu l'observer que quelques minutes. Assez rapidement (en fait), il s'est retourné vers moi et m'a dit avec délicatesse: «Il y a 88 questions ! Quel esprit dérangé a eu cette idée?» Malgré ma mine déconfite, il m'a expliqué que ça allait être difficile de traiter nos données; il m'a expliqué aussi que les gens ne répondent pas à des questionnaires aussi longs; que la norme veut, pour les questionnaires en ligne, un maximum de 40 questions. (Cinq sujets. Huit questions par sujet)... Tout en l'écoutant, je me demandais comment j'allais expliquer aux auteurs du Comité et à l'équipe que nous devons tout recommencer.

Et puis, que dire aux auteurs qui avaient pris le temps de répondre? Juste un peu moins de la moitié. Un peu moins de la moitié? (Il avait l'air surpris). C'est étonnant, tu es sûre? J'étais sûre. J'avais compté et lu une à une les réponses. Ils ont été jusqu'au bout? Oui. Mais pas tous,... les deux tiers. L'air encore plus étonné, il s'est plongé dans les réponses. Au bout de longues minutes, il a dit: il va me falloir du temps... Nous avons gagné un avis externe et pas n'importe lequel, celui d'un docteur. J'avais presque passé la porte quand je l'ai entendu grommeler: Mais, c'est quoi? Un métier de nantis? Cette question l'a lancé dans le travail, nous a remis en mouvement. Avec les auteurs audiovisuels du Comité, nous avons voulu réfléchir aux questions de diffusion (voir deuxième partie de cette étude). Car Ronnie Ramirez n'a cessé d'interroger le rôle de la RTBF dans la production et la diffusion de documentaires de création. Cette réflexion a donné lieu à une rencontre publique (FATP 2015) avec Laurence Rassel, Enrico Ghezzi, Jérôme Branders, une représentante de Tënk, la plate-forme de documentaire en ligne, Ronnie Ramirez et Jean-Jacques Andrien. Lors de ce débat nous avons interrogé avec nos différents invités, les relations qui peuvent naître avec les publics dans différents contextes de diffusion du documentaire.

Ensuite, j'ai pris l'avis d'auteurs externes pour élaborer une liste d'auteurs jeunes et moins jeunes, reconnus, dont les œuvres expriment toutes les nuances de la forme, la variété, la richesse du documentaire belge. J'ai ensuite imaginé une liste de questions identiques pour permettre aux autrices et auteurs de raconter les conditions de fabrication des films, leur travail, leur parcours. Avec Amelia Nanni, encore étudiante à l'INSAS, je les ai rencontrés.e.s. De son côté, Renaud Maes travaillait et découvrait petit à petit, à travers nos discussions et la lecture des entretiens, l'univers des auteurs de documentaire. Il nous demandait des informations sur les mécanismes de production, de diffusion, les organes de soutien et nous faisait part de ses remarques. C'est ainsi que nous avons découvert sa surprise face à la passion des auteurs. Passion si forte que, selon lui, elle explique le temps pris pour expliquer leur travail. Je me souviens de son sourire lorsqu'il a découvert les entretiens téléphoniques. Sur sa demande, Amelia Nanni avait réalisé une enquête téléphonique. Elle avait appelé trente-trois

autrices et auteurs qui avaient pris le temps de répondre à la question: «Êtes-vous artistes ou artisan?»

Tou.te.s ont donné à cette jeune femme, autrice-réalisatrice en devenir, une réponse modeste. Ils et elles lui ont expliqué les savoir-faire, les tâches techniques, les aspects pratiques à l'œuvre dans leur démarche. Chacun.e, comme l'a remarqué notre chercheur, a exprimé sa singularité et une grande méfiance vis-à-vis de l'étiquette «artiste». De cette passion, Renaud Maes, nous dira aussi qu'elle explique pour beaucoup les sacrifices consentis. Sacrifices qui dans un premier temps l'avaient fait s'interroger sur la possible fortune des auteurs. Comment expliquer sinon les chiffres qu'il découvrait? En moyenne, les rémunérations touchées par les réalisatrices et réalisateurs (moins de 300€/mois) sont nettement inférieures

au seuil de pauvreté (1 095€/mois pour un isolé). Son diagnostic que vous pourrez découvrir en conclusion est le portrait d'une profession à identité forte, nourrie de savoir-faire techniques et du sentiment de responsabilité vis-à-vis du public; un métier caractérisé par une faible reconnaissance financière et symbolique des pouvoirs publics et des diffuseurs. Un métier en évolution (émergence du webdocu, bricolage pour le financement). Un métier, enfin, où chacun.e, frappé.e par le syndrome de l'éternel débutant, tire son plan comme il peut dans une grande solitude et une terrible concurrence.

**Pour que cela change : l'écriture, les repérages, la promotion des films devraient être financés.**

**Pour que cela change : les budgets des films devraient tenir compte du temps de travail réel des équipes.**

**Pour que cela change : la carrière des auteurs devrait être prise en compte.**

**Pour que cela change : les spécificités du métier ( repérages, écriture, développement de dossiers, promotion et rencontres avec les publics ) devraient servir de base à la construction d'un statut digne de ce nom.**

*POUR QUE CELA  
CHANGE !*



**Pour que cela change : la télévision de service public (entre autres) devrait jouer un rôle. Ouvrir des cases dédiées au documentaire de création. Dans le souci des publics, produire des œuvres qui informent, concernent, nous permettent d'élargir notre vision du monde. Elle pourrait, par exemple, revisiter son répertoire et le confier à des programmateurs et historiens du cinéma. Offrir sur AUVIO une programmation documentaire éditorialisée, à l'image de ce qu'on fait les ateliers ([www.cinemaenatelier.be](http://www.cinemaenatelier.be))...**

Nous pourrions nous inspirer de l'Italie où Enrico Ghezzi, critique de cinéma, diffuse contre vents et marées, la nuit sur la RAI 3 (Fuori Orario) depuis février 1988, des films indépendants. Ou encore, nous laisser gagner par l'enthousiasme de Caroline Got, directrice exécutive de France 2 qui a annoncé, au FIPA 2017, la création d'une nouvelle case documentaire dans l'esprit de la 25<sup>ème</sup> heure (émission télévisée culte en France qui fait la part belle aux œuvres audiovisuelles ou cinématographiques, aux courts et moyens métrages documentaires et parfois fictions).

L'analyse de Renaud Maes, parce qu'elle porte sur les conditions de travail, révèle l'indécence matérielle avec laquelle les autrices, les auteurs, les équipes composent pour faire les films. Si les

réalités pratiques et financières inhérentes à la création documentaire ne sont pas prises vite en compte, c'est l'existence du documentaire - en général - qui est conditionnée.

J'espère que cette étude donnera des idées, l'impulsion à nos ministres, à la RTBF, aux pouvoirs publics en général de mettre en place des solutions.

Les auteurs sont là. Le répertoire foisonne d'originalité, de créativité. Face au défi que pose notre époque, demain nos ministres, la RTBF, d'autres encore pourront être fier.e.s de dire qu'ils ont défendu plus qu'un métier, qu'ils ont défendu des voix qui vont à la rencontre des autres, nous ouvrent aux différences, nous poussent à réfléchir, à construire un regard critique. Nous en avons besoin.

Le *docteur* Renaud Maes nous a offert son diagnostic. C'est à nous, maintenant, de mettre en œuvre le processus de guérison

# Autrice, auteur de document un métier?

**aire :**



**Quel avenir  
la Scam exige pour  
le documentaire ?**



**L'écriture, les repérages, la promotion des films devraient être financés.**

**Les budgets des films devraient tenir compte du temps de travail réel et de la carrière des auteurs.**

**Les spécificités du métier devraient servir de base à la construction d'un statut digne de ce nom.**

**La télévision de service public a un rôle à jouer. Elle pourrait, par exemple, réinventer des soirées avec en première partie une fiction et, en seconde un documentaire.**

-  
*Propos recueillis par Amelia Nanni  
et Paola Stévenne en mai et juin 2016*



**À mon sens, le film naît d'une rencontre, celle du désir du cinéaste et des obstacles du réel. Par exemple, certaines contraintes – le temps, la météo – obligent le réalisateur à construire son film avec le réel (et non contre).**

## Nicolás Rincón Gille

Né à Bogotá en 1973, Nicolás Rincón Gille a accompagné, enfant, son père, professeur d'anthropologie, qui rendait visite aux paysans de la campagne colombienne avec ses étudiants. Après des études de cinéma en Belgique à l'INSAS en section image, il réalise trois films sur un sujet qui le poursuit depuis son enfance, la richesse de la tradition orale colombienne et sa confrontation à la violence. Avec *Noche herida* (2015), il achève la trilogie *Campo hablado*, commencée en 2007 avec *En lo escondido* et poursuivie avec *Los Abrazos del río* en 2011.

# Un projet commun

### Qu'aimeriez-vous dire de vous ?

Je suis cinéaste. Je travaille avec le monteur Cédric Zoenen, l'ingénieur du son Vincent Nouaille et ma compagne, l'autrice-réalisatrice et productrice Manon Coubia. Notre projet de cinéma ne s'encombre d'aucune étiquette. Il n'est ni documentaire ni fiction. Pour moi, le cinéma, c'est un geste. Il nécessite du temps. Il y a le temps qu'on prend avant de réaliser un film, qui est essentiel pour comprendre ce qui nous anime. Et il y a le temps que l'on se donne pour réaliser le film et rester ouvert à l'inattendu, à la vie.

Un film se mûrit moins assis à une table que sur le terrain, ouvert à la rencontre et au temps. C'est toujours à un moment précis que je sens que je peux réaliser le film. Je ne pense pas qu'un cinéaste puisse «plaquer» son savoir-faire technique à n'importe quelle réalité. Lorsque je regarde un film, je perçois très vite si le cinéaste a manqué de temps. Je vois le savoir-faire technique, l'accumulation d'images, très superficielle, etc.

J'ai étudié à l'INSAS à Bruxelles et l'idée qui prédomine dans la pédagogie de cette école est que le film doit accepter la réalité. Le cinéaste doit accepter que le réel puisse lui résister et aller à l'encontre de ce qu'il veut.

À mon sens, le film naît d'une rencontre, celle du désir du cinéaste et des obstacles du réel. Par exemple, certaines contraintes – le temps, la météo – obligent le réalisateur à construire son film avec le réel (et non contre). L'expérience m'a appris qu'un film, c'est ce qui se construit toujours avec. Et je me considère cinéaste qu'à cette condition-là. Et le bon producteur est celui qui comprend cela.

### Quel est votre rapport au cinéma et au film documentaire en particulier ?

L'idée de réaliser des films s'est imposée à moi, au fil du temps. J'étais d'abord un cinéophile. Je repérais des éléments dans les films que je trouvais essentiels, liés à la question de la représentation du réel. J'ai grandi en Colombie où la réalité est dure. Et le plus important est d'y observer comment les gens la transcendent. J'ai vu trop de films qui ne sont, en définitive, que de simples captures du réel, qui ne regardent pas au-delà, qui ne relèvent pas les stratégies quotidiennes des gens pour surmonter leurs difficultés.

Lorsque je suis arrivé en Belgique, j'ai rencontré un cinéma du quotidien, humble. Aujourd'hui, nous vivons une époque qui glorifie la maîtrise et le génie de l'auteur. C'est effrayant. Auparavant, le mot «auteur» avait un sens politique qui n'avait rien avoir avec l'image de marque. Le cinéma, c'est un projet commun, singulier. L'auteur, c'est celui qui accomplit un geste unique.

Maîtrise, performance sont des mots souvent utilisés, aujourd'hui, pour dire qu'un film est génial. Au contraire, pour moi, les grandes réalisations sont celles dans lesquelles je vois des résistances, des trouées dans le cadre. Certes, le regard du réalisateur sous-tend le film. Mais il est ouvert à l'autre, à son équipe et aux personnes filmées qui n'illustrent pas seulement son propos. Le réalisateur est semblable au chef d'orchestre, il aide chaque musicien à produire un son unique nécessaire à l'ensemble.

Aujourd'hui, il existe un véritable marché de l'auteur de cinéma. Lorsqu'on regarde



attentivement les films de certains réalisateurs, on se rend vite compte qu'ils utilisent les mêmes ficelles. Je recherche autre chose. J'aime que le réalisateur se pose d'autres questions et y apporte des réponses propres à chaque film.

### C'est-à-dire ?

La cinéaste Agnès Varda est le parfait exemple. Elle réalise aussi bien des films documentaires que des fictions. Pour elle, le documentaire n'est pas un sous-genre. Et dans ses fictions, elle construit des pratiques documentaires. On le voit bien dans son film *Le Bonheur* (1965). Bon nombre de scénarii de films français reposent sur l'histoire d'un couple bouleversé par l'arrivée d'une personne et l'adultère. Ce qui est remarquable dans *Le Bonheur*, c'est qu'il n'y a aucun jugement moral. Le spectateur peut élaborer sa propre fiction car, celle qui est imaginée par Agnès Varda, est en pointillés. Agnès Varda fait appel aux sensations et couleurs, à la sensualité. Elle y inclut la capacité de l'autre à **troubler le schéma**, elle convoque le réel sans vouloir le maîtriser. Et ses films en sont d'autant plus riches. Agnès Varda, c'est la réalisatrice, l'autrice qui n'impose aucune volonté dictatoriale.

D'ailleurs, je ne pense pas qu'on dise qu'Agnès Varda est un génie ou que ses films sont d'une grande maîtrise. Car maîtriser signifie que rien n'excède le cadre. Or, lorsqu'il n'y a pas de maîtrise, la vie déborde. François Truffaut disait au sujet du film *The Misfits* de John Cukor (1961) et de Marilyn Monroe en particulier, que la vraie puissance résidait dans l'instant qui échappe. Le moment où le réalisateur dit : «coupez» et que la caméra continue de tourner. Là, la femme, au-delà de l'image maîtrisée, apparaît et nous fait aimer Marilyn.

En Belgique, il existe **une école de l'anti-maîtrise**. Elle m'a aidé dans mon parcours de cinéaste. Dans mon premier film documentaire *En lo Escondido* (2007), il y a une scène dans laquelle Ruder lit l'horoscope à son épouse Carmen. Cette scène n'était pas prévue. Soudainement, Ruder s'est assis et a commencé à lire à haute voix l'horoscope. J'ai trouvé cette image très belle. Nous avons rallumé la caméra et l'avons filmée. Si quelque chose s'est produit, c'est bien parce que Ruder et Carmen vivaient pleinement l'instant présent. Lorsque je revois le plan, je me dis que tout y est extraordinairement à sa place: la petite lampe, l'intimité, la campagne en arrière plan, etc. La lecture de l'horoscope en dit beaucoup sur la

pauvreté, le désir d'avoir une meilleure vie et son ironie, aussi. L'horoscope parle d'argent, celui qu'ils n'auront pas. Et Ruder lit à Carmen ce qu'on lui prédit: la rencontre avec une belle femme. Tout, dans cette scène fait sens alors que rien n'était prévu. Là, on comprend que **ce n'est pas grave de ne pas reproduire ce qu'on a fantasmé**. Si j'avais été volontariste, j'aurais gommé toutes les aspérités et je les aurais empêchées de jaillir.

### Réalisez-vous des films de commande ?

J'ai eu quelques petites expériences, surtout à l'image. Mais comme je veux donner au film le temps de maturation nécessaire, cela est incompatible avec le film de commande.

Du point de vue esthétique, on ne construit pas un plan en mettant la caméra là, dans l'espace mais parce qu'on connaît très bien l'espace habité et qu'on comprend la lumière. Cela ne m'intéresse pas de créer la lumière à gros renforts de projecteurs. Mes expériences de film de commande ne m'ont jamais satisfait.

Je ne pense pas qu'il existe un langage cinématographique unique et codifié. Je ne crois pas qu'un plan en contre-plongée ait toujours le même sens. Chaque film élabore son langage propre au regard de son sujet.

Par exemple, on ne peut pas se contenter de faire un gros plan sur le visage d'un homme qui dort puis passer au flou pour qu'on comprenne que c'est un rêve! **Le cinéma s'agit pour créer de nouveaux langages**. Bien sûr, cela n'exclut aucunement le ratage.

En tant que cinéophile, mes moments les plus forts au cinéma sont ceux où les films vont à contre-sens de ce qu'on pense, tant au niveau du sujet qu'au niveau de la forme. Prenons par exemple, le film *Voyage à Tokyo* (1953) de Yasujirô Ozu qui raconte le voyage d'un couple qui vient visiter ses enfants à Tokyo avant de mourir. On pourrait dire qu'avec sa caméra basse, sur pied, il se répète, mais sa force est de créer des moments intenses où il se détache du système formel pour construire autre chose. Il y a, par exemple, ce plan incroyable, celui où la mère trébuche. On sent qu'elle est très fatiguée. La force de cet instant est donnée par la caméra qui adopte le point de vue en contre-plongée, hyper large, en contraste avec celui de la caméra basse qui domine le film. Ce sont des moments forts construits pour et par le film.



Comme cinéphile, je souhaite qu'un film m'apporte un autre mode de lecture du réel; quelque chose qui se cherche, arrive et me questionne. Comme lorsque je lis un livre et que j'ai le sentiment qu'il a été écrit seulement pour moi. Là est la force de l'auteur. On la débusque dans les moments qui parviennent à nous mettre en jeu.

## Ce n'est pas grave de ne pas reproduire ce qu'on a fantasmé.

**Justement, pensez-vous au public ?**

**Si, oui, quand ? Et comment ?**

La Colombie et la Belgique ont des publics très différents, avec des expériences de vie très différentes. Je ne m'adresse ni aux uns ni aux autres. Je me questionne: «Qu'est-ce qui est important dans ce projet-là? Et pourquoi?» Il s'agit de créer l'espace adéquat pour que le spectateur, belge ou colombien, rentre dans l'univers des protagonistes du film et ait accès à leur réalité.

Par habitude, on définit très vite un film documentaire par son sujet, une image arrêtée: un chômeur, c'est comme ça. Une prostituée, c'est comme ça. Or, personne n'est aussi stéréotypé.

Par exemple, pour le film *Noche herida* (2016), à travers Blanca, je voulais mettre au jour, l'inquiétude éprouvée par toutes les grand-mères à l'égard de leurs petits-enfants. Lorsque je songe au public, je fais vraiment le lien avec la personne qui est filmée. Je cherche à créer des passerelles. Le public doit pouvoir se projeter dans la situation et se demander: «Qu'aurais-je fait dans cette situation-là?». La personne filmée ne doit pas être enfermée dans l'enclos-film, et le spectateur ne doit pas être dans la position du visiteur et être de l'autre côté de la barrière.

Le plus important, pour moi, c'est que la personne filmée qui ne maîtrise pas à 100% son image sur le tournage, puisse voir le film sans se sentir trahie. C'est une question d'éthique.

Je ne pense pas qu'il existe UN public ni qu'on réalise un film en s'adressant à un public cible. Je pense qu'un film s'adresse à chacun de nous. Bien

sûr, personne n'a pas les mêmes désirs. Et chacun peut accepter ou non de vivre l'expérience.

**Pouvez-vous nous parler de la production de vos projets ?**

Après mes études à l'INSAS, je me suis adressé à des maisons de production mais j'ai très vite éprouvé des réticences. Souvent, mes projets étaient perçus comme folkloriques, anthropologiques, pas assez signés. Il était très difficile de défendre mes projets sur papier car je ne pouvais montrer aucun film. Il fallait que je réalise un film pour expliquer ma démarche.

J'ai eu peur de m'engager avec une maison de production, je craignais qu'elle me contraigne de réaliser le film à sa manière, selon son calendrier, etc. Alors qu'il est essentiel pour moi de passer, par exemple, trois mois sur les lieux du tournage pour bien les comprendre.

C'est pour cette raison que nous avons créé une asbl avec ma compagne Manon et des amis de l'INSAS. C'était la seule manière de défendre le caractère atypique de nos projets et notre manière de faire. Pour mon premier film, nous avons fait le montage de la production avec Manon qui en a été la productrice. Nous avons obtenu les aides du Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA), la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam et l'aide de l'Atelier des jeunes cinéastes - Bruxelles (AJC) pour le mixage. Soit un budget total de 20 000 euros. C'était la seule garantie de réaliser le film que je voulais réaliser.

J'ai pu réaliser le film aussi parce que le monteur Cédric Zoenen et l'ingénieur du son Vincent Nouaille ont accepté de donner de leur temps. Une fois le film terminé, nous nous sommes dit qu'il serait plus facile de démarcher les maisons de production et de les convaincre en leur montrant le film. Mais à nouveau, j'ai eu peur. Nous avons donc fait nous-mêmes le montage de production du deuxième film. Nous avons obtenu les aides de la Commission de Sélection des Films de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Scam et du CBA, soit un budget total de 70 000 euros. C'était mieux. Mais, *in fine*, le film s'est fait encore grâce à la solidarité de l'équipe.

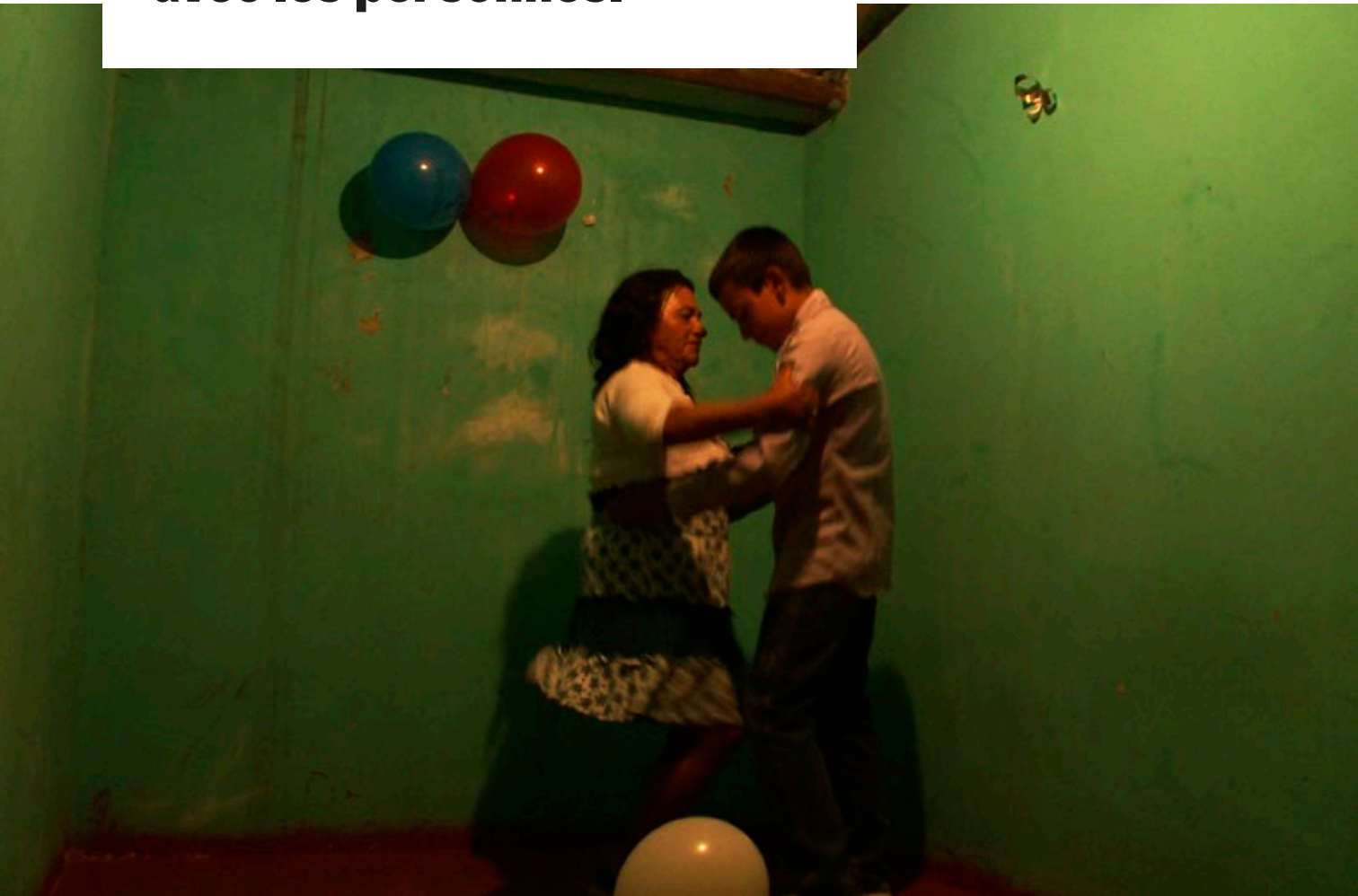
Pour le troisième film, j'ai décidé de cesser d'être méfiant et de faire confiance à une maison de production. Pendant un an, elle n'a rien fait ou plutôt, elle a sollicité les guichets que nous avions démarchés pour nos films précédents. Et

*Besos Frios*  
©Nicolás Rincón Gille



**Je ne pense pas qu'on puisse réaliser un film sans tenir compte de la manière dont le budget est géré, car il a des impacts sur la relation qu'on crée avec les personnes.**

*Noche Herida*  
©Nicolás Rincón Gille



elle voulait prendre un pourcentage du budget. Nous avons donc décidé de reprendre en main la production du film. Le film a été coproduit par la RTBF. Le budget total était de 90 000 euros. Le projet a été aussi soutenu par une maison de production qui n'a pas hésité à investir ses propres fonds, à mettre à disposition trois personnes et à y consacrer le temps nécessaire.

Les budgets de production ont augmenté, film après film, mais les sommes allouées par la Commission de Sélection des Films de la Fédération Wallonie-Bruxelles sont restées les mêmes.

### **C'est-à-dire ?**

En principe, le montant de l'aide au repérage du CBA est de 5 000 euros. Mais il est tellement sollicité que le montant moyen de l'aide est de 3 000 euros voire 2 500 euros. Pareil pour la Commission de Sélection des Films, le montant est de 7 500 euros. Sur ces 7 500 euros, on paie la logistique des repérages, le matériel, l'avion, la régie, etc. Et dans le même temps, il est nécessaire de garder de quoi tenir pendant les repérages. Parce qu'il est compliqué de dire à l'ONEM qu'on part trois mois en repérage sans être rémunéré.

Lorsqu'on travaille avec une maison de production, elle gère la logistique et les auteurs touchent généralement peu d'argent. Le fait que je sois auteur-producteur me permet de gérer les montants de l'aide à la production et de dépenser en fonction de nos besoins.

L'aide de la Scam, qui est allouée directement aux auteurs, est précieuse. La première bourse de la Scam m'a permis de rémunérer les monteurs dont les salaires n'étaient pas inclus dans le budget. La deuxième bourse m'a permis de payer le travail de repérage. Et enfin, la troisième bourse, m'a permis de tourner avant de recevoir l'avance de la Commission de Sélection des Films.

**Vous avez réalisé la trilogie *Campo hablado*. Elle comprend trois longs métrages documentaires : *En lo escondido* (2007), *Los Abrazos del río* (2010) et *Noche herida* (2015). Pouvez-vous nous dire quelques mots sur le déroulé ?**

J'ai débuté le travail sur la trilogie en 2004-2005. Le premier film *En lo escondido* a nécessité 3 années de travail. Nous l'avons tourné en 2005, monté en 2006 et présenté en 2007.

En 2007, nous avons obtenu l'aide aux repérages du CBA et de la Commission de Sélection des Films pour commencer le deuxième film *Los Abrazos del río*. Nous avons fait trois mois de repérage, étalés sur deux ans. Le tournage a débuté en 2009 et il a duré 3 mois. Nous avons achevé le film en 2011.

Cette même année, nous avons commencé les repérages du troisième film *Noche herida* pour lequel nous avons eu à nouveau l'aide aux repérages du CBA et de la Commission de Sélection des Films. Nous sommes partis trois fois en l'espace de trois ans dans les quartiers populaires à la périphérie de Bogotá. Il était très compliqué de trouver le quartier où nous tournerions. Il fallait du temps. En 2013, nous avons rencontré Blanca et nous sommes repartis la filmer en 2014. Nous avons achevé le film en 2015. Donc, chaque film a nécessité entre 3 et 5 années de travail.

**Vous parlez de contraintes du réel avec lesquelles il faut composer pour réaliser un film, est-ce que le budget est l'une d'elles ?**

Oui. Je ne me dis jamais : «il me faut absolument cette somme sinon je ne réalise pas le film». Il faut avoir conscience des possibilités d'un budget. Mes films impliquent de longs voyages. Il faut penser à la logistique qui tient la plupart du temps avec des bouts de ficelles. Par exemple, pour le deuxième film *Los Abrazos del río*, ma mère nous a prêté sa voiture pour faire 13 000 kilomètres. Les personnes nous donnent souvent des coups de mains. Sans ça, il n'y aurait pas de films.

Je ne pense pas qu'on puisse réaliser un film sans tenir compte de la manière dont le budget est géré, car il a des impacts sur la relation qu'on crée avec les personnes.

On a tendance à oublier une question très importante: que fait-on avec la personne qu'on filme? Dans mes trois films, ce sont des personnes qui vivent dans des conditions très misérables. Je ne peux pas les rémunérer comme des acteurs car cela dénaturerait notre relation. Mais, je ne peux pas non plus les quitter en leur disant: «c'était sympa, merci et au revoir!». Comment construire une relation viable? Peut-on laisser quelque chose qui permette à la personne d'au moins pallier le temps passé ensemble? Cela n'existe pas dans les budgets en tant que tels. Enfin si, il existe le poste «cadeaux». Ce sont des arrangements auxquels on doit réfléchir en amont. Pareil pour la



rémunération de l'auteur. On trouve toujours des arrangements.

**Vous avez décidé de fonder avec plusieurs auteurs-réalisateurs-producteurs une sorte de coopérative.**

**Pourquoi ?**

Étant donné qu'économie et fabrication sont liées, nous ne voulions plus avoir un producteur qui ne serait pas un ami. Nous – plusieurs auteurs-réalisateurs-producteurs – avons décidé de regrouper nos petites asbl et de créer une sorte de coopérative pour ajouter du crédit à nos actions et passer à la fiction.

On peut se sentir très seul à Bruxelles. Lorsque je suis en montage, j'ai toujours envie d'aller au CBA, car même si les salles sont un peu sombres, c'est bien de pouvoir rencontrer d'autres réalisateurs dans les couloirs et échanger. Les espaces de travail communs manquent. Cette nouvelle structure est notre manière de lutter contre l'isolement et les fragilités qu'il engendre.

Mais, le plus grand problème de l'autoproduction est et reste la distribution. Car il est impossible de rivaliser avec le producteur qui a des rapports privilégiés avec les distributeurs, les salles, etc. Un film avec un producteur actif a l'assurance d'être davantage vu.

Heureusement, dans mon cas, les festivals et la Scam nous ont suivis. Car montrer un film en Belgique, c'est difficile. Il faut frapper à toutes les portes: aller au Centre culturel Jacques Franck, au Cinéma Aventure, etc.

Ce qui est bien au Cinéma Aventure, ce sont les rencontres organisées autour du film. Il est important d'accompagner son film. Le public aime avoir la possibilité de dialoguer et de questionner le cinéaste. Parfois, les spectateurs habitués à voir des documentaires à «sujets» sont perdus face aux expériences de vies de mes films. Pour eux, je mets, dans le documentaire, des éléments qui sont propres à la fiction. C'est pour cette raison qu'il est important de dialoguer et de s'interroger ensemble.

Il est important d'aller contre cette tendance de voir le documentaire étiqueter les protagonistes du film en fonction du sujet qu'ils représentent. On ne peut pas dire à la personne filmée: «je vous filme parce que vous incarnez cette problématique-là». De l'autre côté, la fiction semble être faite pour filmer la bourgeoisie et ses problèmes de vie, d'infidélités ou je ne sais pas quoi, sans que cela pose problème...

**La trilogie traite de la descente de la montagne vers la banlieue de Bogotá.**

C'était mon envie, mais je ne savais pas si j'y parviendrais. Le troisième volet *Noche herida* a été très compliqué à tourner, j'avais l'impression que je ne pourrais jamais terminer la trilogie. Nous nous sommes obstinés.

Projeter les trois films ensemble est une expérience incroyable. Nous l'avons vécue au Mois du Film Documentaire et au Cinéma Aventure. Les spectateurs qui sont venus voir la trilogie sont un peu devenus nos amis. Nous avons créé des liens en partageant une expérience commune.

Le Cinéma Aventure a programmé quelques séances à 19h. C'est important pour un film d'être projeté à cet horaire-là, c'est une sorte de label de qualité, une manière de dire au public: «c'est un bon film, il est programmé à un bon horaire». Mes plus belles expériences en salles, je les ai vécues parce qu'une institution, un festival ou une personne a garanti au public que ce qu'il allait voir en valait la peine. Ça a été le cas à Manosque avec Pascal Privet et à Besançon avec Marianne Geslin et Jean Michel Cretin.

Par contre, lorsque la RTBF programme le film à 23h30, c'est presque dire: «Je suis obligé de vous montrer ce film. Il dure 1h30. Il est programmé tard, ne vous sentez pas obligés de regarder».

La télévision publique ne dit pas aux spectateurs: «ça, c'est le cinéma qu'on aime. Ça, c'est le cinéma qu'on défend. Venez le voir!».

*Noche Herida*  
©Nicolás Rincón Gille



**Vos films attirent pourtant un public très divers.**

Le film *En lo Escondido* a été projeté un dimanche. Après la projection, on a lu un texte que j'avais écrit sur le tournage. Nous avions peur que les spectateurs ne restent pas. Or, ils sont restés dans la salle et nous avons eu de vrais échanges. Je m'étais préparé à défendre le film parce qu'on m'avait dit qu'il s'adressait à un public averti.

Après, bien évidemment, cela dépend du lieu de projection. Si les spectateurs font confiance à la salle ou à la personne qui présente le film, ils feront confiance au film, aussi.

**Justement, qui sont les fidèles, ceux que vous avez croisés sur votre route et qui vous ont permis de continuer ?**

D'abord l'INSAS et des professeurs tels que Thierry Odeyn. J'ai trouvé à l'INSAS **une famille de cinéma, une** façon de faire. Ensuite il y a eu le CBA. Je me souviens qu'à la sortie de l'INSAS, j'avais griffonné sur un bout de papier l'idée d'un projet mais je n'avais pas le courage d'aller en discuter avec Kathleen de Béthune qui dirigeait alors le CBA. Je ne me sentais pas légitime. J'ai donc glissé la feuille dans une enveloppe et je l'ai mise dans la boîte aux lettres. Cette feuille s'est perdue, je n'avais pas de nouvelles... alors, j'ai téléphoné à Kathleen de Béthune, puis, je l'ai

rencontrée pour lui parler du projet et comprendre le fonctionnement du CBA.

Il est important de préciser que le CBA, au-delà du soutien financier, ce sont avant tout des personnes qui examinent les projets et font des retours aux cinéastes. Le CBA été déterminant dans mon parcours.

Et puis, il y a eu la Scam avec la bourse Brouillon d'un rêve. À chaque fois, la bourse est arrivée à point nommé pour me permettre de réaliser les films.

Par la suite, il y a eu d'autres réalisateurs belges avec qui je partage les mêmes combats. Affronter les mêmes problèmes crée des affinités.

**Quelle difficulté aimeriez-vous pointer ?**

Il est très compliqué de travailler avec des partenaires français qui trouvent les montants de nos budgets dérisoires. Par exemple, si le montant du budget du film est de 70 000 euros, on doit demander 20 000 euros d'apport en coproduction. La plupart des producteurs français se moquent de nous parce que les 20 000 euros ne couvrent même pas l'ensemble de leurs frais.

Aujourd'hui, je suis en train de créer de nouvelles synergies avec la Colombie et de véritables collaborations de travail.

**Mes plus belles expériences en salles, je les ai vécues parce qu'une institution, un festival ou une personne a garanti au public que ce qu'il allait voir en valait la peine. Par contre, lorsque la RTBF programme le film à 23h30, c'est presque dire : « Je suis obligé de vous montrer ce film. Il dure 1h30. Il est programmé tard, ne vous sentez pas obligés de regarder ».**







**Le jeu de la diffusion du film documentaire est dur. Si le film n'est pas remarqué à un festival, il existe peu de possibilités de diffusion.**



-  
Beudelot  
©Alter Ego Films  
et Les Films du Nord



-  
Beudelot  
©Alter Ego Films  
et Les Films du Nord

## Camille Fontenier

Après des études de Lettres Modernes en France, Camille Fontenier intègre l'INSAS en 2005 dans le département Réalisation. Après deux documentaires, *Le Ciel brûle* (2008) et *Three inches of memory* (2009), elle entame un travail sur le récit de vie en cinéma qui l'amènera à la réalisation d'un long métrage documentaire, *Beudelot* (2013). Portrait intimiste d'un artiste du Nord de la France, le film fait l'expérience du quotidien d'un peintre et de son rapport singulier à la création. Aujourd'hui, elle prépare un projet plus personnel autour des thématiques du deuil et de la disparition. Elle travaille notamment les multiplicités des formes de récit en cinéma et accompagne actuellement de jeunes auteurs dans les différentes étapes de réalisation de leur projet.

# Le Premier Film

### Qu'aimeriez-vous dire de vous ?

Je suis cinéaste documentaire. Après ma formation en réalisation à l'INSAS à Bruxelles, j'ai réalisé, en 2013, mon premier long métrage documentaire, *Beudelot*. C'est un huis-clos qui interroge le peintre valenciennois Francis Beudelot sur son rapport à la création et sa manière d'être, d'inventer et de dire le monde en particulier.

### Quelles sont les raisons qui vous ont conduite à réaliser *Beudelot*, votre premier film documentaire ?

Après mes études de cinéma, je devais travailler. J'ai postulé à de nombreux postes d'assistante de production ou de réalisation. Mes stages sur des longs métrages s'étaient bien passés, j'espérais qu'ils déboucheraient sur des postes, mais être «stagiaire» semble être un poste en soi. Je n'avais pas envie de multiplier *ad vitam aeternam* des stages non rémunérés. Puisque je ne devais pas être payée, alors autant travailler pour moi ! C'est à ce moment là que j'ai commencé à écrire le projet de film documentaire sur le peintre Francis Beudelot. L'artiste m'avait toujours fascinée mais je suis extrêmement timide... Mon projet de film m'a donc permis de le rencontrer.

Au début, je n'avais pas en tête la recherche de financements. C'est ma directrice de mémoire Sophie Bruneau qui, après avoir vu la première mouture du projet, m'a proposé de m'accompagner et de produire le film, ce que je n'aurais jamais imaginé. C'était bien plus qu'un accompagnement à la production, c'était un accompagnement artistique, une relation de confiance qui me

permettait d'avoir accès à l'univers de la production juste après l'école et d'éviter le chemin de croix habituel. Puis, Alter Ego Films – la maison de production de Sophie Bruneau – a produit le film avec Les Films du Nord en France.

### Quels sont les financements que vous avez obtenus pour le réaliser ?

Nous avons obtenu les aides de la Commission de Sélection des films de la Fédération Wallonie-Bruxelles en Belgique, de la région Nord-Pas-de-Calais en France et la bourse Brouillon d'un rêve. Au total, un budget de plus ou moins 100 000 euros.

### Sur les 100 000 euros, quelle était votre part de salaire ?

Le montant de mon salaire brut était de 12 500 euros. Après, la déduction des charges, le montant net était à peu près la moitié. À cela, il faut ajouter le montant des droits d'auteur : 5 000 euros. Grâce au film et à quelques autres contrats, j'ai obtenu le statut d'artiste.

J'ai eu beaucoup de chance d'obtenir des subventions. Et heureusement qu'elles existent. Ce qui n'est pas le cas partout. Il est important de souligner que beaucoup de documentaires sont réalisés sans aucun financement.

### Pouvez-vous nous dire quelques mots sur le processus de travail ?

J'ai écrit durant cinq mois. La recherche des financements s'est étendue sur neuf mois. Après, tout est allé très vite : le tournage a duré deux mois

et demi et nous avons eu dix semaines de montage image, quinze jours de montage son et une semaine de mixage. J'ai mis presque deux ans à faire mon film *Beaudelot*, que j'ai achevé en 2013.

Ensuite, j'ai envoyé la copie du film à différents festivals. Mais l'entreprise s'est avérée difficile. Le film a failli être sélectionné à deux reprises dans des festivals dits «catégorie A», mais, il a été finalement écarté pour des questions de logique de programmation ou en raison de son année de production. Néanmoins, il y a eu une première à Bruxelles et à Valenciennes. Et il a été diffusé dans des circuits parallèles : aux Rencontres Cinématographique de Patrick Leboutte à Laignes, au Dok Market de Nyon et au Festival de l'Acharnière à Lille où il a reçu le prix du montage.

À Dijon, il a été présenté au cinéma l'Eldorado dans le cadre de la semaine de la cinéphilie. Il a été aussi programmé à la Cinematek dans le cadre des «Artistes au travail» en partenariat avec le P'tit Ciné. Enfin, il a été projeté aux «Rencontres au sommet» de Boris Lehman. Et Vosges Télévision – anciennement Images Plus – l'a programmé plus de dix fois sur le réseau câblé!

#### **Pourquoi avez-vous pris en charge directement la diffusion du film ?**

Le film documentaire, c'est une économie particulière. La plupart des maisons de production n'ont ni l'équipe ni la structure nécessaire pour gérer la diffusion, la vente aux télévisions, etc. Autrement dit, le plus souvent, les moyens financiers et humains pour organiser une véritable sortie ou diffusion du film n'existent pas. S'en occuper, c'est vraiment une entreprise chronophage. L'idéal est d'être sélectionné par un festival dit de «catégorie A». C'est une carte de visite, une reconnaissance, un label de qualité qui assure au film la meilleure circulation possible et la rencontre avec les publics. Je n'ai pas réussi à offrir cela à *Beaudelot*... malgré toutes les qualités du film et tous mes efforts! Cela demeure un chapitre douloureux pour moi.

Le jeu de la diffusion du film documentaire est dur. Si le film n'est pas remarqué à un festival, il existe peu de possibilités de diffusion. J'aurais aimé éditer un DVD qui puisse circuler dans des réseaux. L'aide à l'édition DVD a été mise en place par la Commission de Sélection des Films de la Fédération Wallonie-Bruxelles récemment, mais je ne sais pas si je suis éligible. Je n'écarte

pas la possibilité de trouver un jour une forme de «passeur», de «montreur de films» qui rende possible une véritable rencontre de *Beaudelot* avec le public.

#### **Comment envisagez-vous l'avenir ?**

J'écris un nouveau projet sur le deuil. Un film intimiste qui aura la forme d'un essai. Et, avec une amie, Natalia Duque, nous sommes en train de créer l'ASBL Les Films Passages pour développer non seulement nos projets mais aussi ceux d'autres jeunes auteurs.

#### **Pourquoi avez-vous décidé de fonder l'ASBL Les Films Passages ?**

Cela procède de notre désir de nous approprier les outils du faire et de développer une forme de compagnonnage que je trouve essentiel pour notre métier et dans ce milieu où on se sent isolé. Nous aimerions remettre l'auteur au centre du processus de production car il est nécessaire que les personnes aient un minimum pour vivre. Sinon, le métier de cinéaste deviendra un hobby à côté d'un boulot alimentaire. Et ce n'est pas possible! Car réaliser des films nécessite beaucoup de temps et de disponibilités.

Malgré tout, je reste optimiste. Et les jours d'abattement, je songe en souriant à ce que Francis Beaudelot m'a dit lorsqu'on ne m'a pas accordé des subsides: «Tu sais, moi, je n'ai jamais rien eu! Et puis, de toute façon, si c'est pas ce coup-ci, ce sera le prochain, et si c'est pas le prochain, ce sera le coup d'après». L'important est de garder intact le plaisir de réaliser, avec ou sans argent, avec ou sans reconnaissance.





-  
Beudelot  
©Alter Ego Films  
et Les Films du Nord

**Nous aimerions remettre  
l'auteur au centre du processus  
de production car il est  
nécessaire que les personnes  
aient un minimum pour vivre.  
Sinon, le métier de cinéaste  
deviendra un hobby à côté d'un  
boulot alimentaire. Et ce n'est  
pas possible ! Car réaliser des  
films nécessite beaucoup de  
temps et de disponibilités.  
L'important est de garder  
intact le plaisir de réaliser, avec  
ou sans argent, avec ou sans  
reconnaissance.**

**Le tournage, ce n'est rien par rapport à tout le travail qu'il faut accomplir pour y arriver et faire en sorte que tout le monde soit rémunéré 300 euros par jour! Il me semble pertinent que l'équipe soit bien rémunérée, et que les auteurs le soient, aussi. Tout le monde sait que les auteurs travaillent mille fois plus que le salaire qu'ils perçoivent.**

## Sarah Vanagt

Sarah Vanagt (1976) réalise des documentaires, des installations vidéo et des photos, où elle associe son intérêt pour l'Histoire avec son intérêt pour (les origines) du cinéma. Son travail inclut des films tels que *After Years of Walking* (2003), *Little Figures* (2003), *Begin Began Begun* (2005), *Boulevard d'Ypres* (2010), *The Corridor* (2010), *Dust Breeding* (2013); et des installations vidéo comme *Les Mouchoirs de Kabila* (2005), *Power Cut* (2007), *Ash Tree* (2007). Son travail est présenté dans des festivals de films et dans les musées. Le court métrage silencieux *Girl with a fly* (2013) a été présenté à la 5<sup>ème</sup> Biennale de Moscou. Le film *In Waking Hours* (2015) a été présenté en première au Festival International du Film de Rotterdam. Son film le plus récent *Still holding still* (2015) a été présenté à l'IDFA d'Amsterdam, après sa première belge le 22 Octobre 2015 (Beursschouwburg, Bruxelles).

# Balthasar, l'âne de la liberté

### Qu'aimeriez-vous dire de vous pour vous présenter ?

Je suis cinéaste et artiste vidéo plasticienne. Le dénominateur commun de mes œuvres – installation, photographie, flipbook/folioscope – est l'approche documentaire et l'Histoire.

### Quelles sont les raisons qui vous ont conduite à réaliser des films documentaires ?

J'ai d'abord fait des études d'Histoire à l'université et j'ai hésité à devenir historienne. Je sentais que je voulais trouver une autre manière de me confronter à l'Histoire. J'ai eu envie de le faire par le prisme du cinéma.

Ce qui m'intéresse le plus, c'est l'instant où l'histoire naît, où elle est racontée pour la première fois. C'est un processus qui s'inscrit dans le temps, c'est très vivant. Et c'est très beau à filmer.

Je suis donc partie étudier le documentaire à Londres à la National Film and Television School. J'ai réalisé plusieurs petits films et un film de fin d'études au Rwanda.

En rentrant en Belgique, j'ai créé l'asbl Balthasar pour pouvoir produire mes propres films. Je ne savais pas encore que j'allais faire des installations et présenter des œuvres dans des musées. Je voulais faire du documentaire. Cette envie est née en réalisant un film autour du lac Kivu. Le film devait me mener des deux cotés du lac: au Rwanda et au Congo. Mais un conflit armé a éclaté

et a bloqué le passage entre les deux pays. Je suis rentrée avec des rushs du côté du Rwanda seulement. J'ai commencé à monter et j'ai compris que le matériau que j'avais sur les jeux des enfants se prêtait mieux à une installation dans l'espace et sous la forme de boucles. Le Centre des Arts audiovisuels et plastiques Argos m'a permis de le tester dans un espace.

### Pourquoi avez-vous créé l'asbl Balthasar pour produire vos films ?

J'ai réalisé mon tout premier film *Little Figures* (2003) qui se passe sur le Mont des Arts à Bruxelles en collaboration avec Wild Heart Productions. Mon deuxième film au Rwanda *Begin Began Begun* (2005), je l'ai réalisé en travaillant avec le jeune producteur Maarten Loix de Limited Adventures. Ces deux belles expériences m'ont donné envie de produire et de réaliser moi-même. Je veux être libre. Et l'idée de gérer un budget ne m'a jamais effrayée.

Je fais donc tout toute seule. J'aime l'idée que l'argent fasse partie du processus de la réalisation du film et de ne pas séparer les rôles.

La distribution est le point faible de l'autoproduction et de ma manière de travailler. Je préfère réaliser des films que les distribuer.

Lorsque je termine un film, je trouve que je ne fais pas suffisamment d'efforts pour l'inscrire

dans les festivals. Le travail de diffusion nécessite beaucoup de temps. Évidemment, Argos envoie le film systématiquement à de nombreux festivals sans que j'aie besoin de leur demander.

Néanmoins, sauf exception, même si le film est sélectionné dans 25 festivals, cela ne rapporte rien. Je ne peux pas rémunérer quelqu'un qui prendrait en charge la diffusion.

Je suis ravie lorsque les festivals sélectionnent mes films. Parfois, j'y suis invitée. Je rencontre des cinéastes, je découvre d'autres films. Mais ce sont des jours où je ne travaille pas. Et depuis que j'ai des enfants, m'absenter quelques jours, ce n'est pas évident.

Grâce à mon asbl Balthasar, j'arrive à mettre en œuvre mes projets, à les lancer, à trouver les financements, etc. En revanche, lorsque le film est terminé, il vit comme il peut. Je ne suis pas proactive.

#### **Quelles sont vos relations avec Argos ?**

C'est le distributeur officiel de mes films. Au-delà de l'inscription du film à des festivals, il s'occupe du suivi des projections (correspondance avec les festivals, envoi des fichiers) et de la facturation (expositions dans les musées et universités ou séances spéciales – hors compétition – dans des festivals). Mais il y a une partie du travail qu'il n'est pas en mesure de faire.

**Les films documentaires et expérimentaux manquent cruellement de distribution active.** Tous les cinéastes sont dans la même situation. Nous n'avons ni le temps ni les moyens de le faire nous-mêmes. Le travail de distribution reste inachevé. À la fin d'un film, je pourrais me dire: *Maintenant que j'ai terminé le film, je ne travaille pas sur le prochain avant trois ou quatre mois. Je vais tout mettre en œuvre pour que celui-ci marche.* Mais voilà, je ne veux pas faire ce travail-là. Je veux réaliser un nouveau film. Quelque chose reste à inventer du côté de la distribution des films.

#### **Il n'existe pas de subventions qui permettent de travailler correctement sur la distribution des films ?**

En Flandres, il existe des alternatives telles que le collectif Auguste Orts créé par Sven Augustijnen, Manon de Boer, Anouk De Clercq et Herman Asselberghs. Ils se sont rassemblés et ont trouvé les financements nécessaires pour employer une personne à temps plein afin qu'elle s'occupe exclusivement de la production et de la distribution de leurs œuvres. De plus en plus d'artistes le font en Flandres.

Néanmoins, j'ai le sentiment que la distribution n'est pas centrale. C'est pour cette raison que j'aimerais qu'on initie quelque chose qui serait centré uniquement sur la distribution.

#### **Produisez-vous d'autres films d'artistes ?**

Non. Au début, j'étais ouverte à cette possibilité. Puis, j'ai finalement, décidé que Balthasar serait mon outil, et non une maison de production. Il porte le même nom que le petit âne. C'est mon âne, il m'emmène partout, il m'aide. Il me permet de travailler et d'être rémunérée lorsqu'il y a de l'argent et de salarier des personnes, etc. Mais je n'ai ni l'envie ni l'ambition de créer une structure plus importante.

Balthasar me permet d'avoir plus de liberté sans devoir passer par un producteur. Et lorsque j'ai le budget nécessaire pour réaliser un film et que j'ai déjà l'idée du suivant, je peux y investir un peu d'argent. Bien sûr, tous les comptes doivent être à l'équilibre, mais je jouis d'une liberté que je n'aurais jamais avec un producteur. Je ne pourrais pas demander à un producteur de prélever, par exemple, 5 000 euros sur le budget d'un film pour aller faire des repérages en Espagne pour le prochain film. Balthasar me donne une grande liberté d'action. Je préfère travailler seule.

#### **Comment parvenez-vous à financer vos films ?**

La plus grande partie des financements est allouée par la Communauté flamande, le Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF). Puis, je cherche des coproducteurs et des partenaires pour boucler le budget.



Pour rappel, le VAF ne donne que 75% du budget total. Je dois donc trouver les 25% restants: un partenariat avec le Beursschouwburg, une contribution financière personnelle ou de Balthasar.

Les cinéastes sont très nombreux à Bruxelles. Il est donc de plus en plus difficile de trouver les fameux 25%. Toutefois, pour moi, le plus difficile reste le temps qui s'écoule entre les divers projets.

**Les films documentaires et expérimentaux manquent cruellement de distribution active. Tous les cinéastes sont dans la même situation. Nous n'avons ni le temps ni les moyens de le faire nous-mêmes. Le travail de distribution reste inachevé. Quelque chose reste à inventer du côté de la distribution des films.**

-  
Still holding still  
©Sarah Vanagt



**Quel est votre statut actuel ?**

J'avais le statut d'artiste mais j'ai décidé de devenir indépendante. Je ne suis pas à plaindre, je suis bien soutenue. Je peux vivre de mon travail de cinéaste.

Lorsque je suis en montage, je commence les recherches pour le projet suivant. Cela signifie que je suis une «machine à dossiers».

Lorsque je suis dans une période de rédaction de dossiers et qu'on me demande ce que je fais, je réponds: «je suis dossiériste. Je ne suis pas cinéaste». J'ai le sentiment que je ne fais que des demandes. Même lorsque j'obtiens l'aide, je dois faire un dossier pour la première tranche, puis des décomptes pour la deuxième tranche et ainsi de suite. Mais j'en comprends la logique.

Si on souhaite vivre de ce travail, on est dans une logique de dossiers. Parfois, lorsque je passe 70% de mon temps sur les dossiers, je me demande: «Quand est-ce que je vais réaliser enfin le film?».



L'art vidéo est difficile à vendre dans les galeries. Mais ce n'est pas ce qui m'intéresse en premier lieu. Je préfère présenter mon travail dans les cinémas, les musées ou les lieux publics qui sont soutenus par la Communauté. C'est là que j'ai appris à aimer l'art et c'est là que j'aime le montrer.

Pour revenir au statut d'artiste, il m'a aidé à développer ma pratique. Mais je trouve que le système comporte quelques risques. Je ne voulais pas me sentir dépendante. Et je trouvais même un peu humiliant de remettre chaque mois la petite carte bleue avec les jours travaillés ou non alors que je travaille tous les jours.

Je n'avais pas envie de bénéficier du statut d'artiste jusqu'à l'âge de 65 ans. Et puis, je ne vais quand même pas remplir ma carte bleue alors que ma pratique demande plus qu'un temps plein!

Il y a un an, sans raisons précises, je me suis dit: «Si j'arrive à vivre depuis dix ans de ce que je fais avec des contrats Smart et des intérim, je pourrais peut-être être rémunérée en tant qu'indépendante». La grande différence, c'est que les mois où je ne perçois aucun salaire, c'est plus difficile. Et il y a toujours un moment où on commence un autre projet, écrit des dossiers, recherche des financements, etc. C'était plus facile de le faire avec le statut d'artiste. J'étais certaine de pouvoir régler au moins mon loyer.

Il serait fantastique d'avoir plus d'aides à l'écriture et au repérage. À l'instar de la distribution, il y a là un vrai manque.

Il m'est déjà arrivé qu'un jury dise que je demande trop d'argent pour le poste de réalisateur ou me reproche de soumettre trop souvent de dossiers. Mais comment font les autres réalisateurs?

Ma profession, c'est de réaliser des films! Il me semble normal que le salaire et les charges représentent la plus grande part du budget du film. Le plus important, c'est le nombre d'heures travaillées, passées à chercher, lire, rencontrer et réaliser. La réalisation représente un 10<sup>ème</sup> du temps de travail, voire un 20<sup>ème</sup>.

Le tournage, ce n'est rien par rapport à tout le travail qu'il faut accomplir pour y arriver et faire en sorte que tout le monde soit rémunéré 300 euros par jour! Il me semble pertinent que l'équipe soit bien rémunérée, et que les auteurs le soient, aussi. Tout le monde sait que les auteurs travaillent mille fois plus que le salaire qu'ils perçoivent.

### **Travaillez-vous aussi bien en Flandres qu'en Wallonie ? Et vous arrive t-il de réaliser des œuvres de commande ?**

C'est variable. Pour mon dernier film, j'ai travaillé avec le coproducteur francophone Cyril Bibas (CVB). Le CVB a demandé une subvention à la Fédération Wallonie-Bruxelles mais il ne l'a pas eue. Les subventions sont accordées au projet.

Un film, c'est toujours un projet que j'ai envie d'initier. J'ai déjà réalisé des courts métrages en collaboration avec, par exemple, un musée. Ce n'est pas tout à fait une commande mais c'est financé par le musée.

Il y a une quinzaine d'années, la Fondation Vocation m'a alloué une bourse. Et quelques années plus tard, elle m'a demandé, pour la remise d'un prix, de réaliser les vidéos des artistes récompensés. C'est probablement ma seule vraie commande.

### **Est-ce que vous préparez un film actuellement ?**

Oui. Je prépare un film sur la microscopie. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, Antoni Van Leeuwenhoek a créé un microscope en Hollande. Et j'en ai une réplique. Ce microscope permet d'agrandir jusqu'à 300 fois. Antoni Van Leeuwenhoek a fait des découvertes incroyables. Il a vu des micro-organismes vivants dans le sang, dans l'eau. Il prélevait les larmes de ses enfants, des gouttes de pluie. Il prélevait tout ce qu'il voyait et il l'observait. Je refais ses expériences et je filme ce qu'il a pu voir. J'ai adapté ma caméra de manière à pouvoir filmer directement à travers le microscope. C'est une recherche sur le monde abstrait.

Antoni Van Leeuwenhoek n'était pas un scientifique, c'était un commerçant de tissus. S'il a mené cette recherche c'est parce qu'il voulait voir la qualité des divers tissus et la dureté des fibres, en particulier.

Je fais, dans mon film, un lien entre les tissus et les motifs abstraits qui sont souvent sur les tapis, les rideaux, les papiers peints. Comment ce monde abstrait peut-il être une porte ouverte sur l'imagination? J'interviewe des personnes âgées sur les tissus et les tapis de leur enfance. Je leur demande s'ils peuvent encore décrire et dessiner ce qu'ils ont vu sur ces tapis, ces textiles. Puis, je le mets en lien avec ce que j'observe à travers le microscope d'Antoni Van Leeuwenhoek. C'est un film d'art et d'essai.

Depuis que j'ai eu le soutien du VAF, je réalise le film, seule. Je ne veux pas le faire pour tous les films, mais celui-ci je veux le filmer moi-même, enregistrer ma voix, etc.

En revanche, je vais certainement faire appel à une monteuse avec qui j'ai déjà travaillé. Comme je n'ai pas besoin de grands moyens, le budget, même modeste, me permet d'avoir un salaire et de réaliser ce film presque à la maison. Depuis mars 2016, j'y travaille presque à temps plein. Et j'ai l'intention de le terminer, vite.

### **Quel est le montant total du budget ?**

J'ai obtenu 50 000 euros. Le budget total idéal aurait été 70 000 euros. Y sont inclus les salaires de la monteuse et du monteur son, les frais des salles de montage et le mixage. La postproduction est toujours extrêmement coûteuse, comme on le sait tous.

Pour l'écriture du dossier jusqu'à la première du film, je vais, en tant que productrice-réalisatrice, percevoir un salaire de 1 000€ par mois pendant un peu plus d'un an. Sachant qu'après, il faudra déduire les charges (sécurité sociale, taxes, etc.).

Même si le soutien est conséquent, le salaire ne l'est pas. Heureusement, j'ai déjà reçu plusieurs fois la bourse de la Communauté flamande pour les artistes. Sans elle, je ne pourrais pas vivre de mon travail.

### **Quelles sont les personnes qui vous ont accompagnée et soutenue dans votre carrière de cinéaste ?**

Elles sont nombreuses! Il y a d'abord les personnes avec lesquelles je travaille souvent, celles qui sont à la caméra, au son, au montage et au mixage. Il y a le producteur francophone Cyril Bibas, aussi.

Dans le monde de l'art vidéo, et peut-être plus qu'ailleurs, il règne une grande solidarité. Nous partageons les contacts, le matériel, etc. Si quelqu'un a besoin d'un traducteur, il y a toujours quelqu'un qui lui en conseillera un. On peut toujours appeler quelqu'un et lui demander: «Est-ce que tu as encore un peu de bobine dans ton frigo parce que je dois faire un test?».

À Bruxelles, je ne me sens pas isolée. Je n'ai pas l'impression de faire partie d'un réseau à proprement parler. La solidarité est intergénérationnelle et multiple: l'Atelier Graphoui, un jeune collectif de cinéastes, atelier

de production audiovisuelle et centre d'expression et de créativité qui lance aussi ses «Cahiers de cinéma», etc. Il y aussi beaucoup de relations entre théâtre et danse...

Et puis, il y a les rencontres. Lorsque j'ai réalisé ma première installation, on m'a dit: «Vas-y!» J'ai eu la possibilité d'utiliser un grand espace et de faire une exposition sans avoir aucune expérience, ni cinématographique ni muséale. Pouvoir le faire et bénéficier de cette confiance-là, c'était très important pour moi. Et puis, l'installation «parlait» aux visiteurs. Elle m'a ouvert un champ des possibles insoupçonné.

Il est intéressant de pouvoir être à la fois dans le cinéma et l'art, sans être dépendante de l'un ou de l'autre. C'est un avantage, même si cela signifie que je n'appartiendrai jamais totalement à l'un ou à l'autre. Et c'est peut-être aussi pour cette raison que j'arrive à vivre de ce que je fais.

Si j'étais seulement cinéaste, je n'aurais jamais eu accès à la bourse pour artistes. Et si je faisais que des installations vidéo et des photographies, il serait plus difficile de trouver les financements nécessaires pour vivre. Ce sont mes «salaires» de producteur/cinéaste qui me donnent une certaine autonomie financière, m'évitant de devoir vendre des œuvres dans des galeries pour vivre. Mais cela va t-il durer?





Robert  
©Sarah Vanagt

**Une toute dernière question. Pensez-vous au public ?**

Oui et non. J'ai envie de faire entrer le spectateur dans mon œuvre sans le prendre par la main. Donc, dans ce sens-là, oui. Il y a une très belle citation, dans *One to One* de Man Ray: «Je suis incapable de réfléchir à un public, à un grand nombre. Je peux seulement réfléchir à un rapport de un à un». Cela me parle. Je ne raisonne pas en termes de «public cible». S'adresse t-il à des enfants? À un public amateur d'art? À un public de cinéma? Je ne pense jamais en ces termes-là.



**Aujourd'hui, il faut rédiger des dossiers tout le temps : pour les commissions, les subventions et même les producteurs ! On doit avoir déjà « réalisé » le film sur papier. Comme si le tournage et le film pouvaient être au préalable totalement balisés. Dans le documentaire, il est important de défendre une part d'inconnu, de découvertes. Idéalement, nous devrions être dans la position de l'attente et d'observation du réel. J'ai besoin et envie de découvrir ce que le réel m'offre.**



## Loredana Bianconi

Loredana Bianconi obtient un diplôme en Arts Appliqués à Bologne. Elle suit les cours de théâtre Nuova Scena à Bologne et en 1978 elle sera licenciée en Philosophie et Lettres – Département des Arts, de la Communication et du Spectacle – à Bologne.

En 1989, son premier film, *La Mina*, reçoit le Prix du scénario au Festival du Cinéma indépendant de Bellaria (Italie), le Prix Festival Filmer à tout prix - Vidéo Réalités, et la mention spéciale du jury du Festival du cinéma et de la vidéo à Montréal. En 1997, elle réalise le documentaire *Do you remember Revolution* qui reçoit également de nombreux prix (Festival dei Popoli, Festival des Droits de l'Homme à Strasbourg, Prix audiovisuel du documentaire – Scam). Elle réalise encore d'autres documentaires, entre autres: *Devenir* (2003), *La Vie autrement* (2005), *In Albania* (2009), *Oltremare (colonies fascistes)* (2016)...

# D'autres versions de l'histoire

### Qu'aimeriez-vous dire de vous ?

Je suis italienne, fille de mineur. Faire du «cinéma» un jour, était impensable. D'ailleurs, quelques années se sont écoulées avant que je m'autorise à le faire. D'abord, j'ai fait des études professionnelles puis, techniques. Ensuite, j'ai étudié l'art, la communication et le spectacle à la Faculté des Lettres et de Philosophie à Bologne. Après, j'ai fait de l'artisanat, j'ai été commerçante, etc. Et enfin, je suis passée à la réalisation de films.

### Quand avez-vous commencé à réaliser des films ?

En 1987, j'ai reçu le prix du scénario à la cinquième édition du Festival Indépendant de Bellaria en Italie pour *La Mina*. Ce qui m'a donné le courage d'aller frapper à la porte de Jean-Paul Tréfois, producteur à la RTBF. Je l'avais rencontré lorsque j'organisais des festivals de vidéo-art et de documentaire en Italie. Il m'a reçue. *La Mina* offre une vision contrastée de la Belgique des années 1950: l'immigration italienne, la Belgique des charbonnages, etc. Mon père était mineur dans ces années-là en Belgique. Chaque jour, il écrivait une lettre à sa mère qui vivait en Italie. J'ai compilé ses lettres avec le regard de l'enfant que j'étais.

Étrangement, ce sujet avait été peu abordé au cinéma. Sans l'aide de Jean-Paul Tréfois, je n'aurais peut-être jamais réalisé ce film. J'étais novice. Personne ne me connaissait. Aujourd'hui, je ne

sais pas si quelqu'un prendrait un tel risque à la télévision.

Jean-Paul Tréfois m'a présenté Jean-Pierre et Luc Dardenne qui ont ensuite produit *La Mina*. En 1989, le film a été primé au Festival Vidéo Réalités à Bruxelles. Et il a été diffusé à la RTBF et à la ZDF. La productrice allemande Sibylle Hubatschek-Rahn m'a demandé: «Et le prochain?». Je n'arrivais pas à y croire. Quelques années plus tard, elle a produit mon long métrage *Comme un air de retour* (1994).

En 1992, j'ai réalisé le documentaire *Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut*. Avec lui est né le style «Loredana». Je suis partie à la rencontre des immigrés italiens qui, à l'instar de mes parents, étaient venus travailler en Belgique dans les années 1950 et 1960.

Le film a été produit par Claude Haïm – Polygones – avec l'aide du WIP et de la RTBF. Je partais filmer en équipe réduite: un ingénieur du son et un caméraman. On discutait des heures avec les Italiens, on mangeait avec eux, etc. Un jour Claude Haïm m'appelle et me dit: «Loredana, tu commences à avoir beaucoup d'heures d'entretiens, il faudrait peut-être que tu arrêtes et que tu commences à penser au montage». Puis, il m'a donné les petites cassettes VHS et deux lecteurs en m'ordonnant: «Monte, maintenant!». J'ai passé un mois à regarder les cassettes et les

deux lecteurs. Je n'avais jamais encore monté de films. Puis, je l'ai fait seule. Et j'ai découvert que j'adorais ça!

Après, j'ai continué de tourner parce que nous avions le projet de dresser le portrait de la deuxième génération. Mais personne n'en a voulu. On s'intéressait davantage à l'immigration maghrébine.

### Quelle est votre relation à la RTBF ?

Depuis mon film *Do you remember Revolution* sorti en 1997, je ne travaille plus avec la RTBF. Dans ce film, je recueille le témoignage de trois anciennes des Brigades rouges. Il y a des longs plans de 6 minutes où je les laisse parler dans la même position, sans ajout d'images ou de musique illustratives. Les femmes qui ont vécu de lourdes peines de prison, racontent tout à travers leur corps. Je devais y être attentive. Nos entretiens étaient plus de l'ordre de l'échange que du reportage. C'est pour cette raison, qu'il y a des plans fixes. *Do you Remember Revolution* est encore diffusé, aujourd'hui, vingt ans après. Des publics, visiblement, ont envie de voir ça.

### Combien de temps nécessite la réalisation d'un film ? De l'écriture au montage final ?

Cela varie en fonction du film. Pour *La Mina*, j'ai obtenu le prix du scénario en janvier. Et j'ai rencontré le producteur, Jean-Paul Tréfois en mars. Le temps de réunir l'argent, nous avons commencé le tournage en décembre. Tout est allé extrêmement et exceptionnellement vite.

Aujourd'hui, je passe des années à écrire des dossiers. C'est presque un métier en soi. Toutefois, écrire un dossier permet parfois de resserrer son sujet si l'éventail des idées (ou désirs) est trop large. La mise à plat du dossier permet de comprendre mieux le chemin qu'on souhaite tracer. Mais cela peut être à double tranchant. Par exemple, pour le film *In Albania* (2009), j'ai tellement peaufiné le dossier que, lorsque je me suis rendue en Albanie, je ne pouvais plus filmer le personnage auquel j'avais pensé. La situation que j'avais repérée et scénarisée pendant des mois, avait changé. C'était terrible! J'avais trop longtemps réfléchi. Je ne parvenais pas à envisager autre chose, à inventer. Ce qui va à l'encontre de ce que signifie réaliser un film: être prêt à prendre ce que la vie donne, les rencontres, les voyages...



Aujourd'hui, il faut rédiger des dossiers tout le temps: pour les commissions, les subventions et même les producteurs! On doit avoir déjà réalisé le film sur papier. Comme si le tournage et le film pouvaient être au préalable totalement balisés.

Dans le documentaire, il est important de défendre une part d'inconnu, de découvertes. Idéalement, nous devrions être dans la position de l'attente et d'observation du réel. Car concrètement, il ne s'agit pas d'arriver, de pointer sa caméra, de shooter et de saisir la parole écrite ou l'image décrite dans le dossier. J'ai besoin et envie de découvrir ce que le réel m'offre. Je dois être réceptive. Moins nous avons de moyens, moins nous pouvons prendre le temps d'attendre. Pourtant, le plus important, c'est le temps.

En réalisant des films, je veux mettre en commun les questions que je me pose. Car ce que je cherche, c'est un éclairage nouveau, de nouvelles versions de l'histoire. Celles-ci naissent du questionnement à plusieurs. Et cela nécessite du temps.

Pour le film *Do you remember Revolution*, la question principale était: «Nous sommes parties d'un même projet de vie et vous êtes entrées dans la lutte armée des Brigades rouges. Pourquoi? Et



—  
*Oltremare (colonies fascistes)*  
©D.R

**Un jour, un producteur, dont je tairai le nom, m'a dit : « Mais enfin, Loredana, tu ne penses quand même pas que tu vas gagner ta vie en faisant un film ! ». Le film serait un plus, quelque chose qui ne mérite pas de salaire ? Ce travail nécessite du temps et beaucoup de patience. Je ne réclame pas un salaire proportionnel au nombre d'heures travaillées. Si tel était le cas, nous serions millionnaires ! Je demande juste un salaire décent qui permette de vivre et non de survivre dans une précarité constante.**



comment?» Pour moi, c'est la mise en commun qui est essentielle.

En commençant un film, je ne me pose pas la question: «Pour qui?». Je me pose la question: «Pourquoi? Pourquoi je veux faire ce film? Quel en est le sens?». Il est nécessaire que le sens parte d'abord de moi. Qu'il vienne d'une question qui m'agite.

Par exemple, à l'âge de 45 ans, j'ai réalisé le film *Devenir* (2004). Pourquoi? Parce que j'appartiens à la génération des années 1970, celle qui a beaucoup interrogé ce qu'était le travail. Nous avons un projet de société avec ses slogans: «Travailler tous, travailler moins». «Ne pas perdre sa vie à la gagner». Et, celui que je préfère: «Que la vie ne me trouve pas mort, mais que la mort me trouve vivant». Au début des années 2000, à 45 ans, je me suis retrouvée avec mes amies. J'étais cinéaste, l'une d'entre elles était en dépression, l'autre ne voulait plus faire l'avocate pour les patrons, l'autre ne retrouvait plus de travail... Et, ce qui a mis définitivement le feu aux poudres, c'est ce que m'a dit une jeune femme à une réunion syndicale: «Ah! Mais, c'est votre génération qui a demandé le travail à mi-temps. Maintenant nous, on trinque avec le travail précaire!». J'étais hallucinée! À l'époque, nous croyions que nous nous battions pour un avenir meilleur. Nous voulions soulever la question du travail social utile et du travail aliénant. Nous voulions en finir avec le travail au noir. Nous voulions avoir du temps pour vivre, faire l'amour, lire, se promener, être au monde. Le point de départ du film *Devenir* est un re-questionnement du concept travail, c'est la confrontation de nos rêves révolutionnaires à la réalité actuelle. J'avais besoin de réactualiser mon point de vue et de le faire avec d'autres.

Réaliser un film pose aussi la question des conditions matérielles: le temps, le salaire, les conditions de vie. La production pèse lourdement. Pour *Devenir*, nous avons choisi, à cause du sujet, de prendre le temps nécessaire. Or, pour réaliser ce genre de films, il faut soit beaucoup d'argent pour prendre le temps qu'il faut, soit renoncer à l'argent et prendre le temps qu'il faut! Le montage a été un long aller-retour d'un an entre le monteur et moi. Nous devons, tous les deux, composer avec d'autres projets pour pouvoir joindre les deux bouts. Ce qui nous a contraints à prendre du temps. C'était le prix à payer pour faire le film que nous voulions. Ce film existe parce que les

personnes qui y croyaient, ont travaillé quasiment bénévolement. Le monteur a été le seul à être à peu près payé... mais pas à la hauteur du travail qu'il avait effectué. Il est impossible de rémunérer un an de montage! Aujourd'hui, la précarité me fatigue.

**Justement, entre 1989 et 2009, vous avez réalisé 6 films. Soit un film en moyenne tous les 5 ans. Est-ce que cela est suffisant pour vivre dans des conditions décentes?**

Non, bien sûr. Surtout pas des films que les télévisions refusent! Je vis avec le salaire de mes films. Je n'ai ni le statut d'artiste ni le chômage. Le film que je suis en train de terminer, *Oltremare (colonies fascistes)*, un documentaire sur les Italiens partis dans les colonies de l'empire fasciste d'Afrique dans les années 1930, est bien financé. Je n'ai jamais eu autant de subventions pour les repérages. Malheureusement, nous avons cumulé les imprévus, les uns après les autres. Après des mois de travail, le centre d'archives avec lequel je collaborais a fermé ses portes et j'ai dû recommencer tout le travail. Ensuite, après plusieurs repérages en Ethiopie, nous n'avons plus eu les visas. Les repérages ont nécessité un an de travail. Les subventions ont servi à couvrir les frais. Je n'ai eu aucun salaire. Et tout cela ne concerne que la première phase d'écriture, l'écriture des dossiers.

Bien évidemment, je percevrai des droits d'auteur. Mais le montant des droits d'auteur dépend du volume de la diffusion sur les chaînes de télévision et d'un barème qui n'a rien à voir avec le temps de travail effectué. Ce dernier s'applique de manière égale à tous les documentaires d'auteurs. Attention, je déteste le cliché de «l'artiste pauvre et en souffrance»! Contrairement à beaucoup, nous avons le privilège inouï de mettre du plaisir et du sens dans notre travail.

Un jour, un producteur, dont je tairai le nom, m'a dit: «Mais enfin, Loredana, tu ne penses quand même pas que tu vas gagner ta vie en faisant un film!». Le film serait un *plus*, quelque chose qui ne mérite pas de salaire? Ce travail nécessite du temps et beaucoup de patience. Je ne réclame pas un salaire proportionnel au nombre d'heures travaillées. Si tel était le cas, nous serions millionnaires! Je demande juste un salaire décent qui permette de vivre et non de survivre dans une précarité constante. Vous savez, le travail n'a pas de valeur absolue. Il y a des personnes qui

écrivent un dossier en un mois. Et j'accepte qu'on me dise: «Vous êtes trop lente, vous écrivez en un an ce que d'autres écrivent en quelques mois». Sur les 5 années que j'ai consacrées à mon dernier film, je dirais que j'ai travaillé 3 ans à temps plein. Cela, depuis les premiers repérages. Et, très concrètement, je percevrai un salaire de 24 000 euros net. Divisé par 36 mois, cela fait 694 euros net par mois. Ce qui me permet juste de régler le loyer et les factures d'électricité et de gaz.

### Comment fait-on pour continuer d'y croire et travailler?

Être sélectionnée et surtout primée dans les festivals de cinéma, alors que je suis contre la compétition, m'a beaucoup aidée. L'argent des prix m'a aidée à vivre! En 2004, *Devenir* a obtenu le Grand Prix au Festival International du documentaire de Marseille et le Prix du meilleur film documentaire belge au Festival Filmer à tout prix à Bruxelles. J'ai reçu aussi deux prix en radio pour une fiction et un documentaire sonore.

Pour *La Mina*, la rapidité du montage de production, la confiance des frères Dardenne, d'ARTE, de la RTBF et la ZDF... c'est rare et précieux. L'accueil du film *Devenir* a aussi été très bon, il a fait beaucoup des festivals. Pour *La Vie autrement* (2005) sa circulation a également aidé: il a fait le tour des médiathèques, des Centres culturels, des festivals, des fêtes de femmes. Enfin, *Do you remember Revolution* est encore diffusé dans les théâtres, les cinémas, les centres sociaux, les festivals et sur les chaînes de télévision. J'aime beaucoup rencontrer des publics très différents. La rencontre est formidable parce que c'est le moment où je peux poser de nouvelles questions: «Que pensez-vous du film? Est-ce qu'il vous touche? Est-ce qu'il vous questionne? Vous sentez-vous concernés?». Ainsi, je peux voir si mon travail fait sens. Chaque film a une histoire différente.

Pour *Oltremare (colonies fascistes)*, le CBA m'a vraiment soutenue. J'ai réalisé que mon travail était reconnu alors que mon dossier n'était pas terrible. Ils m'ont donné de l'argent pour commencer les repérages. Je dois vraiment les remercier. Sans eux, je ne sais pas si j'aurais pu continuer. La dernière fois que j'ai vu Madame ARTE, je lui ai dit: «J'espère vraiment que le film fera des festivals mais, j'espère surtout qu'il sera diffusé à la télévision parce que je veux que les gens

le voient!» Tout le monde n'a pas l'opportunité de venir découvrir un film dans un festival.

Mes films ne sont pas des films *bankable* mais, parfois, nous trouvons des «arrangements». Ainsi ARTE-Histoire qui coproduit le film que je suis en train de faire, m'a laissé beaucoup de libertés. Dans ce film, les témoignages ne sont pas en son direct. Ils ont accepté de les sous-titrer plutôt que de les doubler. De mon côté, j'ai accepté de faire une version courte. Et cela me permet de disposer de plus d'archives et de temps de montage. Et surtout parce qu'il y en a tellement de silence, de négationnisme autour de cette histoire, que j'ai envie qu'on sache. La version courte d'ARTEva permettre au film d'être diffusé plus largement et auprès d'un public plus important. Ce pan d'histoire rejoindra enfin la mémoire collective. Je crois que c'est le cœur de mon travail. Par exemple, *La Mina* raconte l'histoire d'un million de mineurs italiens en Belgique. Et elle n'était pas racontée. Pour *Do you remember Revolution*, c'était pareil. Les Brigades rouges étaient juste LES terroristes. Je voulais connaître une autre version de l'histoire. Je crois que c'est cela qui me fait tenir: la nécessité de donner à voir d'autres versions de l'Histoire.

**À ma grande surprise, j'ai appris qu'on pouvait valoriser le travail d'écriture. Comme beaucoup, j'étais sûre que c'était impossible. Et c'est pour cette raison que je ne disais pas que je travaillais sur un projet. Pour le contrôleur de l'ONEM, le travail d'écriture constituait une preuve de développement professionnel. J'ai conscience que l'autrice que j'étais, se retrouvait dans l'obligation de taire à l'ONEM le fait qu'elle réalisait des films. Je me présentais plus comme monteuse parce que je pouvais déclarer des contrats lorsqu'il était possible de le faire. Aux yeux de l'État belge, je n'ai pas beaucoup travaillé ces 10 dernières années, c'est certain !**



## Lydie Wisshaupt-Claudiel

Lydie Wisshaupt-Claudiel vit à Bruxelles depuis 2001. Elle se forme au montage à l'INSAS.

En 2006, à la sortie de l'école, elle se confronte à la réalisation avec *Il y a encore de la lumière, journal de voyage en Islande*, trace d'un apprentissage de la solitude. Puis, d'un long périple dans l'ouest américain, pays qu'elle affectionne particulièrement pour y avoir longtemps séjourné, elle tire *Sideroads* (2012), où avec son compagnon, elle part à la rencontre de citoyens américains, qui oscillent entre foi et désillusion et questionnent le mythe face à leur réalité. Elle alterne toujours la réalisation et le montage, persuadée que les deux pratiques se complètent et s'enrichissent. *Killing time, entre deux fronts* est son troisième film.

# Deux casquettes (voire plus)

### Qu'aimeriez-vous dire de vous pour vous présenter ?

Je ne me suis jamais dit que je deviendrais un jour réalisatrice. C'est pourquoi vous rencontrer aujourd'hui, en tant que réalisatrice, c'est assez curieux pour moi.

Je ne suis pas seulement réalisatrice. Je suis monteuse, c'est ma formation de base. Cette pratique du montage a formé mon rapport au cinéma et complète aujourd'hui mon travail de réalisatrice. Cela me permet aussi d'être plus sereine. J'ai toujours besoin d'avoir un projet en cours, parce que je ne peux pas attendre que le monde daigne enfin me reconnaître. Le monde n'a pas nécessairement le temps d'écouter ce que j'ai à dire lorsque j'en ressens la nécessité.

Si le monde n'est pas prêt à m'écouter, je ne peux pas rester, là, à attendre qu'il le soit. J'ai des choses à dire en tant que réalisatrice mais pas seulement, aussi en tant que mère, compagne, amie, monteuse, etc.

Par conséquent, si je dois me présenter, j'aimerais dire: je suis plein de choses à la fois et jamais l'une sans l'autre!

### Quel est votre parcours ?

Je n'ai jamais pensé à réaliser un film, un jour. J'étais à l'INSAS en section montage. Pour mon travail de fin d'études, j'avais envie de travailler sur le film de voyage, le journal intime, en posant la question: quelles traces intimes produit-on lorsqu'on voyage et qu'on est réalisatrice de surcroît ?

Sans trop réfléchir, je suis partie en Islande, seule, avec une caméra. L'idée était moins d'utiliser les images filmées que de les analyser. Je les ai mises de côté durant quelques mois. Puis, j'ai eu une rupture amoureuse et je m'y suis replongée, complètement. Je n'arrivais pas à commencer un travail de rédaction ou d'étude théorique pour le mémoire. J'avais besoin de me lancer dans quelque chose de plus organique et physique, en travaillant une matière. J'en ai fait un film que j'ai présenté comme mémoire: *Il y a encore de la lumière* (2006).

### À quel moment vous êtes-vous sentie devenir réalisatrice ?

Lorsque j'ai éprouvé la nécessité de dire quelque chose à quelqu'un. *Il y a encore de la lumière* est formulé comme une lettre adressée à quelqu'un. Je n'étais plus simplement dans le plaisir d'agencer pour raconter, façonner. J'avais surtout besoin de dire, de déclarer quelque chose.

### Comment êtes-vous arrivée en section montage à l'INSAS ?

J'ai d'abord tenté d'intégrer l'école en section réalisation, deux fois. D'abord, à l'âge de 18 ans. Puis, à l'âge de 20 ans. C'était un choix «par défaut». Parce que, même si je savais que je voulais travailler dans et sur le cinéma, je ne savais pas du tout comment ni si j'avais quelque chose à dire. Je cherchais avant tout un outil.

Après le deuxième «échec» au concours d'entrée, j'ai reçu un courrier d'une 7<sup>ème</sup> préparatoire à Auderghem. En 24 heures, j'ai quitté Strasbourg et la fac d'Histoire de l'art pour venir à Bruxelles. Cette année préparatoire permettait de passer une année à se concentrer sur ce qu'on avait envie de faire et à se chercher. Je me suis sentie moins seule. J'étais entourée de jeunes qui partageaient le même désir de cinéma que moi, et avec lesquels je formais un groupe soudé. Ce fut aussi le cas à l'INSAS, après.

Les amis sont importants dans ce métier. C'est grâce à eux que j'ai pu mener à bien tous mes projets. Et je ne travaille presque qu'avec et grâce à des amis.

Je suis sortie de l'INSAS en 2005, j'avais 24 ans. Je me voyais monteuse et surtout assistante monteuse, pas du tout en réalisatrice. J'ai réalisé *Il y a encore de la lumière* toute seule, sans production, ni écriture préalable.

Je n'avais pas le projet de réaliser un autre film. En tout cas, pas à ce moment-là. Ce qui ne signifiait pas pour autant que je n'avais pas des envies mais elles étaient flottantes... ce n'était pas encore l'heure. Et s'il n'y avait que quatre films dans ma vie, il n'y en aurait que quatre.

À la sortie de l'école, je me disais surtout qu'il fallait que je travaille! Le classique *gagner sa vie, plutôt que d'être en vie*. Donc, je me suis mise en quête d'un stage, d'un assistantat en prenant la liste des monteuses et en les appelant par ordre alphabétique. La seule chose que je ne voulais pas, c'était de travailler à la télévision, parce que je n'avais pas les compétences ni les prédispositions. Il était trop difficile pour moi de rentrer dans un format pour parler du monde. Et puis, cela me faisait peur.

Lorsqu'on est étudiant en montage, on se dit qu'on est obligé de passer par la case «assistant». J'ai eu la chance de rencontrer un chef monteur de fiction qui travaillait beaucoup et dont l'assistante habituelle n'était pas libre, il m'a

engagée immédiatement. J'ai fait deux longs métrages avec lui et un téléfilm avec France Duez qui est professeure à l'INSAS. Ce n'était pas simple. Sur les longs métrages, il y a parfois le travail de nuit, les heures supplémentaires non payées... un classique. Mais ils étaient bien produits et le travail était bien rémunéré. Cela m'a permis d'obtenir le statut d'artiste en 2007, j'ai donc eu rapidement la possibilité de passer à autre chose.

Coordonner la postproduction ne m'intéressait pas. Je voulais monter. À l'instar des étudiants de ma promotion, je me suis rendue compte que si on voulait «monter», il ne fallait pas «assister», il fallait «monter». Sauf si on voulait faire de la fiction de long métrage. Là, il fallait rentrer dans le réseau. Donc je suis partie là où l'on m'appelait, à l'Atelier Jeunes Cinéastes - Bruxelles (AJC), j'ai monté trois documentaires, sans argent, ni budget, directement avec des rushes, un réalisateur, et des questions de montage.

### Vous n'étiez donc pas rémunérée ?

Je n'étais pas rémunérée. C'est pour cette raison qu'il est utile d'avoir une autre activité professionnelle et le statut d'artiste.

Le fait d'avoir réalisé un premier film, d'en avoir monté d'autres dans des cadres «no-budget» et d'avoir eu rapidement le statut d'artiste, tout cela m'a permis de séparer «travail» et «salaire». Pour moi, ils sont très distincts. C'est pour cette raison que je n'ai jamais refusé de travailler gratuitement, pour le meilleur et pour le pire. Le statut d'artiste qui m'a permis de le faire, aussi. L'avoir si tôt m'a permis d'être naturellement dans la logique de ce qui se rapproche le plus de l'idée du «salaire universel», et donc, de valoriser tout ce que je faisais, quelque soit le montant du salaire. C'est une forme d'autonomisation de l'activité.

J'ai donc toujours eu à cœur de défendre le statut d'artiste mais pas seulement pour les artistes, le défendre tout court. Car il change profondément le rapport à notre activité quelle qu'elle soit : élever ses enfants, produire une œuvre, cuisiner dans un restaurant, etc. Et cela, sans aucune distinction.

Tout le monde est en contrat à durée déterminée (CDD), toute la société est en CDD. C'est la pêche aux stages, la pêche aux CDD! Je devrais être gênée d'avoir le statut d'artiste, mais je refuse de l'être et de culpabiliser. Au contraire, je voudrais convaincre tout le monde de se battre pour

bénéficier de quelque chose de similaire. Cela doit évoluer.

Je trouve que les conditions de renouvellement ou de contrôle ne sont pas adaptées à nos réalités. Je pense qu'il faudrait pouvoir valoriser tout ce qu'on fait dans l'année. La recherche d'emploi ne passe pas seulement par l'envoi d'un curriculum vitae. L'emploi n'est pas ce qui occupe le plus clair de notre temps. L'emploi n'est pas le travail.

Depuis toujours, je suis à l'aise avec le statut d'artiste et j'ai envie de le revendiquer pour tout le monde. On est tous plus ou moins à l'aise avec l'idée d'être considéré comme étant au chômage. Moi, je ne supporte pas l'idée que l'État me considère comme chômeuse, je ne supporte pas l'idée que ce que je fais ne puisse pas être reconnu et de me sentir dans la «magouille» constante. Je vis modestement.

Quoiqu'il en soit, le statut d'artiste permet à la Fédération Wallonie-Bruxelles d'avoir un gros catalogue de production et d'en être très fière. Comme j'ai été aidée par le GSARA – Groupe Socialiste d'Action et de Réflexion sur l'Audiovisuel – mon nom est dans le catalogue et mon premier film y est même repris. Lorsque j'ai feuilleté le catalogue, je me suis demandé quel serait le pourcentage des films qui permettrait aux réalisateurs de vivre sans le statut d'artiste. Grâce à ce dernier, les jeunes qui sortent des écoles peuvent directement expérimenter, apprendre leur métier et s'y consacrer pleinement.

### **Pouvez-vous nous dire quelques mots sur le montage de production et la réalisation de votre deuxième film *Sideroads* ?**

En 2008, j'ai pris conscience que le projet, avec ou sans salaire, coûtait de l'argent. Je me suis donc adressée à Thank you & Good Night Productions et à Geneviève De Bauw parce que j'avais monté des documentaires qu'elle avait produits. Je n'ai pas fait la démarche de m'adresser à celui ou celle qui serait *la bonne personne* pour produire le film. À cette époque-là, les bonnes personnes, pour moi, étaient celles qui étaient dans mon entourage proche.

Lorsque j'ai rencontré Geneviève De Bauw, je lui ai dit que j'avais envie de réaliser un film de voyage, à caractère un peu initiatique. Je voulais partir avec mon ami sur la côte Ouest des États-Unis, pendant trois mois. J'avais besoin d'une caméra et d'un peu d'argent pour la postproduction. Je

n'avais pas envie d'écrire le projet, de peur de nuire à ma motivation. J'avais envie que les questions surgissent spontanément. J'étais réticente à l'idée d'écrire un dossier. C'est pour cette raison que je me suis adressée à Geneviève De Bauw, elle me connaissait et pouvait donc le comprendre. J'étais dans le «faire pour voir» du critique de cinéma Patrick Leboutte: tu pars et tu vois, tu écris le film au fur et à mesure qu'il t'apparaît, sur la route, dans ta vie.

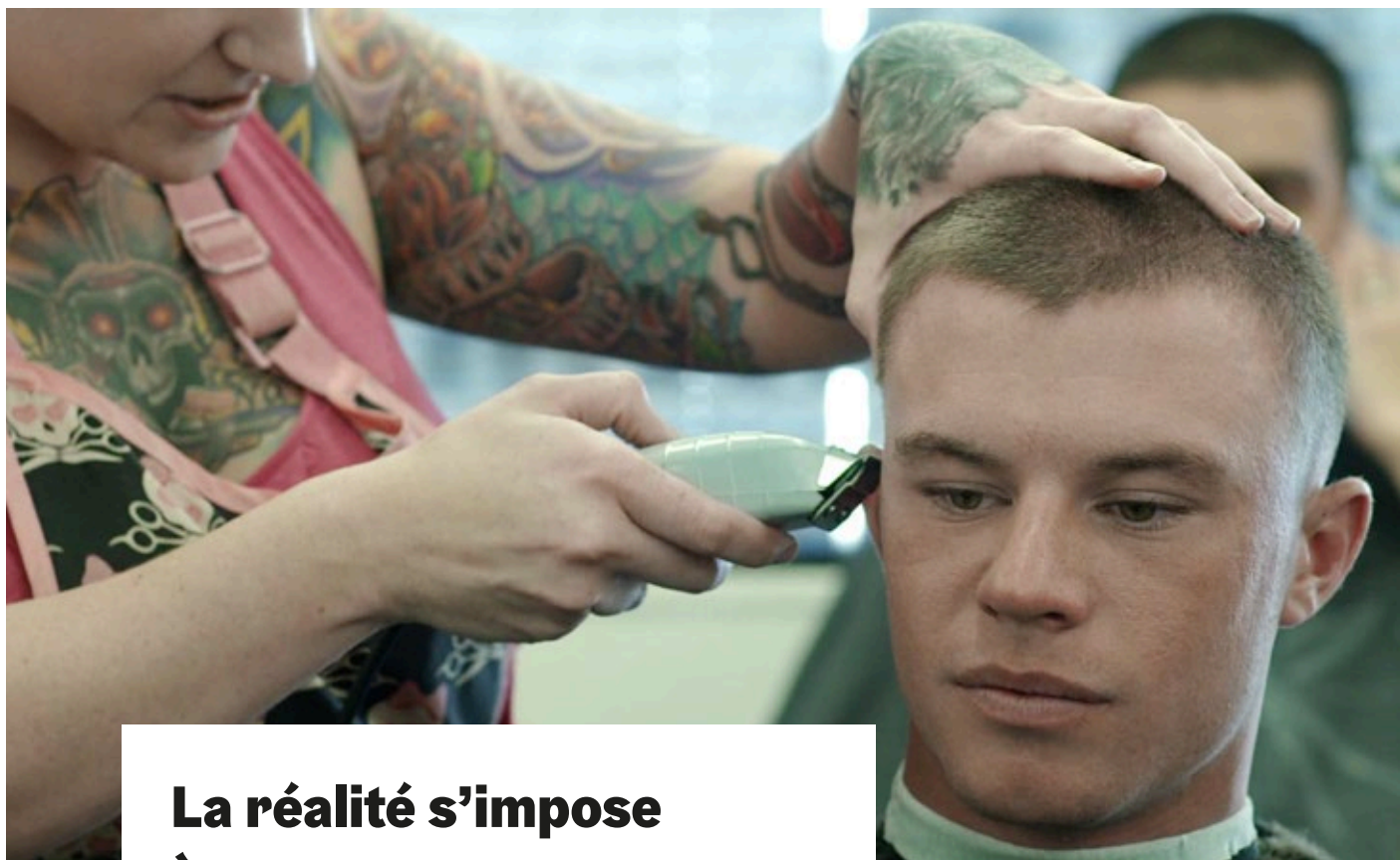
Geneviève De Bauw a immédiatement accepté de m'aider. Nous avons essayé de faire un dossier pour le CBA. Je me suis emmêlée dans des petits dispositifs de formes pour le défendre. Mais, avec le recul, cela m'a aidée. Ne serait-ce que pour me distancer de l'objet, me positionner. Nous n'avons pas obtenu les financements. Et nous ne nous sommes pas acharnés. Thank you & Good Night Productions a pris en charge une partie de la logistique: caméra, billets d'avion et assurances. Et nous, tout le reste. Nous avons eu plein de coups de main pour le matériel son. Puis, nous sommes partis à l'aventure, du Nord au Sud, à la rencontre des autres. Le prétexte du film donnait un sens à notre présence sur place, pour aller plus loin, parler avec les gens, etc.

À la fin du voyage, j'avais 110 heures d'images et l'envie de les monter, seule. Mais très vite, je me suis dit que ça allait être long. J'avais parlé à 80 personnes durant 3 mois, je n'avais pas envie de faire un film de 50 minutes ou de 80 minutes. J'avais envie que le film soit la trace de mon expérience, de sa durée, de la complexité et multiplicité des témoignages. J'avais envie de mettre au jour les contradictions propres à chacun. La durée était importante parce que si on laisse parler quelqu'un 3 minutes dans un film, il est celui qui a dit ça. En revanche, si on le laisse parler 10 minutes, il est celui qui a commencé par dire ça et qui est arrivé à ça en passant par tout ça. Le processus de réflexion des personnes en train de témoigner devant la caméra était intéressant. Lorsque j'ai eu cette intuition-là, j'ai pris conscience que la production et la diffusion seraient difficiles. Et c'est à ce moment précis que la productrice a abandonné le projet. Elle n'avait pas envie de m'imposer une durée et moi non plus. J'ai terminé le film, seule. Il durait 3h25. Mes amis m'ont beaucoup aidée en postproduction.

Avec d'autres de ma génération, nous avons eu envie de créer notre propre asbl afin de se

réapproprié les moyens de production, de se mobiliser sur ce champ là. Ne serait-ce que, pour le long terme, savoir ce qu'on pouvait attendre des productions, parler la même langue qu'eux, etc. Donc avec 3, 4 copains qui n'avaient pas envie de devenir des réalisateurs classiques, nous avons créé Les Renards asbl pour autoproduire nos films. C'est avec eux que j'ai terminé *Sideroads*, que j'ai essayé de trouver un soutien à la diffusion parce que je n'avais ni les compétences ni l'expérience ni le temps. C'était un travail à temps plein et un budget très lourd. Nous avons demandé l'aide du GSARA et nous l'avons eue.

Grâce à eux et à Sandra Demal qui s'est occupée de la diffusion du film pour le GSARA, nous avons fait une première à Bruxelles en 2012 et sollicité les festivals. Malheureusement, le film n'a été sélectionné dans aucun festival. Personne ne me connaissait et le film durait 3h25. Pour avoir eu mon dernier film sélectionné dans de nombreux festivals, j'ai pris conscience que *Sideroads* n'était pas «un film à festival». Même si, idéalement, je pense que tout film peut être un film de festival. *Sideroads* a nécessité 4 années de travail, de 2008 à 2012.



**La réalité s'impose à nous avec son atmosphère, son rythme propre. C'est l'espace et le temps de travail qui imposent la forme.**

*Killing Time, entre deux fronts*  
©Colin Lévêque



**Sur ces quatre années de travail, avez-vous été rémunérée ?**

Jamais et les personnes qui y ont travaillé, non plus. En fait, *Sideroads* n'a jamais eu véritablement de budget.

J'ai pu vivre grâce au statut d'artiste et en faisant du montage, parallèlement. Je vis grâce au statut d'artiste, mais je produis beaucoup comme tout le monde.

*Sideroads* a eu tellement peu d'argent qu'il n'a jamais pu être déposé. Je n'aurais pas pu payer les droits des musiques, qu'on entend dans les lieux que j'ai filmés. C'est d'ailleurs une réelle question dans le documentaire, aujourd'hui.

J'ai eu le même problème avec mon dernier film. Heureusement qu'il a été financé, sans quoi, certaines séquences n'auraient pas pu être montées. Juste parce que le jour où j'ai filmé, les personnes écoutaient la radio. Les médias sont notre environnement, aujourd'hui. Se pose alors la question: comment documenter avec justesse le monde qui est envahi par les médias? Doit-on s'autocensurer, c'est-à-dire s'empêcher de filmer des images et de prendre des sons parce que les séquences seront «trop chères»? Cela représente des sommes astronomiques.

**Pouvez-vous nous dire quelques mots sur votre dernier film *Killing Time, entre deux fronts* (2015) ?**

Je n'avais pas encore terminé *Sideroads*, ni co-créé Les Renards asbl, lorsque je l'ai commencé. En 2008, lors du tournage/voyage de *Sideroads*, j'avais l'intuition que je reviendrais aux États-Unis.

À cette époque-là, j'avais envie de sortir de ma solitude et de l'autoproduction, d'être accompagnée. Et, à mon sens, le sujet le nécessitait. J'avais envie que quelqu'un soit à la caméra, que quelqu'un soit au son, afin d'être pleinement dans la relation à l'autre, sans avoir la caméra entre moi et les autres.

À nouveau, j'ai sollicité des amis. J'avais travaillé plusieurs fois pour l'asbl Les Productions du Verger créée par Joachim Thôme qui était dans la même classe de montage que moi à l'INSAS. Il faisait du montage, réalisait et produisait. Un soir, après le travail, nous avons pris un verre et au cours de la conversation, je lui parlai de mon projet de film. L'idée était de me rendre dans la ville de Tweentynine Palms en Californie et d'observer le quotidien de cette petite ville militaire qui jouxte une base de marines. Et qui est aussi une ville de

transit, de départ et de retour des marines vers, ou depuis, l'Irak et l'Afghanistan.

J'avais envie d'explorer la société américaine par le prisme de Tweentynine Palms et d'observer, comment les mondes, civil et militaire, se rencontrent et dialoguent dans une société en guerre depuis une dizaine d'années. Il s'est vite montré intéressé.

En parallèle, j'avais envie de travailler avec la maison de production Cellulo Prod, des amis réalisateurs parisiens avec qui j'avais déjà travaillé comme monteuse. Ils m'ont vraiment laissée libre artistiquement, j'ai eu beaucoup de chance.

Nous en avons discuté fin 2010 et nous avons fait les demandes d'aides à l'écriture et aux repérages courant 2011. Je voulais absolument partir à l'automne 2011 pour le dixième anniversaire du 11 septembre. Nous avons obtenu plusieurs aides. Tout s'est enchaîné très vite. Nous avons pu faire notre premier tournage fin 2011, dans des conditions assez confortables.

Puis, nous avons fait des demandes d'aide à la production pour tourner à nouveau, l'année d'après. ARTE est arrivé finalement assez tard dans le processus de production. Nous avons présenté le projet à un jury pour une aide au développement renforcé au CNC. Dans le jury, il y avait Martine Saada d'ARTE: mes producteurs ont remarqué qu'elle appréciait le projet, ils le lui ont envoyé et elle l'a retenu.

Soudain, c'est devenu un grand projet, ARTE est devenu coproducteur sur la base des images filmées. Alors, je me suis posée la question de la liberté artistique. J'avais sollicité des amis, des personnes de ma génération. Cela se passait bien, nous nous connaissions depuis une dizaine d'années. Et tout à coup, nous faisons rentrer un corps étranger qui, effectivement, permettait à tout le monde d'être enfin rémunéré correctement, mais qui soulevait d'autres questions.

Mes producteurs se sont montrés pertinents. À partir du moment où le producteur était solidaire de son auteur, la marge de manœuvre de la télévision devait rester limitée. Il faut pouvoir sauvegarder cette solidarité!

Mon équipe avait d'abord accepté de partir sans être payée, en sachant/espérant qu'elle le serait plus tard. Je pense, qu'aujourd'hui, je n'aurais plus envie de faire les choses de la même manière. Car, pour l'équipe, pour la production, ce n'est pas facile.

De mon côté, j'ai eu un minimum garanti, qui a été réévalué lorsqu'ARTE est devenu coproducteur. Disons qu'au final j'ai bien été rémunérée, mais après avoir terminé le travail. Pendant la réalisation, j'ai vécu grâce au statut d'artiste, avec toujours le même sentiment de clandestinité. Je me suis fait contrôler par l'ONEM, l'automne dernier. Je suis arrivée devant le conseiller avec mes maigres recherches d'emplois. Bien évidemment, le film m'avait beaucoup mobilisée, sans nécessairement que j'aie des contrats pour le justifier.

À ma grande surprise, j'ai appris qu'on pouvait valoriser le travail d'écriture. Comme beaucoup, j'étais sûre que c'était impossible. Et c'est pour cette raison que je ne disais pas que je travaillais sur un projet.

Pour le contrôleur de l'ONEM, le travail d'écriture constituait une preuve de développement professionnel. J'ai conscience que l'autrice que j'étais, se retrouvait dans l'obligation de taire le fait qu'elle réalisait des films. Je me présentais plus comme monteuse parce que je pouvais déclarer des contrats lorsqu'il était possible de le faire. Aux yeux de l'État belge, je n'ai pas beaucoup travaillé ces 10 dernières années, c'est certain!

### **Revenons à votre dernier film *Killing Time, entre deux fronts*. Que s'est-il passé après le tournage ?**

En résumé, nous avons tourné successivement en 2011, 2012 et 2013. Puis j'ai eu ma fille. Nous avons donc interrompu le montage. Ce qui a arrangé la production. Elle a pu ainsi clôturer toutes les demandes de subvention. Nous avons arrêté presque un an et demi, parce que je n'ai pas eu de place en crèche pour ma fille tout de suite car je n'étais pas prioritaire et je ne pouvais pas payer une crèche privée. Comme mon compagnon travaillait, je devais garder ma fille.

Nous avons recommencé à travailler en octobre 2014 et la postproduction s'est terminée en mars 2015. En enlevant le temps des pauses, le film a nécessité 3 ans et demi de travail.

### **Et pour ces 3 ans et demi de travail, quelle somme d'argent avez-vous perçue rétrospectivement ?**

J'ai reçu beaucoup d'argent, j'ai reçu 18 000 euros de droits d'auteur sans compter les impôts. J'ai reçu un salaire de réalisatrice d'environ 8 000 euros net et je dois encore percevoir des droits pour la diffusion sur ARTE. D'ailleurs pour les droits d'auteur, je dépasse le plafond autorisé par l'ONEM, je vais donc être pénalisée; mon allocation de chômage va diminuer.

### ***Killing Time, entre deux fronts* a-t-il été diffusé ?**

En janvier 2015, nous étions encore en montage son. Les producteurs étaient en lien avec Wallonie-Bruxelles Images (WBIImages) qui a montré le film avec l'équipe de programmation du Festival documentaire Cinéma du réel. Celle-ci voulait le film pour leur édition 2015. Ils l'ont même envoyé à Berlin mais finalement il n'a pas été retenu.

Nous sentions l'intérêt des festivals. Les producteurs se sont concentrés sur les festivals de classe A, tandis que moi, je terminais le film. Je ne me suis pas du tout occupée de la diffusion.

Lors du Festival documentaire Cinéma du réel, les producteurs ont rencontré un agent de vente de Taskovski Films qui plaçait les films dans les festivals moyennant une petite commission. Contrairement à ce que je pensais – qu'il fallait payer pour aller dans un festival –, il vendait le film aux festivals.

Après, cela s'est fait un peu tout seul, grâce au bouche à oreille. Cela fait un an maintenant que le film tourne dans les festivals.

### **Avez-vous accompagné votre film ?**

Dès j'étais invitée et que je le pouvais, je le faisais. Il y a eu juste une ou deux fois, où je n'ai pas pu m'y rendre parce que je n'étais pas invitée ou que je n'avais pas les moyens d'y aller.

### **Étiez-vous rémunérée pour accompagner le film ?**

Non, mais on prenait en charge mes frais de transport. Je n'ai jamais été rémunérée. Donc, afin de simplifier ma situation auprès de l'ONEM, je faisais des contrats de travail avec SMart avec l'argent que j'avais touché sur le film.

Et il m'est arrivé de ne pas pouvoir accompagner un film parce que j'étais à un festival.

### Avez-vous un projet en cours ?

Non. Actuellement, j'ai surtout envie de monter des films.

À un moment donné, je n'en pouvais plus de décider de tout, surtout en postproduction. Arrivée au mixage-étalonnage, j'avais l'impression de prendre 50 décisions irrévocables par jour. Le montage, c'est différent. Comme il est étalé dans le temps, tout se fait au fur et à mesure et il est possible de changer d'avis.

J'ai enchaîné les festivals. J'avais l'impression que mon univers se rétrécissait. Et il est vrai que je n'aime pas trop parler de moi. Même s'il est passionnant de confronter son travail à des publics très divers, je m'ennuie parfois, y compris de moi-même!

Il était temps de me lancer dans une autre aventure. Mais je n'avais pas envie de me relancer dans l'écriture, immédiatement. J'avais envie d'être dans de la matière. Il fallait que je monte le film de quelqu'un d'autre. Je me rends compte que c'est en montant que me vient l'envie et l'espace d'écrire à nouveau. Alors, je prends le temps.

Pour mon nouveau projet, j'aimerais peut-être retravailler avec les Productions du Verger. Il ne sera pas possible de travailler à nouveau avec Cellulo Prod. Ils vont faire une pause d'activités. Et puis, *in fine*, nos visions respectives de la production n'étaient pas les mêmes. Il faudra trouver d'autres coproducteurs. Pourquoi pas avec les États-Unis?

L'équipe sera légère mais le projet nécessitera un encadrement juridique solide pour être mené à bien. J'ai envie de repartir aux États-Unis et, de travailler sur la question amérindienne et l'espace de la réserve.

### Et Les Renards asbl ?

Nous n'avons pas beaucoup développé la structure. Personne, jusqu'à présent, ne peut s'y investir à temps plein, nous sommes encore des auteurs en autoproduction. Si j'avais envie d'autoproduire un film, je m'adresserais directement à eux. Mais ce n'est pas le cas.

### Pensez-vous au public lorsque vous réalisez des films ?

Je n'aime pas penser au public comme à quelqu'un qu'il faudrait «ménager». J'y pense parce que j'ai envie de lui dire, raconter quelque chose. Je ne réalise pas un film juste pour moi. J'ai envie de faire passer un message.

Par exemple, pour *Sideroads*, je n'ai pas pensé au public en ce qui concerne sa forme ou sa durée. Je suis convaincue que tout le monde peut accepter de regarder un film qui dure 3h25. Nous sommes capables de passer ce temps-là devant une série télé. À mon sens, *Sideroads* n'est pas un film expérimental. Certes, il est long mais il est simple, des gens y parlent de leur vie.

Pour *Killing Time, entre deux fronts*, c'est pareil. Je pensais au public mais je ne me demandais pas s'il l'aimerait ou non. Je ne tournais pas en fonction de ça.

Les choses s'imposent d'elles-mêmes. La durée d'un plan est pertinente lorsqu'elle dit ce que le plan a à dire. Certes, certains pourront le trouver trop long mais il dira ce qu'il a à dire. Et le public l'entendra ou non. La réalité s'impose à nous avec son atmosphère, son rythme propre. C'est l'espace et le temps de travail qui imposent la forme.

### Réalisez-vous des films documentaires de commande ?

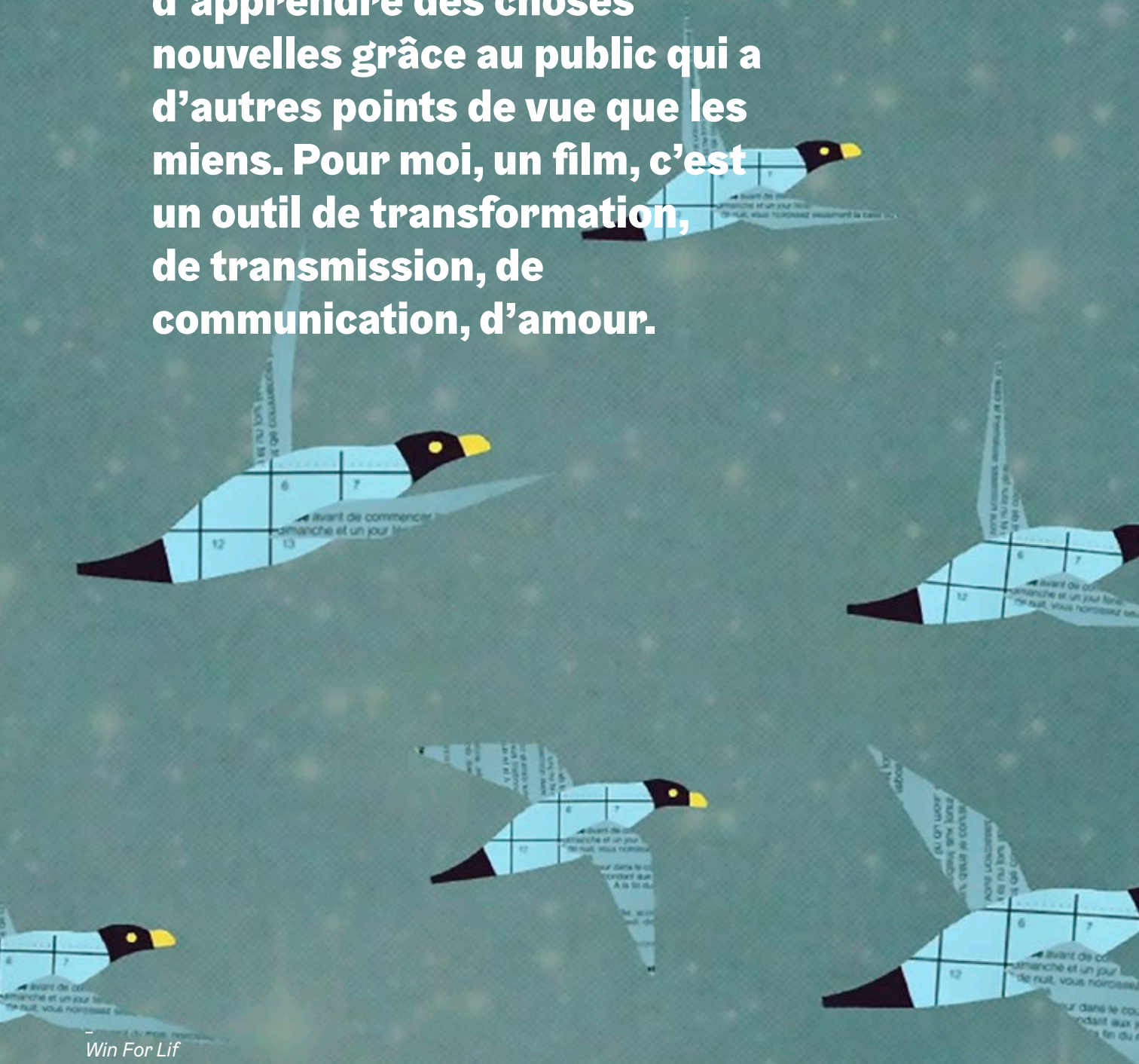
Je n'ai jamais réalisé de films institutionnels. Je n'en ai jamais eu l'occasion. Après, pour le montage, des amis me passent souvent des «plans» pour des captations de théâtre, de danse... des petits contrats qui me permettent de compléter mes revenus.

Aujourd'hui, dans mon métier de monteuse j'aspire à avoir des contrats. Les gens qui jusque là n'étaient pas financés commencent à l'être, et le réseau s'élargit. Dès que je travaille avec le CVB, j'ai un contrat. Mais je ne fais pas 5 films par an avec lui.

Comme *Killing Time, entre deux fronts* a bien circulé, les professionnels pensent que je veux arrêter le montage et ils ne m'appellent pas. C'est toujours le risque lorsqu'on a deux casquettes.



**C'est intéressant de sentir et de comprendre comment les personnes reçoivent le film. Cela me permet d'évoluer, de mieux comprendre ce que j'ai fabriqué et même d'apprendre des choses nouvelles grâce au public qui a d'autres points de vue que les miens. Pour moi, un film, c'est un outil de transformation, de transmission, de communication, d'amour.**





## Marie Vella

Depuis 2004, Marie Vella anime des ateliers d'initiation au cinéma d'animation numérique en milieu scolaire et avec différentes associations (les ateliers Zorobabel, Graphoui, Voot, etc.). Sa première expérience de réalisation se fera autour d'un projet collectif avec l'atelier Zorobabel en 2009 : *Des cailloux plein les poches*. À l'arrivée du plan d'activation des chômeurs en 2004, Marie Vella rencontre l'envie et la nécessité de se questionner sur ces mesures qui prédisent un affaiblissement des moyens d'existence. De là surgit l'envie du film, *Win For Life*. Après un master en écriture et analyse cinématographique durant lequel elle a entamé l'écriture d'un nouveau projet de film, celle-ci termine une agrégation en Art du spectacle alliant ainsi ses deux passions majeures : le goût pour la réalisation et la transmission.

# La Vie d'un super-héros

### Qu'aimeriez-vous dire de vous ?

Je suis réalisatrice. J'ai réalisé le documentaire d'animation *Win for life* (2014). Je souhaitais donner la parole aux chômeurs et, donner un point de vue engagé sur la question du travail et du chômage. Actuellement, je termine un master en cinéma à l'Université libre de Bruxelles. L'année prochaine, j'aimerais passer l'agrégation et enseigner. J'écris un nouveau projet de film sur la transmission.

### Qu'est-ce qui vous a conduit à réaliser des films ?

J'ai dirigé des ateliers d'initiation au cinéma d'animation pendant dix ans. J'ai initié des jeunes, des enfants et des usagers du CPAS à l'art de faire des films. Cette pratique régulière m'a donné le statut de chômeuse car aucune des associations avec lesquelles je collaborais n'avait les moyens financiers nécessaires pour m'employer à l'année.

En 2006, j'ai dû me présenter à un contrôle de l'ONEM. Le plan d'activation Activa a été créé par le Ministre de l'Emploi Franck Vandenbroucke en 2004 et appliqué par la suite par Joëlle Milquet afin de combattre la crise. 55.000 demandeurs d'emplois sur base d'études allaient être exclus du droit aux allocations de chômage d'ici 2015. Je me sentais tellement impuissante que je me suis mise à imaginer un film. J'ai d'abord recueilli les récits de personnes au chômage. Ensuite, j'ai répondu à

l'appel à projets Anima Doc' de l'Atelier Graphoui et j'ai été sélectionnée.

*Win for Life* est porté par trois personnages. Les entretiens sont documentaires alors que j'ai dessiné les images. Ces personnes/personnages sont trois chômeurs qui comptent pour moi. Et, j'ai voulu articuler le film en faisant d'eux des super-héros. Je venais de voir le film *Harvey Milk* de Gus Van Sant (2008) où on dit une phrase que je trouve très belle et qui a guidé ma narration: «Il faut leur redonner de l'espoir». J'ai réfléchi à un récit qui transforme la précarité en force. Je voulais que lorsqu'on sorte de la salle, on retrouve ce même espoir.

L'Atelier Graphoui a financé le film à hauteur de 10 000 euros. Pour x raisons, la production n'a pas pu réunir un budget supplémentaire. *Win for Life* existe grâce à tous ceux qui l'ont porté et grâce aux 10 000 euros de Graphoui. Cette réalisation m'a demandé 6 années de travail parce que parallèlement je continuais de travailler. J'ai enregistré et monté les entretiens, j'ai réalisé les dessins. La famille s'est constituée en comité de lecture. J'avais des regards extérieurs réguliers, parallèlement à la production. Sébastien Demeffe et Christian Coppin ont réalisé la bande son. Christian a fait le mixage. Avec Sébastien, nous avons travaillé les bruits d'ambiances. J'ai sélectionné les musiques additionnelles.

Enfin, Defi J, un des personnages a apporté la touche finale en m'aidant à pasticher des musiques préexistantes. Nous avons fait beaucoup d'arrangements, mixé, samplé.

*Win for Life* est un film post-moderne, dans le sens où j'ai récupéré plein d'éléments que j'ai retransformés. C'est un film qui, dans sa forme, est à l'image de la vie des personnes au chômage. Le chômeur, c'est quelqu'un d'hyper-inventif, de débrouillard... par manque de moyens.

### Comment a été diffusé le film ?

La première année, je me suis occupée de la diffusion du film à mi-temps avec Graphoui et il n'a pas du tout marché. Il est passé dans le réseau du cinéma Nova et à la Venerie où j'ai mené un atelier qui prolongeait le film, atelier à destination des usagers du CPAS, Le Travail nous regarde. C'est Fabrice Vandersmissen, le coordinateur artistique des Ateliers Venerie, très fan de *Win for Life*, qui m'avait sollicitée.

La deuxième année, Graphoui a engagé une personne formée à la diffusion qui a vraiment ciblé les endroits où *Win for life* pouvait être vu, c'est-à-dire une dizaine de festivals: le Millenium, Filmer à tout prix, Court-circuit, 5 sur 5, etc. J'ai essayé un maximum d'accompagner sa diffusion.

Le Cinéphage, en collaboration avec Filmer à tout prix, l'a également programmé à l'ULB, et Alexander Weiss a animé le débat. Les jeunes ont, tout de suite, fait le lien avec le revenu minimum garanti. Lorsque j'ai réalisé le film, je n'y avais pas pensé, pourtant, pour le public, ça semble évident. On me dit souvent que mon film pose la question parce que je remets en cause les conditions de travail et de chômage. Là encore, les jeunes m'ont dit que le film les invitait à avoir une autre manière de penser et à les faire réfléchir à l'allocation universelle.

C'est intéressant de sentir et de comprendre comment les personnes reçoivent le film. Cela me permet d'évoluer, de mieux comprendre ce que j'ai fabriqué et même, d'apprendre des choses nouvelles grâce au public qui a d'autres points de vue que les miens. Pour moi, un film, c'est un outil de transformation, de transmission, de communication, d'amour. J'ai voulu faire une proposition de mondes des possibles. En 2015, 55 000 chômeurs ont été exclus... Ils avaient eu droit au chômage juste après leurs études, comme moi. Moi, je travaille en cumulant des contrats à

durée déterminée. Aucune association ne peut, aujourd'hui, donner la possibilité d'un emploi à mi-temps à un réalisateur ni même à un animateur. J'ai des amis qui ont deux diplômes en poche et qui en sont arrivés à faire des ménages. Ce réel fait partie de la fabrication de *Win for life*, il fait partie de mon désir de faire des films.

Le cinéma est l'arme dont je m'empare pour transformer les choses. Et le manque de moyens participe à l'inventivité. Bien sûr, j'aimerais être aidée, mais les Commissions savent très bien que sans argent je ferais mes films quand même. Je ne suis pas un cas isolé. Peu de réalisateurs vivent de leur pratique. Et c'est cela qu'il faut, je pense, changer parce que cela déstructure le travail. En fait, ce système tire le salariat vers le bas et laisse un champ possible pour le travail au noir et toutes les formes de travail qui ne participent pas au grandissement de l'économie commune. J'ai envie de dire que si la culture tient en Belgique, c'est parce qu'il y a l'ONEM.



Et aussi, à ceux qui nous jugent et nous excluent, j'ai envie de leur lancer un défi: essayez de vivre avec 830 euros net par mois. Car, c'est ça, la réalité d'un chômeur isolé: 830 euros par mois! Dans une toute petite économie, les allocations de chômage ont permis aux artistes de continuer à créer. Si on nous les enlève sans créer de l'emploi, j'aimerais savoir comment la culture va continuer de se développer dans notre pays. À mon sens, nous sommes des **super-héros** avec des forces vives mais qui ont tout de même besoin de moyens concrets pour vivre!

**Le cinéma est l'arme dont je m'empare pour transformer les choses. Et le manque de moyens participe à l'inventivité. Bien sûr, j'aimerais être aidée, mais les Commissions savent très bien que sans argent, je ferais mes films quand même. Je ne suis pas un cas isolé. Peu de réalisateurs vivent de leur pratique. Et c'est cela qu'il faut, je pense, changer parce que cela déstructure le travail.**



**Je pense qu'il faut que les documentaires soient davantage diffusés dans les salles, dans les écoles, là où les gens ont envie d'ouvrir leurs visions du monde. Le documentaire parle d'ici et maintenant.**

## Jasna Krajnovic

Après avoir suivi des études de langues et littératures, Jasna Krajnovic s'inscrit à l'Académie de Cinéma et de Théâtre de Slovénie. Puis elle poursuit ses études à l'INSAS à Bruxelles. Diplômée en 1999, c'est auprès de Jean-Pierre et Luc Dardenne que la cinéaste trouve les relais pour entamer son œuvre de documentariste. Ses films parlent de la vie des gens dans l'Europe centrale et orientale contemporaine : *Saya et Mira* (2002), *Deux Sœurs* (2006), *La Chambre de Damien* (2008), *Un été avec Anton* (2013), *La Chambre vide* (2016).

# Pas morte ? Je continue

### Qu'aimeriez-vous dire de vous ?

Je suis très curieuse. Et de ma curiosité naissent souvent mes films. Je n'ai jamais en tête mon prochain film. Je ne sais pas vraiment ce qui va faire film. C'est un processus. Je regarde une photo, je lis un article. Soudainement, ils m'interpellent, ils me donnent envie de creuser. Puis, je rencontre des personnes, je croise d'autres vies qui, à leur tour, me donnent envie d'aller encore plus loin. La découverte élargit mon horizon, elle m'entraîne souvent dans des lieux de vie auxquels je n'aurais jamais eu accès. Ma curiosité n'est pas seulement satisfaite, il se passe quelque chose de plus... Je laisse les films arriver.

Lorsque mon attention est mobilisée par une photo ou un lieu, je ne les identifie pas immédiatement comme le terreau d'un film. C'est un réflexe de défense, de protection. Par exemple, pour mon dernier film, je me suis interrogée sur les familles des jeunes qui partent en Syrie. J'ai donc rencontré des parents. Très vite, j'ai été convaincue qu'il fallait réaliser un reportage, moins un film qu'un format court de 10 minutes. Au final, j'y ai passé trois ans. J'ai réalisé le court métrage *Ma fille Nora* (2016) et le long métrage *La Chambre vide* (2016). Dans ces récits (ou tranches de vies), souvent d'une grande beauté, toute une société est présente, parlante, vivante. Réaliser des films

documentaires, c'est amener une voix, la faire entendre et la donner à voir.

Donner à voir les questions que la société pose, est crucial. Car les ignorer, c'est prendre le risque de ne jamais savoir les traiter.

Je pense que le travail documentaire est important, aussi bien du point de vue de ceux qui sont filmés que de celui des spectateurs. Les personnes veulent voir des documentaires. C'est ce que je ressens lorsque je rencontre le public. Celui-ci veut de plus en plus voir et entendre autre chose que le discours habituel. Aujourd'hui, la télévision est très formatée, très informative. On y parle beaucoup mais souvent superficiellement.

Notre plus grand problème, c'est l'accessibilité au documentaire. La plupart des personnes ne connaissent pas les festivals, elles n'ont pas l'habitude de s'y rendre. Et puis, c'est cher. Du coup, voir des films documentaires semble être exclusif, marginal, inaccessible. Il est donc nécessaire d'informer afin que le public puisse débusquer le point de vue d'auteur qui lui manque tant à la télévision.



### Pouvez-vous nous dire quelques mots sur votre parcours ?

J'ai d'abord voulu être traductrice. Le cinéma, c'est un mystère?! J'adorais la littérature. Pour moi, la traduction était une étape essentielle pour permettre aux œuvres de circuler, d'être accessibles sans être trahies. J'ai donc étudié le français et l'anglais à l'université de Ljubljana. En réfléchissant sur l'acte de traduire, je me souviens m'être dit qu'un mot devenait un autre mot alors qu'une image restait l'image qu'elle était. Il n'était pas nécessaire de la traduire. À 23 ans, j'étais déjà traductrice. Lorsque mon ami a péri dans un accident de voiture, j'étais dévastée. Le deuil m'a transformée.

Puis, il y a eu la guerre en Yougoslavie. La guerre, c'est un état de grande confusion et de grande violence qui ravive vos instincts les plus primaires. Lorsqu'il y a une attaque, vous vous précipitez dans les sous-sols et vous vous y cachez comme un animal. Dans un pays en guerre, vous êtes à la merci de tout le monde. Je suis profondément opposée à la guerre. Tous mes films en parlent.

J'ai passé l'examen d'entrée à l'Académie de Ljubljana sans le dire à personne. Depuis le 26 juin 1991, la Slovénie était indépendante mais il y avait la guerre en Croatie et en Bosnie. Les esprits s'étaient refermés. Je ne pouvais pas rester vivre en Slovénie. J'ai donc décidé de passer le concours d'entrée de l'INSAS à Bruxelles. Lorsque j'ai passé la première épreuve, j'avais deux gros dictionnaires français-slovène et une pomme. J'avais faim. Je ne savais pas que cela durerait la journée. Chaque épreuve passée était un peu comme un coup de poker.

Je crois que j'ai choisi de réaliser des films en première année, pendant l'exercice du point de vue documenté (exercice tourné en pellicule pour lequel les étudiants ont neuf minutes de rushes pour faire un film de trois minutes sans interview). Lorsque nous avons pris la Bolex (caméra 16mm) et que nous avons commencé à filmer... ce que j'ai vu dans le cadre m'a complètement bouleversé. Je réalisais le portrait d'une vieille dame, la filmer m'émerveillait. Et les autres pouvaient voir ce que j'avais vu. Les images étaient belles et fortes.

### Après votre formation à l'INSAS, avez-vous commencé immédiatement à réaliser des films documentaires ?

Oui. Il est important de préciser que lorsque j'étudiais à l'INSAS, je chérissais la fiction. Le film documentaire s'est imposé à moi, après. Pour moi, le cinéma documentaire, c'est l'école de la vie et le vrai apprentissage de tout ce que le cinéma peut offrir. Aujourd'hui, encore, je continue d'apprendre.

Un jour, je me suis dit que si je voulais bien comprendre ce qui c'était passé dans les Balkans, je devais me rendre en Bosnie. J'ai commencé à y faire les repérages de mon premier film *Saya et Mira* (2002). J'ai découvert qu'il n'y avait aucune haine, que les gens voulaient seulement vivre. Cela a complètement transformé ma perception des événements. J'avais envie de raconter cette histoire-là.

Le documentaire permet de regarder le réel de manière subjective, tout en étant un travail de groupe. Il y a moi, mon équipe et les personnes que je découvre et qui deviennent les personnages de mon film. Le réel est tellement riche, tellement plus beau que tout ce que je ne pourrai jamais imaginer!

### Comment avez-vous produit votre premier film *Saya et Mira* (2002) ?

Que ce soit avec dieu ou avec le diable, il fallait que je réalise ce film! Je sortais de l'école, je ne connaissais ni le monde du cinéma ni les producteurs. Une amie m'a dit qu'elle avait envoyé son projet à Jean-Pierre et Luc Dardenne.

Après l'école, nous sommes tous un peu kamikazes, je l'ai donc fait. J'ai attendu vainement une réponse pendant deux mois. Un jour, en colère, j'ai pris mon téléphone et je les ai appelés. J'ai eu l'assistant de production et je l'ai engueulé. Il m'a donné un rendez-vous, deux jours plus tard avec Jean-Pierre Dardenne. J'ai dit: «Oups, ok...». Et j'y suis allée.

Les frères Dardenne sont des cinéastes fidèles à leur profession. Leur casquette de producteur consiste aussi à se mettre à la place du réalisateur. Ce qui me plaît beaucoup. Lorsque j'ai commencé à parler de mon idée de film, ce n'était qu'une idée. Et ils n'ont pas hésité à le souligner. Ils m'ont donc donné une caméra pour partir en repérage. Certes, il n'y avait pas d'argent, mais le fait qu'ils me fassent confiance et qu'ils m'envoient en repérage, c'était déjà beaucoup. J'ai eu la chance de pouvoir

travailler à partir des images de mes repérages, de chercher mon idée de film et d'écrire.

J'ai dû attendre longtemps avant que le film soit financé. Mais, ils m'ont permis de commencer à travailler en prenant en charge directement l'équipe et les frais de voyages en Bosnie.

Je n'avais pas de papiers à l'époque et je ne voulais pas me marier pour les avoir. Je suis très têtue. J'en ai bavé. Je travaillais dans les restaurants, etc. J'ai eu mes papiers en 2006, 2007 alors que j'avais commencé à réaliser des films, après l'INSAS.

**C'est une situation paradoxale. Vous obtenez des subventions durant six ans et vous n'avez pas de papiers.**

Au bout de trois ans, tout le monde a le droit de demander la nationalité belge mais je l'ignorais. C'est grâce à une très bonne juriste d'un service social pour les étrangers que je l'ai su. Elle m'a aidée à constituer mon dossier.

J'ai achevé mon premier film qui allait d'un festival à un autre, puis j'ai commencé à faire les repérages de mon deuxième film. Le jour où le contrat de mon premier film s'est arrêté, j'ai reçu l'ordre de quitter le territoire belge. Les frères Dardenne se sont mobilisés. Ils ont écrit des lettres de soutien, ils ont fait un appel, parlé de ma situation. Un an et demi plus tard, j'ai été convoquée. Mais avant que j'obtienne ma carte d'identité, il s'est écoulé beaucoup de temps.

**Et pendant ce temps-là, vous avez continué d'écrire et de réaliser des films ?**

Pas morte? Je continue. Il faut en rire! Je ris beaucoup. Les personnes que j'ai rencontrées m'aident, m'inspirent. Dans mon film *Deux sœurs* (2006), les filles enlevaient les mines pour survivre au Kosovo. Ici, il n'y avait pas de mines. Lorsque j'avais peur, je pensais à elles, à leur courage. C'est grâce à elles et au fait de croire au pouvoir transformateur du documentaire que j'ai réussi à surmonter mes peurs.

**C'est-à-dire ?**

Le film documentaire transforme les personnes. Le fait de leur donner la parole les aide, les encourage, les transforme en mieux. Par exemple Saya, la vieille dame que nous avons filmée en Bosnie, cherche sa maison et elle la retrouve détruite. Pourtant, elle n'arrêtait pas de nous dire qu'elle aurait une nouvelle maison. Le dire l'encourageait, lui donnait de l'espoir. Elle est allée demander qu'on lui construise une nouvelle maison. Et elle y est parvenue.

Je pense qu'il faut que les documentaires soient davantage diffusés dans les salles, dans les écoles, là où les gens ont envie d'ouvrir leurs visions du monde. Le documentaire parle d'ici et maintenant. Même les films historiques qui sont filmés, aujourd'hui, nous permettent d'aller à la rencontre de ceux qui ont survécu aux guerres que nous questionnons encore. C'est à la fois un pouvoir et une liberté gigantesques. Dans *La Chambre vide*, je parle de notre société, par le prisme des familles des jeunes qui sont partis combattre en Syrie. Je soulève la question de la manipulation des jeunes, je montre à quel point les parents sont démunis. Je parle de la radicalisation, des extrémistes religieux, mais aussi du laisser-faire. Notre non-responsabilité et non-prise de position par rapport à la guerre en Syrie est mise en avant. Je montre comment cette guerre qui peut nous paraître lointaine, arrive dans nos foyers. Comment nous devenons aussi ses victimes, alors que nous vivons ici, parce qu'un de nos enfants est parti en Syrie ou parce qu'un de nos amis est mort dans les attentats, ici. Aujourd'hui, force est de constater que tout cela nous revient comme une grosse vague. De nombreuses personnes qui fuient leur pays viennent ici.

**Comment s'est déroulé le montage de production de vos films ?**

Mon premier film *Saya et Mira* (2002) a été diffusé sur ARTE. Il a fait des festivals. À l'époque, il n'y avait pas autant de festivals qui présentaient les premiers films. Il est important de les soutenir.

Le montage de production de mon deuxième film *Deux sœurs* (2006) s'est avéré plus difficile parce que pour les diffuseurs, la guerre dans les Balkans, n'était plus «à la mode». Je pense que j'ai seulement obtenu l'aide de la Commission de Sélection des Films. Nous avons dû vraiment nous battre. Ce n'est qu'une fois terminé que le film a

été acheté par les télévisions. Ce qui n'est pas venu avant, est venu après, après avoir prouvé, montré. Pour mon troisième film *La Chambre de Damien* (2008), cela a été un peu plus facile parce qu'on me faisait davantage confiance. Et il me semble avoir encore obtenu plus facilement les financements nécessaires pour réaliser le film *Un été avec Anton* (2012); là, j'ai obtenu 90 000 euros.

### Quel était le montant de votre salaire ?

J'ai été peu rémunérée. Le montant de mon salaire était de 6 000 euros net. À cela s'ajoutait le montant des droits d'auteurs, à savoir 5 000 euros. Soit le montant total de 11 000 euros net pour trois ans de travail; de l'écriture au film achevé. Trois ans de travail sans compter la diffusion. Par exemple, alors que vous avez terminé votre film en janvier, la RTBF vous dit: «C'est pour la Trois, attendez l'été!». Trois ans de travail, c'est ma moyenne par film. Et 11 000 euros, c'est aussi le montant moyen de mon salaire. À l'exception peut-être de mon dernier film pour lequel j'ai été mieux rémunérée.

Il faut garder son statut d'artiste pour pouvoir travailler d'arrache pied sur un film. Mais comment prouver qu'on travaille si on n'a pas suffisamment de contrats? Il faut donc demander des avances pour tenir.

### Accompagnez-vous vos films lorsqu'ils sont projetés ?

Dès que j'en ai la possibilité, oui. Au début, c'était très important pour moi car j'avais besoin d'entendre les retours des spectateurs pour que la pensée circule. Celle-ci est très importante pour l'auteur. Pour moi, c'est comme la dernière brique qui manque avant de tourner la page. C'est un travail que je peux faire intensivement pendant quelque mois, voire un an, selon les demandes jusqu'à ce que le film poursuive sa route, seul.

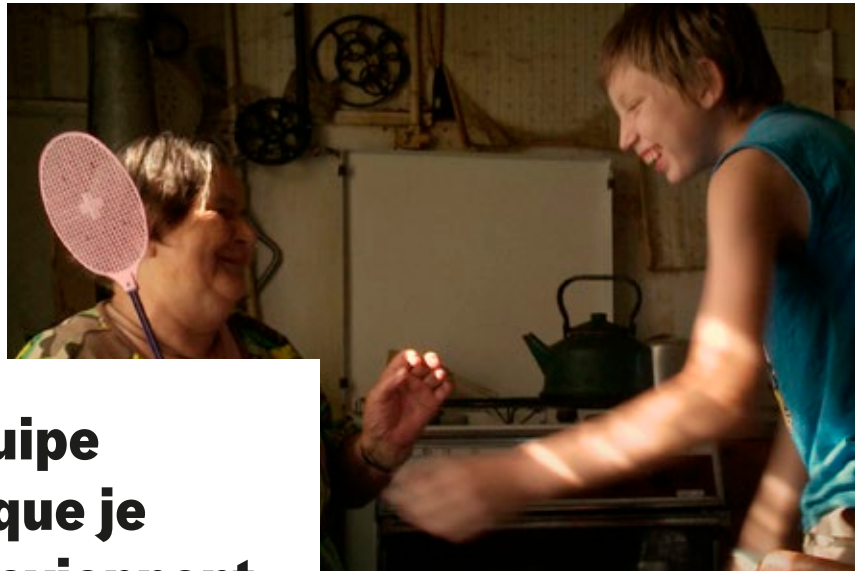
À ce jour, je n'ai jamais été rémunérée pour avoir accompagné mes films. Parfois, les frais de déplacement sont pris en charge. Néanmoins, si votre film est sélectionné à l'étranger, les festivals ne prennent pas en charge les frais de transport. J'ai parfois reçu des aides du WBI pour m'y rendre.

Sinon, j'y renonce. J'ai même rencontré le public par Skype, parce que les personnes y tenaient. Lorsqu'on réalise un film, on amorce un processus au terme duquel il est important d'avoir un retour. Parfois, les questions qui peuvent sembler mauvaises sont intéressantes parce qu'elles vous font réfléchir. Et puis, j'ai besoin de réfléchir avec le public sur les questions soulevées par le film afin qu'elles trouvent leur place dans la société. J'ai besoin d'aller au bout du voyage pour tourner une nouvelle page. Surtout, aujourd'hui, après les attentats et tout ce qui s'est passé...

Lorsque j'ai réalisé le film *Un été avec Anton*, j'ai vu comment on endoctrinait les jeunes en Russie. La radicalisation qu'on connaît, ici et maintenant, suit le même mécanisme. On lave le cerveau des jeunes et on les envoie à la guerre. Le découvrir dans une société où, *a priori*, il n'y a pas de guerre, m'a vraiment horrifiée. Je n'avais pas envie d'y croire. Lorsque je posais des questions à la police russe, elle me répondait: «Oui, mais, c'est de temps en temps, quelqu'un. Pas souvent. C'est un cas isolé». Au début, je me disais que je réalisais un film sur une réalité marginale. Lorsque j'ai terminé le film, ARTE a voulu le diffuser immédiatement parce qu'il renvoyait à une actualité brûlante. Il y avait eu les attentats de Paris. Puis, il y a eu les attentats à Bruxelles. J'aimerais qu'on ne soit pas dans cette situation-là, qu'on avance. Mais aujourd'hui, en toute honnêteté, je ne vois pas d'issue et je ne peux m'empêcher de me demander: «où va-t-on?»

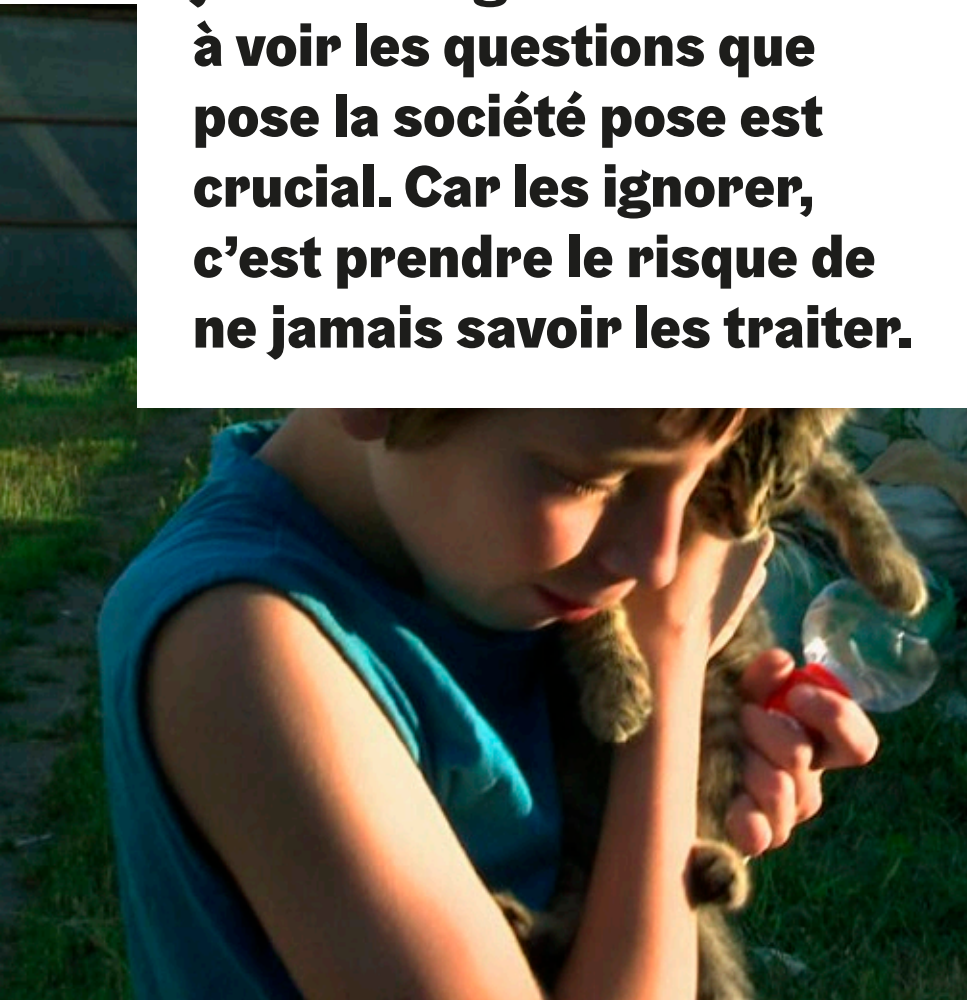


—  
*Un été avec Anton*  
 ©Jorge León

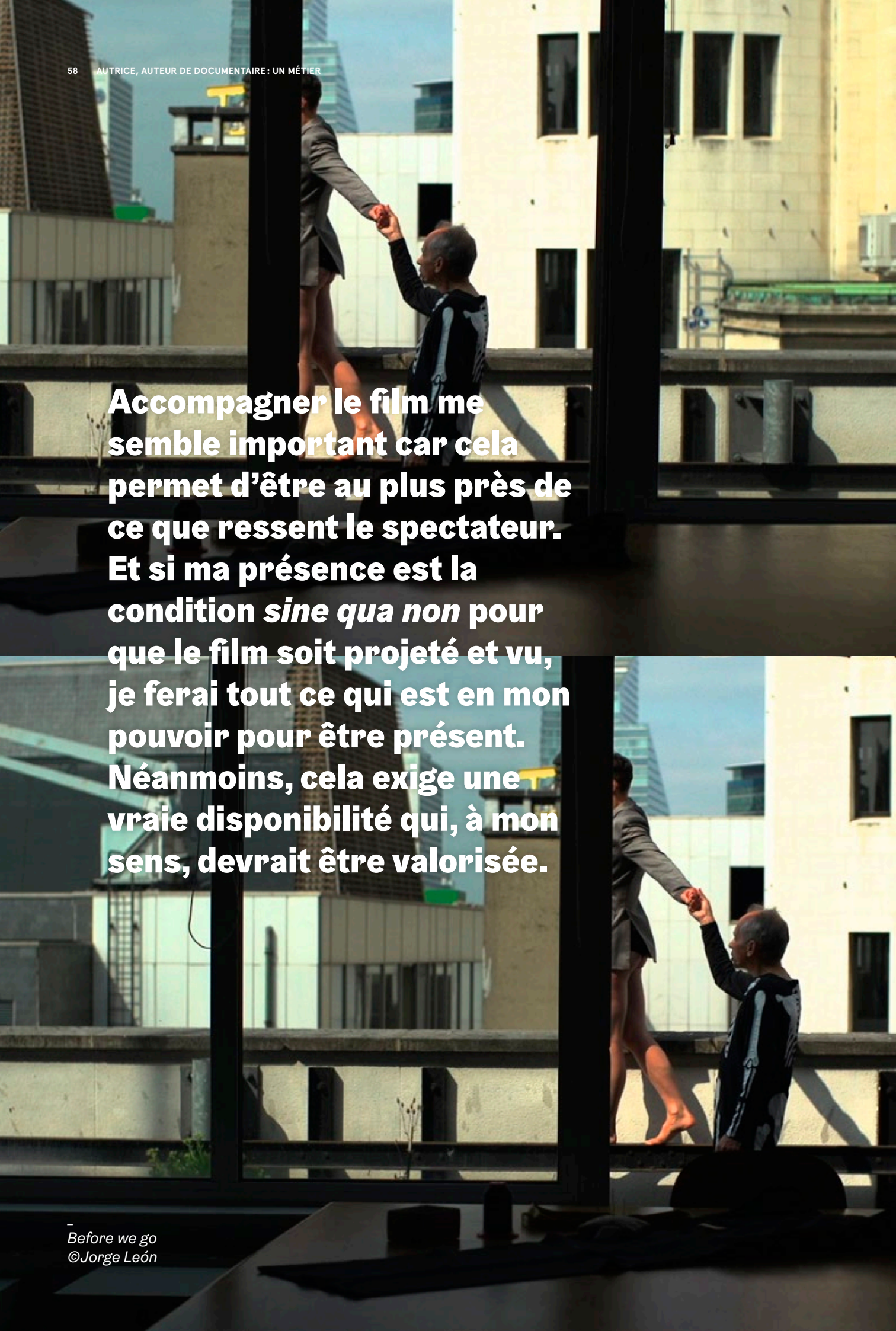


**Il y a moi, mon équipe et les personnes que je découvre et qui deviennent les personnages de mon film. Le réel est tellement riche, tellement plus beau que tout ce que je pourrais jamais imaginer ! Donner à voir les questions que pose la société pose est crucial. Car les ignorer, c'est prendre le risque de ne jamais savoir les traiter.**

—  
*Un été avec Anton*  
 ©Jorge León







**Accompagner le film me semble important car cela permet d'être au plus près de ce que ressent le spectateur. Et si ma présence est la condition *sine qua non* pour que le film soit projeté et vu, je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour être présent. Néanmoins, cela exige une vraie disponibilité qui, à mon sens, devrait être valorisée.**



## Jorge León

Jorge León a étudié le cinéma à Bruxelles (INSAS). Très tôt, son intérêt s'est porté sur le cinéma documentaire en tant que réalisateur et directeur de la photographie. Sa filmographie comprend notamment *10 Min.* (2009) et *Vous êtes servis* (2010), largement diffusés en festivals internationaux et couronnés de prix (Cinéma du Réel, DocLisboa, Leeds Film Festival...). *Before we go* a reçu de nombreuses distinctions : Prix FIPRESCI (IndieLisboa 2015), Étoiles de la Scam 2015, Prix du meilleur documentaire Scam 2014, Prix du GNCR (FIDMarseille 2014), Prix Renaud Victor (FIDMarseille 2014), Prix du Film sur l'Art 2014 (ISELP, Bruxelles). Jorge León travaille actuellement sur son prochain projet, *Mitra*, une adaptation de la correspondance mail entre le psychanalyste français Jacques-Alain Miller et la psychiatre et psychanalyste iranienne Mitra Kadivar.

# Mes films plaident pour moi

## Dans votre parcours, il y a des passerelles entre le monde du théâtre et le Cinéma documentaire.

Je suis cinéaste, metteur en scène et depuis peu enseignant dans une école de cinéma. J'ai très tôt développé un intérêt, une passion, pour le cinéma dit documentaire. C'est l'écriture à partir d'éléments du réel qui m'intéresse. J'ai étudié l'image à l'INSAS à Bruxelles, ce qui m'a permis de collaborer et de signer l'image de films d'autres auteurs et amis.

Je suis aussi dramaturge, mais pour des créations principalement étrangères. L'écriture théâtrale et les expériences de la performance ont été très importantes dans le développement de mon langage cinématographique.

## Quelle est la genèse de *De sable et de ciment*, votre premier film réalisé en 2003 ?

*De sable et de ciment*, c'est la quête des origines. Ana a fui la dictature d'António de Oliveira Salazar au Portugal, à l'âge de seize ans et enceinte de son fils, Marco. Elle a fui pour des raisons à la fois politiques et personnelles. J'ai rencontrée Ana lorsque j'étais encore étudiant à l'INSAS. Elle m'a proposé d'utiliser gratuitement son laboratoire de photographie pour développer mes propres images. Très vite, nous sommes devenus amis. Nous travaillions dans le noir. Et c'est dans le noir que nous avons tout appris l'un de l'autre. Ana

savait qu'elle avait contracté le virus du sida, elle a décidé de mettre fin à ses jours, exactement là où nous avons eu notre dernière conversation... dans un parc. Le legs d'Ana est précieux et dense. C'est notre dernière conversation qui m'a incité à faire le voyage inverse, à me rendre au Portugal avec son fils, Marco. Lui, il voulait dissiper la part d'ombre qui entourait le suicide de sa mère.

Faire un film sur la mort d'Ana m'a permis de questionner la fragilité de la vie et la possibilité de bâtir une vie sur des fondations pourries.

Comme beaucoup de premiers films, *De sable et de ciment* s'est fait dans l'urgence et dans des conditions extrêmement précaires. J'étais à la caméra et un ami, ingénieur du son, Quentin Jacques, avait accepté de partir avec moi sans être rémunéré. J'ai travaillé dessus presque deux ans et demi. Dès le début, le Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA) a soutenu le projet. Puis, j'ai rencontré le producteur Olivier Dubois, avec qui je partageais le même désir de cinéma. Et j'ai obtenu l'aide du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles et des télé-distributeurs wallons. Enfin, la RTBF Carré Noir – une niche! – l'a coproduit. À cette époque, le documentaire de création avait encore sa place. Aujourd'hui, à l'exception des grilles d'été documentaire, la plupart des niches ont disparu.

—  
*Before we go*  
©Jorge León



Ce qui, à mon sens, crée un vide immense dans la diffusion du film documentaire à la télévision.

*De sable et de ciment*, malgré toutes les maladresses qui sont propres à un premier film, a jeté les bases des films qui ont suivi.

#### Quel est votre rapport à la télévision belge ?

Mes films ont toujours été soutenus par la télévision belge, même si pour elle, il est clair qu'ils ne sont pas au format télévisuel. Wilbur Leguebe, le responsable des Coproductions documentaires RTBF, avait conscience **que le soutien de la RTBF au film documentaire était vital.**

J'ai présenté mon dernier film *Before We Go* (2014) comme un essai documentaire. Pour moi, il ne s'agissait pas d'un grand produit audiovisuel qui ferait le tour des chaînes de télévision. Cependant, nous avons envoyé une copie du film au Festival International de Cinéma Marseille (FID Marseille). Il y a été sélectionné et a reçu les Prix du Groupement National des Cinémas de Recherche et Prix Renaud Victor en 2014. L'attention portée par le FID Marseille a suscité la curiosité d'autres festivals.

**La relation réalisateur-producteur est une relation extrêmement complexe. Il est nécessaire d'accepter le décalage qui existe entre l'investissement du réalisateur et la position du producteur qui développe plusieurs projets à la fois. Il s'agit de trouver la complicité juste afin que les intentions du film soient respectées.**

**Est-ce qu'à l'instar des festivals, il existe d'autres circuits de diffusion ? Et quelles sont les aides possibles à la diffusion ?**

Du point de vue général, il y a «les festivals de classe A» qui sont des festivals «prioritaires» pour lesquels la Fédération Wallonie-Bruxelles octroie des aides à la promotion, à hauteur de plus ou moins 5 000 euros, pour l'impression des flyers, des affiches, et le cas échéant, la réalisation d'une bande-annonce. Insistons, cette aide est conditionnée. Le film doit être sélectionné dans un festival de classe A. Ces festivals servent de vitrines pour d'autres festivals qui viennent faire leur sélection. Autrement dit, y être sélectionné donne la possibilité de bénéficier d'une aide financière et d'une certaine visibilité.

Mais il y a un paradoxe: il suffit que votre film soit sélectionné dans un seul des festivals de classe A pour qu'il ne soit plus pris dans les autres, car tous réclament l'exclusivité.

Pour les films qui ne bénéficient pas immédiatement de ce dispositif de financement, imaginez le travail que cela représente! Il est gigantesque. C'est pour cette raison qu'une fois le film terminé, la plupart des producteurs doivent lancer vite la prochaine production ou peaufiner la finition des projets en cours. Par conséquent, ils ne peuvent pas décentement soutenir la diffusion des films. Ils n'ont ni la structure ni le temps ni les moyens nécessaires. En tout cas, en Belgique.

Pour *Before we go*, j'ai bénéficié de l'aide du CBA qui, avec le soutien de Dérives asbl, a inscrit le film dans les festivals. Il est important de souligner que les spécificités de *Before we go* ont joué un rôle important dans sa diffusion. En effet, en mettant en scène des chorégraphes et des danseurs, et en traitant de la fin de vie, il a suscité non seulement l'engouement des théâtres et festivals mais aussi celui des établissements de soins qui en ont fait un outil de sensibilisation. Sur ce point, je demeure très vigilant parce que *Before we go* n'est pas un film didactique.

**Lorsque vous accompagnez un film, êtes-vous rémunéré ?**

J'ai beaucoup accompagné mes films. Si on considère juste *Before We Go*, sur une cinquantaine de projections, j'ai dû être rémunéré trois ou quatre fois.

**Avez-vous bénéficié d'une aide à la diffusion pour *Before we go* ?**

Nous avons obtenu l'aide à la diffusion du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles parce que le film a été projeté plus de cinquante fois durant l'année. Cette aide est rétroactive. Par conséquent, le producteur doit dans un premier temps être en mesure de prendre en charge directement tous les frais occasionnés par la diffusion et espérer être remboursé ultérieurement. Lorsque vous examinez la liste des postes éligibles pour ces remboursements, il est intéressant de relever qu'il n'y a pas de poste prévu pour la rémunération de l'auteur, alors qu'il est vivement conseillé au réalisateur d'accompagner le film. Bien évidemment, ce n'est stipulé nulle part. Mais, par exemple, le programmateur qui souhaite projeter votre film dans son lieu vous expliquera que le public se déplacera plus facilement si la projection est en présence du réalisateur.

Accompagner le film me semble important car cela permet d'être au plus près de ce que ressent le spectateur. Et si ma présence est la condition sine qua non pour que le film soit projeté et vu, je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour être présent. Néanmoins, cela exige une vraie disponibilité qui, à mon sens, devrait être valorisée.

**Est-ce que votre pratique artistique vous permet de vivre ?**

En travaillant en tant que chef-opérateur sur d'autres films, j'ai pu obtenir, assez rapidement, après mes études à l'INSAS, le statut d'artiste. C'était une réelle chance à l'époque! Aujourd'hui, j'ai le sentiment qu'il est beaucoup plus difficile pour les jeunes qui sortent d'une école d'art d'obtenir ce statut.

Le statut d'artiste – qui gagnerait à être considéré à sa juste valeur – est extrêmement précieux, surtout dans les périodes intermédiaires, lorsqu'on travaille sur un projet qui n'est pas encore financé et qui nécessite un long travail d'écriture qui est peu ou pas rémunéré. L'attente des financements est un moment d'incertitude pénible à vivre car elle excède votre capacité d'agir.

Alternier cinéma et théâtre me permet de gagner modestement ma vie, de faire chevaucher les projets, et d'anticiper. Il n'y a rien de plus terrible, au terme d'un processus de création, que de se retrouver avec... rien.



Être professeur à l'INSAS me permet aussi d'être dans une création constante. L'enseignement m'oblige à questionner ma propre pratique: qu'est-ce que le cinéma comme forme, écriture, etc.? Après, enseigner à l'INSAS est pour moi l'opportunité de rendre aux étudiants ce que j'y ai moi-même reçu.

### Dans le milieu du film documentaire, qui sont vos partenaires fidèles ?

Il y a les partenaires du tournage: la monteuse Marie-Hélène Mora, le preneur de son Quentin Jacques, etc. Nous formons une famille. Puis, il y a les amis et les complices qui lisent les projets et portent un regard critique sur la démarche et le travail. Ce sont des regards bienveillants, indispensables. Il y a aussi les membres de l'asbl Present Perfect que nous avons créée pour financer mes projets. Il y a les fidèles de la première heure tels que le CBA. J'insiste sur l'importance fondamentale des ateliers d'accueil et de production. Les ateliers sont des lieux où les auteurs, à la sortie des écoles, peuvent espérer être soutenus.

En dépit des obstacles, j'ai la chance de réaliser mes projets. Je pense aux jeunes réalisateurs et aux difficultés qu'ils rencontrent pour élaborer leur premier projet de film. C'est pour cette raison que j'ai envie de dire aux étudiants: «Formez des collectifs, soyez solidaires! Faites en sorte d'avoir une forme d'autonomie qui vous permettra de continuer de créer lorsque vous aurez quitté le cadre protecteur qu'est l'école de cinéma».

Le monde est violent et le monde de la production l'est tout autant. J'ai vu beaucoup de personnes talentueuses se décourager, tant les étapes sont longues et laborieuses avant de réaliser un film. Il faut soit travailler dans des conditions qui permettent d'être totalement autonome – autrement dit, réaliser des films autoproduits qui permettent de créer de manière artisanale et mettre votre désir de cinéaste à l'épreuve du réel, soit avoir la chance de trouver immédiatement des financements pour des projets plus lourds. Ce qui est assez rare, si on compare le nombre de premiers films produits avec le nombre d'étudiants qui sortent chaque année des écoles de cinéma en Belgique.

### Quelles sont vos relations avec vos producteurs ?

La relation réalisateur-producteur est une relation extrêmement complexe. Il est nécessaire d'accepter le décalage qui existe entre l'investissement du réalisateur et la position du producteur qui développe plusieurs projets à la fois. Il s'agit de trouver la complicité juste afin que les intentions du film soient respectées. De nombreuses raisons m'ont conduit à travailler avec différents producteurs. Aujourd'hui, la raison principale a à voir avec la nature-même de mes films qui oscille entre cinéma, théâtre et opéra et exige donc un mode de production croisé; dans les faits, le producteur de cinéma interagit avec le producteur de théâtre. Trouver cette souplesse-là, ce n'est pas évident.

### Au fil des années, est-ce plus facile de financer vos projets ? Y-a-t-il une forme de reconnaissance ?

Lorsque j'initie l'écriture d'un nouveau projet, je ne me dis pas que, parce que le film précédent a été un succès, c'est gagné d'avance. Non! Je retourne à la case départ. Car les commissions, les lecteurs changent.

Même si j'ai la chance d'évoluer dans un environnement plutôt favorable, tout se rejoue à chaque fois. Je ne sais pas si cela changera un jour.

Néanmoins, en ce qui concerne l'écriture, lorsque les lecteurs des commissions émettent des doutes, je peux leur proposer, aujourd'hui, de regarder mes films pour éclairer ma démarche. En ce sens, mes précédents films parlent pour moi.





–  
Before we go  
©Jorge León



**Le statut d'artiste – qui gagnerait à être considéré à sa juste valeur – est extrêmement précieux, surtout dans les périodes intermédiaires, lorsqu'on travaille sur un projet qui n'est pas encore financé et qui nécessite un long travail d'écriture qui est peu ou pas rémunéré. L'attente des financements est un moment d'incertitude pénible à vivre car elle excède votre capacité d'agir.**



–  
Before we go  
©Jorge León

**Pour faire des films, il faut vivre. C'est en vivant, en rencontrant des gens et en ayant des expériences qu'il est possible de développer un regard, une vision qui permet de créer. C'est très important. Notre travail est de transformer ce que nous vivons, de le représenter et de le rendre au public, une fois transfiguré.**

## Mary Jiménez

Après des études en Architecture et Urbanisme à l'Université de Lima, Mary Jiménez vient étudier la réalisation à l'INSAS. Dès 1976, elle commence à réaliser des courts et des longs métrages dont de nombreux ont reçu des prix internationaux: *21:12 Piano Bar* (1981 - Prix de la Confédération du Cinéma d'Art et d'Essai), *Du verbe aimer* (1984), *L'Air de Rien* (1989 - Prix de la Mise en Scène au Festival de Barcelone), *La Position du lion couché* (2006 - Prix de l'interculturalité festival à Filmer à tout prix), *Sobre las brasas*, coréalisation avec Bénédicte Liénard (2013 - bourse Brouillon d'un rêve de la Scam, Prix Quadrature du cercle - Festival Filmer à tout prix, Sélection International festival de film Helsinki, Prix du jury FIDOC - Chili, Prix du Jury Taiwan IFD), *Le Chant des hommes*, en collaboration avec Bénédicte Liénard...

# Le réel s'impose à nous

### Qu'aimeriez-vous dire de vous ?

Laissons cette question pour la fin.

### Quand avez-vous commencé à réaliser des films ?

J'ai étudié l'architecture au Pérou. J'ai eu mon diplôme et j'ai commencé à travailler. Mais très vite, je me suis rendue compte que ce métier n'était pas fait pour moi. Un jour, j'ai fait un rêve: la photo que j'avais prise bougeait. Je me suis réveillée sûre de ce que je voulais faire: du cinéma.

J'ai donc intégré l'INSAS à Bruxelles. Peu après avoir terminé mes études, j'ai commencé à réaliser. À cette époque-là, on réalisait peu de films. Et il n'a donc pas été difficile de faire mon premier film.

Après 3 longs-métrages en Belgique, je suis partie vivre 6 ans aux États-Unis pour monter la production d'un film qui ne s'est jamais fait.

Ensuite, je suis revenue en Belgique et j'ai recommencé à réaliser des films. J'ai observé qu'entre 1996 et 2002, la situation avait beaucoup changé. Dans les années 1980, il y avait un intérêt marqué pour le langage: trouver de nouvelles formes, inventer un nouveau cinéma, etc. Aujourd'hui, si on souhaite échapper au mainstream, on doit lutter contre l'industrie qui veut orienter vos choix concernant le personnage principal, l'histoire, le climax, etc. Mais si vous ne le faites pas, vous n'obtenez pas les financements nécessaires.

Lorsque j'étais aux États-Unis, j'étais confrontée à la question de la rentabilité car le marché et l'argent privé y priment. Il n'y a pas d'argent public. Répondre à la logique du financement induit une obligation de rentabilité vis-à-vis des entreprises privées. Ce que je comprends. Mais en Belgique, je ne connais aucun producteur qui fonctionne avec son argent propre, et pourtant les exigences sont similaires. **Le système pousse à la rentabilité**, l'argent devient le système de valeur, universel... Ce qui est totalement absurde parce que nous n'avons pas les moyens de faire ce que font les Américains.

Le cinéaste Peter Watkins parle de «monoforme»\*. Cela est vrai pour la fiction, et cela le devient pour le documentaire. Aujourd'hui, c'est le règne du «pitching»: pour trouver les financements nécessaires et réaliser un documentaire, on doit le «pitcher». Les festivals organisent des rencontres avec des vendeurs, des producteurs, des «broadcasteurs». Voyez ces mots! Tout est en anglais. Tout est chronométré, millimétré. On vous apprend même comment «pitcher». Dans les festivals, on vous demande: «Est-ce le personnage principal ou non? Où est l'axe dramatique du film?». On vous demande de rentrer dans des cases, des formats. Comme c'était le cas de la fiction dans les années 2000.

\* IL DÉSIGNE AINSI LE SCHEMA NARRATIF DOMINANT DANS LA PRODUCTION AUDIOVISUELLE, ET LES TECHNIQUES DE RÉALISATION HÂCHÉES, RAPIDES, STANDARDISÉES ET INTERCHANGEABLES, QUI MODIFIENT L'INFORMATION ET BIAISENT SA COMMUNICATION.

Cependant, il est important de souligner qu'en Belgique, nous ne sommes pas les plus mal lotis. Nous avons une certaine tradition, nous jouissons d'une certaine crédibilité dans le cinéma documentaire, y compris dans ses formes nouvelles.

Contrairement aux jeunes cinéastes, j'ai la chance d'avoir déjà réalisé beaucoup de films que je peux aujourd'hui montrer. Mais tout ne s'est pas fait en un jour. Et si je sors des chantiers battus, je dois encore convaincre. Pour moi et la cinéaste Bénédicte Liénard, avec qui je travaille souvent, un film est toujours un nouveau défi, alors que nous avons déjà fait nos preuves.

#### **Comment êtes-vous arrivée au documentaire ?**

J'ai d'abord réalisé une fiction : *21:12 piano bar* (1981). Deux ans après, j'ai réalisé et monté en alternance une fiction et un documentaire. Le film documentaire *Du verbe aimer* (1985) est un film très personnel, autobiographique que j'ai réalisé presque sans y penser. J'ai produit *Du verbe aimer* moi-même. J'avais ma propre structure de production. Mais quelles difficultés pour le produire ! J'ai dû éponger des dettes pendant deux ans. Le Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA) m'avait octroyé 500 000 francs belges alors que le film coûtait beaucoup plus. Nous avons même eu les huissiers ! Cela a été très difficile mais j'étais libre. Personne ne me disait que le film était bizarre ou me demandait pourquoi est-ce que je racontais cette histoire-là. Comme *Du verbe aimer* est sorti en salle et a fait plus d'entrées que la fiction, j'ai eu envie de faire un autre film documentaire. Le fait de me sentir libre en réalisant *Du verbe aimer*, plus libre que pour la fiction, m'a donné envie de poursuivre mon chemin dans le documentaire.

#### **Pourquoi avez-vous créé une maison de production ?**

J'ai créé la maison de production Les Productions de la Phalène, Jacqueline Louis était notre directrice de production. À cette époque-là, il était possible pour une cinéaste débutante d'avoir sa propre maison de production, de réaliser un film et d'avoir une directrice de production qui gère les projets de A à Z. Les films n'étaient pas chers comme ils le sont, aujourd'hui - aujourd'hui, il faut 2 millions d'euros pour faire un film. Il faut souligner qu'il n'y avait pas le Tax shelter. Et puis, nous pensions qu'il était préférable de créer notre propre structure afin d'être autonomes.

Aujourd'hui, nous travaillons avec Tarantula. Nous allons réaliser notre prochain documentaire avec l'aide de la productrice Hanne Phlypo qui travaille avec les deux communautés, flamande et francophone. Elle le produira avec *Dérives*, l'asbl des Frères Dardenne gérée par Julie Freres.

*Dérives* s'occupera du montage, des caméras, etc. Et Hanne Phlypo sera la productrice déléguée. Nous avons une très belle relation avec elle. Nous sommes encore dans la phase « lune de miel ». Il n'y a pas encore d'argent, nous aimons le projet, nous le rêvons ensemble. C'est lorsque l'argent arrive que les problèmes commencent.

#### **Est ce qu'il est facile d'obtenir les financements nécessaires ?**

C'est la compétition ! Actuellement, nous souhaiterions mener une lutte, pour les femmes. Les statistiques montrent que dans les commissions, il y a beaucoup de testostérone. Elles donnent, en effet, plus d'argent aux hommes qu'aux femmes. Le rapport est 80% - 20% au détriment des femmes. Celles-ci réalisent surtout des films documentaires. Mais dans la fiction, combien y a-t-il d'hommes et combien y a-t-il de femmes ?

En Allemagne et au Canada, l'équilibre 50-50 est acquis. Nous devons lutter contre le règne des « Old White Men ». Pourquoi le combat est-il juste ? Parce qu'il s'agit d'argent public. Il doit tenir compte de la parité. Les femmes paient des impôts aussi ! Il est aussi nécessaire de soulever aussi la question de l'industrialisation du documentaire.

#### **C'est-à-dire ?**

Le dossier prend trop d'importance. Une nouvelle profession est en train d'émerger : fabricant de dossier, assistant de dossier, coach de dossier.

Pour le dernier film documentaire *Sur les braises* (2013) que j'ai réalisé avec Bénédicte Liénard, nous avons rédigé un dossier, bien comme il faut. Le film parle d'une femme âgée de 73 ans qui a travaillé le charbon de bois dans les rivières de l'Amazonie péruvienne. Nous avons envie que les protagonistes de l'histoire rejouent leurs propres rôles, un peu à la manière d'une fiction. À notre arrivée au Pérou, nous avons tourné deux jours chez la femme âgée, Theo. Et le troisième jour, son petit-fils nous a dit qu'elle était partie au Brésil. Notre dossier était très joli. Mais nous, nous étions là et la grand-mère



n'était plus là. Que devons-nous faire? Rentrer à Bruxelles? Ou rester? Nous avons discuté avec notre producteur. Nous avons décidé de rester et de poursuivre le tournage du film avec la fille et les petits fils. Nous avons donc imaginé le film numéro 2. Beaucoup plus tard, Theo est réapparue comme par enchantement. Nous avons retourné certaines scènes pour raconter l'histoire de trois générations. Et c'est devenu le film numéro 3. Le dossier est donc passé à la poubelle.

Actuellement, nous préparons le film *La Madre del oro* sur des filles ramenées pour devenir prostituées à côté des mines d'or au Pérou. Nous avons fait un dossier avec des photos, le synopsis, la note d'intention, la note de réalisation, etc. Mais que va t-il se passer? Qu'est-ce que le réel nous réserve? Nul ne peut le savoir.

Il faudrait faire davantage confiance aux réalisateurs et se concentrer davantage sur le sujet du film. Deux ou trois pages suffiraient pour expliquer la démarche.

Par exemple, pour *Du verbe aimer*, j'ai donné trois pages, le texte de la voix off que j'ai écrit en une nuit. Personne ne m'a demandé ce que j'allais filmer.

L'industrialisation du documentaire et la peur de dépenser l'argent public pour des projets qui n'en vaudraient pas la peine créent l'impératif de connaître ce que veut faire le cinéaste, dans ses moindres détails. Mais c'est oublier que le réel s'impose à nous. En dépit des repérages, personne ne peut prévoir ce qu'il se passera vraiment.

**Au final, le film aura nécessité 1 an et demi de travail. Serons-nous rémunérées pour un an et demi de travail? Pas du tout! J'ai fait le calcul de ma rémunération. Je serai rémunérée 2 euros/heure net. Soit 320 euros par mois. C'est la réalité du documentaire!**



### **Pour votre prochain film, êtes-vous rémunérée pour vos repérages et travail d'écriture ?**

Pour les repérages, nous avons obtenu les financements du Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA) et de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Sans eux, les repérages auraient été impossibles. Nous n'avons prélevé aucune somme d'argent pour le travail d'écriture. Les repérages ont été longs et coûteux. Pour emprunter cette route, nous avons dû prendre plusieurs vols intérieurs. Il faut ajouter les frais d'hôtels, les guides, etc. En amont, nous avons dû, par exemple, rémunérer les services d'un assistant pour avoir les contacts pour entrer dans cette zone interdite. Nous avons travaillé avec un anthropologue qui nous a accompagnés. Il a fallu le payer très cher. Tout l'argent a été dépensé.

**Pas un centime n'a financé le travail d'écriture.**

Pourtant, nous avons beaucoup écrit. Nous avons rédigé un dossier pour faire des demandes de subventions pour les repérages. Ce qui nous a pris un mois. Nous sommes partis six semaines au Pérou, puis nous avons écrit plus de trois mois à temps plein.

Aujourd'hui, nous sommes encore en train d'écrire, parce que nous déposons le projet à Brouillon d'un rêve, à la Fédération Wallonie-Bruxelles, au CBA et au Centre national du Cinéma (CNC). Et chaque organisme demande un dossier spécifique avec un nombre de caractères précis. Cela représente cinq mois de travail à temps plein. Pour ce projet, Bénédicte Liénard et moi, devons faire un travail de préparation lourd qui durera deux mois. Une petite partie du film sera tournée sous la forme d'une fiction. Nous devons trouver les personnages. Nous diviserons le tournage au Pérou en deux parties car il est éprouvant. Puis, il y aura tout le travail de postproduction.

Au final, le film aura nécessité 1 an et demi de travail. Serons-nous rémunérées pour un an et demi de travail? Pas du tout! J'ai fait le calcul de ma rémunération. Je serai rémunérée 2 euros/heure net. Soit 320 euros par mois. C'est la réalité du documentaire! Peut-on vivre avec ce salaire, sachant que pendant ce temps-là, on n'a pas pu faire autre chose? Comment faire?

Heureusement, nous percevons le montant des droits d'auteurs. En 2016, j'ai perçu les **droits d'auteur** de *Sobre las brasas* et d'un autre film diffusé à la télévision. Il est important de souligner que lorsque les films sont diffusés sur

les chaînes de télévision, l'auteur perçoit des droits d'auteur qui lui permettent de survivre. Sinon, il serait impossible de vivre seulement avec la rémunération prévue dans le budget du documentaire.

Pour les trois films que j'ai réalisés avec Dérives, je faisais tout pour «m'en sortir». Je faisais l'image, le son et le montage pour cumuler les salaires et vivre pendant deux ans – la durée réelle du temps de travail. Mais, pour ce projet, nous avons besoin d'une petite équipe et nous sommes deux réalisatrices.

Les réalisateurs sont souvent exploités. Certaines personnes savent que **notre désir de réaliser** est très fort et elles en profitent. Par exemple, les festivals invitent les réalisateurs en pensant leur rendre un immense service. Alors que les réalisateurs prennent très souvent en charge leurs frais de transports et qu'ils ne sont pas rémunérés. Parfois, on leur demande de venir le mercredi, puis vendredi et samedi. Nous avons eu le cas récemment. Et que vais-je faire la journée de jeudi? Je vais attendre?! Jamais, il ne vient à l'esprit de quelqu'un que les jours où le réalisateur accompagne son film, il travaille.

Au moment de *Sobre las brasas*, j'ai dit: «Stop!». Nous avons accompagné le film à 80 séances de projection, pour en moyenne 4 heures de travail par séance. C'est ça, aussi la vie de réalisateur. Personne ne demande aux personnes des festivals de travailler pour rien, mais au réalisateur, oui. Et le pire est que les festivals perçoivent de l'argent public. Les réalisateurs ne «dealent» pas avec des entreprises privées. Tout cela doit changer! Pour certaines séances de *Sobre las brasas*, j'ai été rémunérée car sinon je ne m'y rendais pas.

En outre, il faut souligner qu'aujourd'hui, si le réalisateur n'est pas présent à la fin de la séance, il peut oublier de montrer son film. Car tout le monde veut qu'il vienne.

### **Qui est chargé de la diffusion? Les producteurs prévoient-ils un budget d'accompagnement du film ?**

Ce n'est pas la question du producteur! Pensez-vous que dans un budget où il n'est déjà pas possible de prévoir un salaire décent, on peut prévoir un poste «promotion» de 10 000 euros? La réponse à votre question est: il n'y a pas assez d'argent dans le documentaire!

Nous travaillons avec l'attachée de presse Anne Kennes qui organise des projections-débats et



—  
Sobre las brasas  
©Tarantula

## Jamais, il ne vient à l'esprit de quelqu'un que les jours où le réalisateur accompagne son film, il travaille.

réussit à mobiliser le public. Cette femme est extraordinaire. Elle organise les séances avec des associations qui partagent les mêmes thématiques ou questions que celles de votre film. Mais elle ne le fait pas gratuitement. Il faut la rémunérer. Il n'y a pas assez d'argent pour le documentaire. C'est la vérité.

### Avez-vous le statut d'artiste ?

J'ai eu le statut d'artiste pendant longtemps. Aujourd'hui, j'ai une pension très modeste. Lorsqu'on est cinéaste, les revenus sont très aléatoires, ce qui rend compliqué l'accès à la pension. C'est pour cette raison qu'il faut gagner de l'argent, que le film soit montré.

J'ai perçu un peu d'argent grâce à la fiction. Ce qui me permet d'être un peu tranquille. Mais après... je ne peux pas m'arrêter de travailler, je ne peux pas avoir des pauses. Bien sûr, j'aurais pu être une employée à temps plein. Aujourd'hui, j'aurais sans doute une bonne pension. Tout dépend de la vie qu'on veut. Moi, c'est la création qui me rend la plus heureuse.

### Est-ce cela qui vous permet de tenir ?

J'adore réaliser des films! C'est ma vie. J'adore imaginer des histoires. Et le film documentaire me permet de rencontrer des personnes que je n'aurais jamais rencontrées autrement. Il ouvre l'horizon. Et puis, j'adore le montage et ce qu'il me permet de découvrir à travers la représentation: le sens des choses.

### Pensez-vous à la diffusion et au public au moment d'écrire ?

Penser à son public, c'est halluciner! J'ai toujours pensé que si le film est compréhensible, qu'il vous intéresse et qu'il touche trois ou quatre personnes autour de vous... alors oui, il y a la possibilité d'un public. Mais je ne peux pas d'emblée me demander pour quel public je vais faire le film.

De toute façon lorsqu'un film est diffusé à la télévision, il est vu par 400 000 spectateurs d'horizons très divers. C'est à la télévision qu'on trouve le public, pas dans les salles où les personnes sont souvent «averties». La télévision, c'est très important!

Je reçois souvent des lettres de personnes qui ont vu mes films, ici et ailleurs. Elles sont très touchantes. Elles me remercient, elles racontent pourquoi le film les a aidées à vivre. Comment elles se sont senties accompagnées, moins seules. J'ai reçu des lettres de personnes qui ont connu la prison, qui se sont occupé de mourants. J'y suis d'autant plus sensible qu'à l'heure des réseaux sociaux, prendre la peine d'écrire, cela devient rare. Ces lettres sont le signe de rencontres profondes avec le public; des rencontres particulières, secrètes, intimes. Parfois, une lettre peut justifier à elle seule un film. On se dit que l'effort fourni est arrivé à bon port. Une personne, un cœur, une vie a été touchée. Nous nous sommes parlé. Quelque chose s'est passé, a circulé, parfois difficilement «identifiable». Je sens de la gratitude, du respect, de l'amour.

### Réalisez-vous des films documentaires de commande ?

Non. Je pourrais peut-être m'en commander un.

### Quels sont les lieux amis, les partenaires de votre travail ?

Mes alliés sont les amis qui sont des bons cinéastes. Ils peuvent me conseiller, lire mes dossiers, voir mes montages en cours et me guider grâce à leurs critiques éclairées. Il faut savoir et choisir comment les faire intervenir. Quand et comment ? Qui et pourquoi ? C'est tout un art de faire intervenir le regard de l'autre pour le faire sien, au moment où votre regard s'est épuisé. Bénédicte Liénard est une amie fidèle, Jorge León, aussi. Les producteurs, parfois. Actuellement, Hanne Phlypo l'est et je la respecte beaucoup.

Dans le film de fiction, les producteurs sont rarement des alliés car ils pensent trop à l'argent. Ceci dit, je pense que Véronique Marit, Julie Freres et Luc Dardenne ont été mes alliés. Surtout, Luc Dardenne m'a accompagnée sur trois films. Et lorsque j'avais besoin d'argent, il était là.

### Comment est-ce qu'on bâtit une carrière de cinéaste ?

Je ne sais pas, je n'ai jamais pensé en termes de carrière. C'est trop abstrait pour moi.

Je dirais plutôt que c'est une question de vie.

**Pour faire des films, il faut vivre.** C'est en vivant, en rencontrant des gens et en ayant des expériences – dans la pureté de ses relations à l'autre, à la vie et au réel – qu'il est possible de développer un regard, une vision qui permet de créer. C'est très important. Notre travail est de transformer ce que nous vivons, de le représenter et de le rendre au public, une fois transfiguré.

### Pour revenir à la première question, qu'aimeriez-vous dire de vous ?

Je ne sais pas. Je pourrais dire que ce qui m'intéresse le plus, c'est le moment où le film, que je n'ai pas cherché, surgit dans une situation, un lieu. Quelque chose passe. Parfois brutalement, souvent comme une fulgurance, on voit un film.

**Ces instants de sens, de visions, là où il y a des émotions, rendent possible le fait de rester plusieurs années sur le même projet.**

Ce sont des moments que j'attends et que je ne peux inventer, des moments de grâce qui font fi de toutes les difficultés rencontrées. Je pense qu'un film transmet une expérience. C'est une forme

de connaissance qui peut arriver par les sens, l'émotion. Mais pour pouvoir leur donner forme, il est nécessaire de les avoir vécus, de les avoir éprouvés intimement, profondément. Un film, ce n'est pas se dire: « Je vais m'asseoir et écrire ». Les meilleurs films sont ceux qui vous arrivent. Et comme les poètes, il faut être ouvert. **Ce n'est pas la vie d'une cinéaste qui fait carrière, c'est la vie d'une passeuse.**

### Est-ce que parfois il vous arrive de douter ?

Il y a d'une part le savoir-faire qui évolue au fil des films. Et d'autre part, il y a quelque chose de plus mystérieux. Quelque chose apparaît en moi en rentrant en contact avec l'extérieur, qui exige un film. Je pense que ce n'est pas le même travail que celui qui consiste à fabriquer du pain, où la farine rentre et le pain sort. Au cinéma, ce n'est pas pareil, personne ne peut décider de l'arrivée de la « farine ». Ce sont les événements qui décideront s'il y aura quelque chose à raconter ou non.

Bien sûr, le savoir-faire permet de bien faire lorsque cela va mal: le temps, l'argent... Pour bien faire, il faudrait être très calme, ne pas se précipiter, être disponible dans le présent du film à faire...

Certes, je crois en mon savoir-faire, mais pas au fait d'avoir toujours l'étincelle de faire un film. Et puis, le savoir-faire est toujours remis en question. Je réalise toujours les films, là où je suis, en prenant des risques avec la forme. Elle varie selon le film. Je ne cherche pas à avoir un « style » qui se perpétuerait de film en film. Je suis toujours à l'affût de nouvelles expériences et formes.

Certains cinéastes répètent des formules qui marchent. Ils en font même une signature. Mais cela ne m'intéresse pas. Mes films ne se ressemblent pas. Certes, ils ont parfois en commun, un rythme, une sensation, mais ils sont complètement différents.

Il y a toujours un moment où le doute s'insinue. Et il peut vous terrasser. Il survient souvent au montage. C'est ce que j'appelle: la traversée du désert. On dit qu'Osiris a été démembré et que ses restes ont été éparpillés dans le désert. Sa femme a dû les ramasser pour le ramener à la vie. Le montage, c'est pareil. On ne sait pas si le corps mis en pièces sera, un jour, un film. On a parfois l'impression que les pièces éparses ne collent pas, qu'elles ne formeront jamais une continuité, un seul souffle, jusqu'à que quelque chose se



passé, que tout se mette ensemble et, que le corps retrouve son entièreté et vive. À ce moment là, le film expulse tout seul ce qui ne lui appartient plus et s'affirme comme une entité fermée, unique, organique. Il y a de la magie là-dedans.

**En ce qui concerne la diffusion, voyez-vous une différence avec les nouveaux médias ? Des nouvelles possibilités ou perspectives ?**

Je ne sais pas si cela peut booster une carrière. Mais j'ai mis tous mes films sur Vimeo avec un mot de passe (pour la question des droits d'auteur). Et, c'est fou le nombre de personnes qui me contactent pour voir mes films. Donc, j'envoie des liens ! Pas plus tard qu'hier, je l'ai fait. Un gars aux États-Unis, un autre en Russie. Je ne sais pas comment le film a pu voyager autant !

**Le statut d'artiste – qui gagnerait à être considéré à sa juste valeur – est extrêmement précieux, surtout dans les périodes intermédiaires, lorsqu'on travaille sur un projet qui n'est pas encore financé et qui nécessite un long travail d'écriture qui est peu ou pas rémunéré. L'attente des financements est un moment d'incertitude pénible à vivre car elle excède votre capacité d'agir.**

*Sobre las brasas*  
©Tarantula



**Nous souffrons de cette incohérence entre ce que l'ONEM attend d'un chômeur, c'est-à-dire des preuves d'une recherche active d'emploi, et la réalité de notre travail quotidien. Une partie de notre travail ne peut pas être valorisée auprès de l'ONEM puisqu'il n'est pas toujours rémunéré. Ici, je pense au travail d'écriture, de repérages, de recherche de financements, d'accompagnement de nos films lors des projections publiques, du temps passé à bâtir du relationnel, à constituer un carnet d'adresses, etc.**



## Charlotte Grégoire et Anne Schiltz

Née en janvier 1975 à Mons, Charlotte Grégoire vit et travaille à Bruxelles. Elle a étudié l'anthropologie (BEL), l'anthropologie visuelle (UK) et la danse. Elle a travaillé comme assistante de production (Odyssee productions) et a été administratrice et Présidente de l'Atelier Jeunes Cinéastes (AJC!). Aujourd'hui elle développe et réalise des films documentaires : *Bureau de chômage* (2015), *Charges Communes* (2012), *Méandres* (2010), *STAM - Nous restons là* (2007).

Anne Schiltz est née au Luxembourg en 1975. Après des études en anthropologie et en sciences cognitives, elle a travaillé comme coordinatrice de projets culturels (Luxembourg-Sibiu, Capitales européennes de la Culture 2007) de 2005 à 2008 et commissaire d'exposition (Casino Luxembourg- Forum d'Art Contemporain) en 2010. Docteure en anthropologie, elle a travaillé de nombreuses années en Roumanie au cours desquelles elle entame la réalisation : *STAM - Nous restons là* (2007), *Charges Communes* (2012), *Bureau de chômage* (2015).

# Penser au spectateur

### Qu'aimeriez-vous dire de vous ?

**Charlotte Grégoire :** Nous nous sommes rencontrées sur les bancs de l'Université libre de Bruxelles, en anthropologie. À la fin de mes études, j'avais un désir de cinéma. J'avais envie d'utiliser l'image comme moyen d'expression.

J'ai commencé alors un master en anthropologie visuelle à Manchester. C'était une manière de faire le lien entre anthropologie et cinéma; entre l'usage de l'image en anthropologie et le regard «anthropologique» à travers l'histoire du documentaire. Là, j'ai aussi été initiée aux techniques du cinéma. À mon retour à Bruxelles, je suis rentrée dans le CA de l'AJC (Atelier Jeunes Cinéastes) et j'y suis restée longtemps. Ce fut extrêmement formateur et déterminant dans mon parcours de cinéaste. N'ayant pas fait d'études de cinéma en Belgique, cela m'a permis, entre autres, de m'ancrer dans le réseau du cinéma belge.

**Anne Schiltz :** J'étais très intéressée par le cinéma et cinéophile. Mais j'ai continué mon chemin en anthropologie et je me suis lancée dans une thèse de doctorat sur un sujet roumain.

Plus tard, nous nous sommes retrouvées, un peu par hasard, en tout cas au moment opportun. En 2004, nous avons eu envie de mettre nos expériences respectives en commun et de nous lancer dans l'écriture d'un film documentaire en Roumanie. Après plusieurs séjours de repérages,

nous avons trouvé un producteur au Luxembourg qui nous a soutenues et a produit le film. Nous avons eu beaucoup de chance parce que nous étions débutantes.

En 2007, nous avons achevé le film *STAM - Nous restons là*. Il raconte l'histoire de deux jeunes femmes roumaines, qui ont grandi dans un petit village isolé, celui où j'ai longtemps séjourné pour mes recherches en anthropologie. Tout ce que j'ai appris en cinéma, je l'ai acquis sur le terrain.

### En 2004, vous avez commencé à travailler sur le film *STAM - Nous restons là*.

**A. S. :** Je crois que l'idée du film est née en 2003... En 2004, nous sommes parties faire des repérages et nous avons écrit la première version du projet. Le Luxembourg nous a octroyé l'aide au développement en 2004 et l'aide à la production en 2005. Le tournage s'est déroulé en 2005, le montage en 2006 et le mixage fin 2006. J'ai adoré travailler sur le film, de l'écriture au montage en passant par le tournage.

Comme notre collaboration s'était très bien passée, nous nous sommes lancées dans un deuxième projet en Roumanie, à Bucarest; la ville où nous étions souvent de passage. Nous avons envie d'explorer le huis clos en filmant les habitants d'un «bloc», la forme la plus banale et

la plus répandue d'habitat urbain en Roumanie depuis l'époque communiste.

**C. G. :** Ce qui nous intéressait, c'était le «vivre ensemble», la disparition progressive d'une certaine «collectivité» très prégnante sous le régime communiste, les relations de voisinage à l'intérieur du bloc, la gestion de la copropriété, très complexe, étant donné la diversité des habitants. Le film *Charges communes* est une plongée dans le Bucarest d'aujourd'hui, en pleine transition entre nostalgie du passé et arrogance capitaliste du présent, où le politique fait constamment surface. Nous l'avons terminé en 2012.

La recherche du financement a été beaucoup plus compliquée pour *Charges communes* que pour *STAM - Nous restons là*.

Nous voulions travailler avec un producteur belge, plus proche de nous. Nous avons rencontré Samuel Tilman et Marie Besson de Eklektik Productions. Et le courant a immédiatement circulé entre nous. Nous avons donc monté la production avec Eklektik Productions et Samsa Film (au Luxembourg).

**A. S. :** En 2008, nous avons reçu une aide au développement en Belgique. Nous avons organisé les séjours de repérages/tournage sur 4 ans. Ce fut vraiment un travail de longue haleine d'autant plus que nous n'avons obtenu l'aide à la production de la Fédération Wallonie-Bruxelles qu'après le quatrième dépôt de dossier. Puis, nous avons reçu une aide à la production au Luxembourg qui nous a permis de débiter le montage dans de bonnes conditions. Après, de mon côté, j'ai réalisé le film *Orangerie* au Luxembourg. Charlotte travaillait sur d'autres projets aussi. En 2013, nous avons commencé à travailler sur notre dernier film commun, *Bureau de chômage*.



—  
*Bureau de chômage*  
©Eklektik Productions





**Pourriez-vous nous dire quelques mots sur votre dernier film *Bureau de chômage* ?**

**C. G. :** Pour expliquer l'origine du film, il est nécessaire de faire un petit détour. Notre travail de cinéastes n'est possible que parce que nous bénéficions du statut d'artiste en Belgique. Mais qui dit «statut d'artiste», dit aussi «contrôle de l'ONEM»: comme tout bénéficiaire d'allocations de chômage (nous en percevons lorsque nous ne sommes pas sous contrat de travail), nous devons prouver que nous sommes bien dans une recherche active d'emploi.

C'est précisément cela qui a été à l'origine de notre désir de film. D'une certaine manière, nous souffrons de cette incohérence entre ce que l'ONEM attend d'un chômeur, c'est-à-dire des preuves d'une recherche active d'emploi, et la réalité de notre travail quotidien. Parce qu'une partie de notre travail ne peut pas être valorisée auprès de l'ONEM puisqu'il n'est pas toujours rémunéré. Ici, je pense au travail d'écriture, de repérages, de recherche de financements, d'accompagnement de nos films lors des projections publiques, du temps passé à bâtir du relationnel, à constituer un carnet d'adresses, etc.

Toute cette réflexion autour de comment se positionner en tant qu'artiste par rapport aux demandes de l'ONEM, de comment vivre et subir les contrôles, et de comment se défendre, ont beaucoup alimenté nos discussions. Bien évidemment, le fossé qui existe entre les attentes de l'ONEM et la réalité du monde du travail n'est pas propre à l'artiste.

**A. S. :** C'est pour cette raison que, très vite, nous nous sommes détachées de la situation propre au statut d'artiste parce qu'elle ne représente pas la grande majorité des chômeurs. Nous avons voulu, pour le film, mener une réflexion plus générale sur le sens du travail, aujourd'hui, et la violence qui en ressort lors des contrôles.

Nous sommes souvent confrontées à une conception très réductrice du «travail». Dans les procédures d'évaluation, rien n'est mis en place pour valoriser ce que les gens peuvent apporter à la société en travaillant bénévolement, en étant créatifs, en s'occupant de leurs enfants, etc. Le travail est réduit au contrat de travail qui fait de nous des salariés. Il faut rechercher des contrats de travail coûte que coûte pour garder les allocations de chômage, qu'ils soient de très courte ou de moyenne durée, qu'ils correspondent

ou non au profil du demandeur d'emploi. Seule la notion d'emploi, au sens le plus strict, est valorisée, quelles que soient les conditions d'embauche comme l'intérim, par exemple. L'idée d'épanouissement, de réalisation de soi à travers le travail, les notions d'utilité ou de sens pour la société n'ont pas lieu d'être.

**Vous aviez donc envie de réaliser ce film-là. Comment avez-vous procédé ? Les repérages ? L'écriture ?**

**C. G. :** Comme tout sujet, il y a mille façons de l'aborder mais nous aimons bien travailler sur le huis clos, choisir un espace, un lieu défini. Nous voulions qu'on sente le poids de l'administration, son côté kafkaïen, violent et absurde. Et ce qui nous intéressait avant tout, c'était le face-à-face lors des entretiens de contrôle où chacun joue son rôle. L'un applique la loi, l'autre se défend pour conserver sa dignité.

**A. S. :** Il fallait donc trouver le moyen de se faire accepter par l'institution, d'effectuer des repérages, visiter des bureaux de chômage, suivre des entretiens, etc. Ce qui visiblement n'allait pas être simple car beaucoup de gens étaient convaincus que nous ne rentrerions jamais avec une caméra dans le service Dispo – le service de contrôle – de l'ONEM. Nous avons toutefois décidé de tenter notre chance et d'envoyer une lettre à l'administrateur général.

**C. G. :** C'était la première démarche. Il fallait jouer franc-jeu tout en restant très prudentes parce que nous savions que c'était un terrain délicat. Contre toute attente, nous avons obtenu un premier rendez-vous avec le directeur de la communication de l'ONEM.

Afin de valoriser le projet aux yeux de l'institution, nous avons insisté sur la méconnaissance du métier de contrôleur de l'ONEM, assez controversé dans la presse et auprès du grand public. Finalement, peu de gens hormis les chômeurs, savent vraiment ce qui se passe concrètement lors des entretiens d'évaluation de l'ONEM, et la manière dont ça se passe.

**A. S. :** Nous avons aussi insisté sur notre volonté d'avoir un regard nuancé sur ces moments de rencontre. Notre but n'était pas de faire un film sur les bons et les méchants.

**Et avez-vous précisé que vous étiez chômeuses ?**

**A. S. :** Nous l'avons dit mais cela n'a pas percuté tout de suite.

**C. G. :** La première étape était d'obtenir l'autorisation d'effectuer 4 semaines de repérages dans 4 bureaux de chômage pour rencontrer les équipes des différents services Dispo, s'asseoir à côté d'eux, écouter les entretiens, récolter de la matière pour pouvoir écrire le projet. Et c'est là que tout le paradoxe a vu le jour, car pour ces premiers repérages, nous devons obtenir l'accord de l'ONEM de travailler sans contrat et sans salaire.

Pour eux, c'était quelque chose d'inconcevable et qui ne rentre pas dans les «cases». Il est vrai que c'est peu courant de se retrouver face à des responsables de l'ONEM, et de leur expliquer la démarche du cinéaste/documentariste, la manière dont on doit s'y prendre, le temps dont on a besoin, les différentes étapes par lesquelles nous devons passer pour obtenir des financements.

**A. S. :** Ils nous ont finalement accordé 4 semaines de repérages tout en cadencant la chose. La condition étant qu'une fois les financements acquis, chaque jour de travail presté dans leurs bureaux pour notre film devrait être rémunéré.

**C. G. :** Ce ne fut pas chose simple - vous connaissez le montant des aides à la production - alors que nous voulions travailler avec une équipe et que la durée de tournage que nous envisagions était longue.

C'était assez stressant mais en même temps, les choses étaient claires et la possibilité de réaliser notre film commençait à se concrétiser, ce qui était le plus important pour nous.

**A. S. :** Une autre chose que nos producteurs ont dû négocier avec l'ONEM, c'est la certitude de ne pas avoir de censure de leur part sur le *final cut* du film. Les négociations entre avocats ont fait l'objet d'une convention signée par les deux parties.

**Est-ce que vous avez eu des contrôles de l'ONEM pendant la fabrication du film ?**

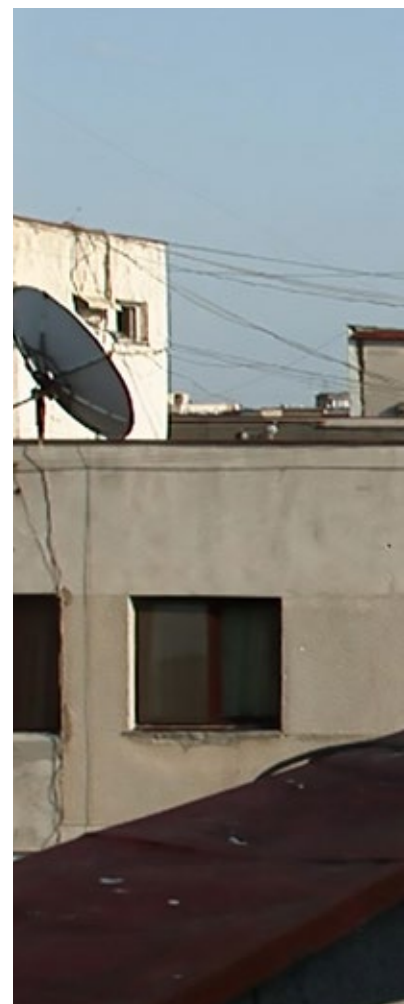
**A. S. :** J'ai été convoquée deux semaines après l'avant-première du film. L'évaluation a été positive et évidemment, j'ai été amenée à parler du film. Après avoir passé des mois de repérages, de tournage et puis de montage sur le sujet, c'était assez cocasse de me retrouver moi-même dans cette situation. Surtout, lorsque le contrôleur m'a dit en m'accueillant: «Je vous explique pourquoi vous êtes là aujourd'hui!». Il n'était pas au courant de l'existence du film mais il a pris note des dates de projection et en a parlé à ses collègues.

**Pour reprendre les termes de l'ONEM, avez-vous été rémunérées pour la diffusion de votre film ?**

**C. G et A. S. :** Non. Mais nous recevons parfois des défraiements.

**Est-ce que qu'il vous arrive d'accompagner votre film ?**

**A. S. :** Oui, bien sûr.



Bureau de chômage  
©Eklektik Productions



**Aujourd'hui, nous menons notre travail grâce au statut d'artiste dont nous bénéficions. Même si ce statut reste très fragile, il a le mérite d'exister et nous permet au moins de vivre, tout en faisant ce qu'on aime. Mais c'est une lutte permanente pour trouver des financements, défendre des projets et continuer à y croire... malgré une économie très fragile, des salaires très peu élevés et le manque de reconnaissance de la culture en Belgique.**

Charges Communes  
©Eklektik Productions





Charges Communes  
©Eklektik Productions

### Pourquoi ?

**A. S. :** Parce que la plupart des projections, hormis les sorties en salle, sont suivies d'un débat et que l'on nous y invite.

**C. G. :** Nous réalisons des films pour les montrer, et lorsque nous avons la chance d'avoir un public au rendez-vous, nous avons envie d'être là pour partager ce moment avec lui. Accompagner un film fait partie du travail du cinéaste. C'est un plaisir, aussi.

**A. S. :** Oui, et c'est important pour nous d'avoir des retours des spectateurs. Leur ressenti, les émotions qui les traversent (ou pas) en voyant le film. Aucun de nos films n'a jamais autant circulé, du moins en Belgique. Mais c'est vrai qu'aujourd'hui, après un certain nombre de projections, la question de la rémunération se pose, car cela demande énormément de temps et d'énergie. Nous avons été invitées à plus de 30 projections en Belgique.

Pour le film, c'est fantastique. Il circule très bien et l'initiative se fait presque toujours par le bouche-à-oreille. À l'issue d'une projection, nous recevons souvent une nouvelle proposition.

**C. G. :** Les gens se l'approprient et ont envie d'organiser des projections, des débats, etc. Pourquoi refuser? Mais c'est vrai que se pose la question de la rémunération. Ce poste n'est jamais repris dans le montage des budgets de production parce que tout simplement, il n'y a pas assez d'argent pour ça. Les derniers deniers d'un budget de film sont utilisés pour organiser une avant-première ou éditer un DVD, et puis plus rien. Rien n'est prévu pour ça à la Fédération Wallonie-Bruxelles, et c'est un réel problème.



**Puisque nous parlons du public, y pensez-vous lorsque vous écrivez vos films ?**

**C. G. :** Pour *Bureau de chômage*, nous avons beaucoup pensé au spectateur. Le sujet que nous abordons dans le film est un sujet « belge », puisqu'il traite du contrôle des chômeurs et de la procédure mise en place par le gouvernement belge, depuis 2004. Mais il excède les frontières, puisqu'il aborde aussi une certaine conception du travail et de la figure du chômeur dans notre société actuelle. Nous nous sommes donc tout de suite posé la question de comment le spectateur lambda du film, belge ou pas, qui ne connaît pas nécessairement les procédures de contrôle en vigueur en Belgique, pouvait comprendre et interpréter le film. Notre intention était claire dès le départ, nous voulions dépasser la question de la procédure, ne pas l'expliciter, aller bien au-delà.

**A. S. :** Parce que la question du contrôle administratif, institutionnel et de la violence qu'il engendre dans les rapports, n'est évidemment pas propre à la Belgique. C'était important pour nous au montage de construire le film autour d'une problématique universelle, sans se cantonner au système belge.

**C. G. :** Pour ce film-ci en particulier, dès l'écriture du film, nous avons toujours en tête la question : **à qui adresse-t-on le film ?** Parce que c'est un sujet délicat, éminemment politique et pour lequel chaque spectateur, quel qu'il soit, a un parti pris, une opinion politique ou idéologique avant même de voir le film.

**Est-ce que la rencontre avec le public a répondu à ces questions-là ? Ou bien y avez-vous répondu en réalisant le film ?**

**A. S. :** Les deux. Pour nous, c'était très important que le film reste ouvert, que chaque spectateur puisse se frayer son propre chemin au fil du film. Mais il fallait que nos intentions soient claires et lisibles dans le film. C'est dans cette tension-là qu'il fallait parvenir à articuler quelque chose qui transmette notre regard critique sur le système.

**C. G. :** Nous voulions immerger le spectateur dans cette machine infernale, interroger ses opinions politiques, le rendre mal à l'aise ou en tout cas, ne pas le laisser indifférent.

**A. S. :** L'intention était de jouer avec les émotions – le rire, la colère, la tristesse, l'incompréhension, etc. –, de toucher les gens quels que soient leurs *a priori*. Pendant le montage, nous avons fait

plusieurs visions avec des personnes extérieures, ce qui nous a beaucoup aidées à construire le film dans ce sens-là.

Lors de nos rencontres avec le public, les réactions des spectateurs étaient parfois surprenantes. Par exemple, il y a des gens qui trouvent que le film donne aux contrôleurs beaucoup d'humanité et d'empathie. Tandis que d'autres les voient comme des « monstres ». Et en même temps il y a un dénominateur commun qui revient sans cesse dans les réactions : la violence et l'absurdité du système. Parfois, les spectateurs sont surpris parce qu'ils ne connaissaient pas ou vaguement l'existence de cette procédure, sans savoir à quel point les enjeux sont importants. D'autres fois, le film ne fait que confirmer avec plus de force la position qu'ils avaient... Finalement, on se retrouve dans des lectures assez larges, toutes différentes et nuancées.

**C. G. :** En tant que cinéastes, on éprouve le besoin de pouvoir échanger avec le public autour du film – sa construction, sa narration, sa forme – et pas seulement autour de son contenu. Il est donc important pour nous que le film circule dans différentes sphères. Qu'il puisse être utilisé comme outil de réflexion et de débat dans des milieux associatifs, politiques et d'éducation permanente, mais qu'il soit projeté aussi dans des écoles, des festivals, des salles de cinéma ou des lieux hors du commun.

**Comment le film a-t-il été reçu à l'ONEM ?**

**A. S. :** Comme nous le disions tout à l'heure, une convention a été signée avec l'administration générale, ne leur laissant pas de droit de regard sur la *final cut*. Toutefois, il était convenu de leur montrer des rushes à l'issue du tournage, puis le film fini avant sa sortie. Ce qui leur importait avant tout, c'était que l'image de l'institution et de ses employés ne soit pas ternie.

Face au film, ils n'ont pas exprimé d'enthousiasme particulier, mais ils n'ont pas été choqués non plus. Le film était fidèle au quotidien du service de contrôle. Je crois qu'ils étaient aussi très rassurés par le fait qu'il n'y ait pas de voix off ni de commentaires de notre part.

**C. G. :** La seule question qui a été soulevée, c'est à propos du choix des entretiens dans le film. Selon eux, il s'agissait surtout de cas particuliers, avec des enjeux précis, mais qui n'étaient pas vraiment représentatifs de l'ensemble des entretiens qui

ont lieu quotidiennement à l'ONEM. Ce qui est vrai d'une certaine manière, mais nous n'avons jamais cherché à être exhaustives. Les entretiens où rien ne se passe, sans enjeux ni émotions, n'étaient pas intéressants pour le film.

**A. S. :** L'administrateur général a toutefois relevé un détail qui l'avait beaucoup marqué dans le film. C'est le son du clavier. «Comme la musique du film», disait-il.

**C. G. :** Ce qui est plutôt bien car nous voulions que la paperasserie propre à toute administration soit très présente dans le film. Les écrans, les feuilles, les dossiers, le bruit du clavier, des stylos, de la photocopieuse, le bruit permanent, surtout dans des *open spaces*. Nous avons beaucoup joué avec ça lors du montage son.

#### **Aujourd'hui que le film est terminé, pourriez-vous nous parler de l'avenir ?**

**C. G. :** Nous continuons notre chemin. Et chaque projet est une nouvelle aventure. Il s'agit de trouver de nouvelles formes, de nouvelles manières de faire, de nouveaux sujets, de nouveaux défis. Il y a aussi, sur notre route, des relations qui s'installent et qui perdurent. Comme par exemple, celle que nous avons avec notre monteur. Il a sa place dès le début d'un projet qui se dessine, il fait aujourd'hui partie des personnes ressources dans notre vie de cinéastes.

**A. S. :** Et il y a nos producteurs aussi, qui nous soutiennent depuis des années. Aujourd'hui, nous menons notre travail grâce au statut d'artiste dont nous bénéficions. Même si ce statut reste très fragile, il a le mérite d'exister et nous permet au moins de vivre, tout en faisant ce qu'on aime. Mais c'est une lutte permanente pour trouver des financements, défendre des projets et continuer à y croire... malgré une économie très fragile, des salaires très peu élevés et le manque de reconnaissance de la culture en Belgique.

**C. G. :** C'est parfois décourageant. J'ai des amis qui ont arrêté de faire du cinéma parce qu'ils ne s'en sortaient plus financièrement. Nous devons sans cesse bricoler, trouver/inventer des solutions, compter sur la famille pour s'en sortir.

#### **Vous êtes-vous lancées dans d'autres projets ?**

**C. G. :** Nous avons chacune des projets en tête, des envies personnelles mais le désir et le besoin aussi de continuer de travailler ensemble. Depuis un an, nous développons un nouveau projet de film en Roumanie. Un pays que nous connaissons bien et auquel nous sommes attachées. Le film se déroulera dans le village dans lequel nous avons tourné en grande partie notre premier film *STAM – Nous restons là*. Il racontera la vie de 5 habitants d'un village isolé de Transylvanie, liés entre eux autour d'une petite entreprise d'élevage ovin.

**A. S. :** Tous sont confrontés à la question de la migration économique, car pour pouvoir continuer de vivre au village, ils sont obligés de le quitter et de trouver un emploi saisonnier en Europe occidentale. L'attachement à la terre et l'ancrage des habitants dans un mode de vie et une culture rurale est profond, et les habitants sont tous marqués, chacun à leur manière par les bouleversements induits par cette migration.

**C. G. :** Le film tournera autour d'un paradoxe : la nécessité de partir pour pouvoir rester vivre dans le village.

**Une toute dernière question : est-ce que vous faites des documentaires de commande ?**

**A. S. :** Non, en ce qui me concerne, je n'en ai jamais fait. Peut-être un jour, qui sait. Jusqu'à présent, j'ai toujours mis en œuvre des projets personnels.

**C. G. :** Cela dépend ce qu'on appelle films de commande. Je n'ai jamais réalisé de « corporates », de publicité ou autre. Cela ne m'intéresse pas vraiment et je pense surtout que cela nécessite d'autres compétences que les miennes, mais il m'arrive régulièrement de travailler pour d'autres personnes. J'ai réalisé quelques vidéos pour des artistes, j'ai monté un film documentaire pour un anthropologue et réalisé quelques petits films de commande mais sur des sujets qui m'intéressaient et pour lesquels j'avais la liberté de faire.

*Bureau de chômage*  
©Eklektik Productions







ÉTAT DES  
LIEUX

# De la richesse des auteurs documenta

**Renaud Maes,**

*docteur en Sciences sociales et du travail  
de la Faculté des Sciences sociales et politiques  
de l'Université libre de Bruxelles.*

# Esse s de aire

**La naissance de « l'auteur » constitue, pour reprendre la formule de Foucault, « un moment fort dans l'histoire de l'individualisation des idées »<sup>1</sup>. En effet, dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle, elles deviennent le propre d'une personne dotée d'un « talent » spécifique, alors que jusque là les idées étaient largement conçues comme dépassant l'individu puisqu'inspirées par Dieu.**

**La fonction d'auteur telle que nous la concevons aujourd'hui est profondément marquée par les grands « auteurs-entrepreneurs » du XIX<sup>ème</sup> siècle, au premier rang desquels Victor Hugo, qui ont jeté les grandes bases du « métier » d'auteur au sens contemporain, en défendant tout particulièrement le droit d'auteur et la propriété intellectuelle. Derrière les propositions de ces grandes figures du XIX<sup>ème</sup> se tramait un enjeu majeur : comment permettre aux auteurs de vivre de leur production, tout en garantissant l'indépendance qui permet leur créativité<sup>2</sup>?**



# **D'une certaine manière, c'est une forme dramatisée de cette question qui attend le chercheur qui « découvre » le « métier » d'auteur documentaire alors qu'il est complètement étranger au domaine... Ce qui fut mon cas dans cette recherche.**

**L'enquête sur les auteurs documentaires menée par la Scam s'est déroulée en trois phases successives.**

Tout d'abord, des invitations ont largement été lancées à répondre à un questionnaire en ligne contenant pas moins de 88 questions, dont un certain nombre de questions très techniques. Il faut savoir que généralement, pour ce type de questionnaire, on recommande de ne pas dépasser trente questions. Pourtant, 43 réponses ont été enregistrées, dont plus de 2/3 de réponses complètes. Un tiers des réponses comporte, en outre, un grand nombre de commentaires et de précisions.

Il y a là comme la démonstration que des choses devaient être dites: seul un besoin important de faire connaître des réalités du métier peut expliquer que 27 répondants consacrent un temps réellement conséquent à remplir soigneusement ce questionnaire, et plus de la moitié d'entre eux à ajouter encore un nombre significatif de compléments d'informations. Lorsqu'on considère ces commentaires, il apparaît que plus des 2/3 d'entre eux interrogent la pertinence des questions posées, suggérant notamment qu'elles se réfèrent à un idéal absolument non-pertinent par rapport à la réalité de terrain. C'est particulièrement le cas pour tout ce qui concerne l'octroi de moyens et la négociation des contrats. Bref, le modèle historique de rémunération de l'auteur, les droits acquis par deux siècles d'affirmation et le financement des politiques culturelles par l'État – hérité du modèle d'état social des années 50 –, semblent aujourd'hui des idéaux absolument dépassés par la réalité pratique.

Dans un second temps, la Scam a mené 10 entretiens semi-directifs longs en «face-à-face», dont la retranscription a été validée par les témoins.

Enfin, la troisième étape a consisté en 33 entretiens téléphoniques courts, fondés sur une question: «Vous sentez-vous plutôt artiste ou artisan?». La question, en elle-même, est peu intéressante, tant il est vrai que les termes «artiste» et «artisan» sont polysémiques. Ce qui fait cependant sens dans cette question, c'est qu'elle impose – sans le dire – au répondant de réfléchir à sa pratique professionnelle en supposant une forme de tension entre réalité pratique et figure idéale du métier.

# Une foule d'individus

***Vous savez, moi je ne suis pas vraiment représentatif.***

***J'ai sans doute une pratique particulière.***

***Mon cas est exceptionnel.***

***Je ne pense pas être dans la situation classique.***

Il s'agit en effet, avec cette enquête, d'approcher un métier et l'identité professionnelle qui en découle. Classiquement, la sociologie des métiers distingue trois dimensions complémentaires à l'identité professionnelle: les tâches réalisées, leurs finalités (fondement de la vocation) et l'appartenance au groupe (le corporatisme). Ce qui frappe d'emblée, lorsqu'on considère les réponses aux entretiens téléphoniques et les nombreux commentaires laissés sur le formulaire web, c'est que l'identité professionnelle est liée à l'activité de réalisation tant en termes de tâches que de finalités mais par contre, absolument pas à un sentiment d'appartenance à une corporation. Ainsi, des témoins précisent: «vous savez, moi je ne suis pas vraiment représentatif», «j'ai sans doute une pratique particulière», «mon cas est exceptionnel» ou encore «je ne pense pas être dans la situation classique». Sur les 33 entretiens courts, 29 soulignent d'une manière ou d'une autre cette exception. Cette conviction d'être dans une situation singulière est explicitement liée au fait que rares sont ceux qui vivent uniquement de la réalisation documentaire ainsi qu'à l'idée que leur pratique de réalisation est tout à fait particulière. En effet, la plupart des travaux qui s'intéressent à la «classe créative» partent du principe que l'existence d'un «groupe socio-économique» émergent d'un traitement des statistiques publiques implique une forme d'identification des individus à ce groupe<sup>3</sup>, or on voit dans ce cas-ci qu'il n'en est rien.

Toutefois, cette «particularité» n'est pas apparemment une question de «fierté» ou d'ego des auteurs: l'étiquette artiste pose d'ailleurs un souci à 21 témoins, qui voient dans ce qualificatif une forme de «volonté de distinction» qui leur est absolument insupportable. *A contrario*, les termes qu'ils proposent à la place renvoient soit à une forme d'effacement face à la réalité («témoin», «observateur», «passeur»), soit à la dimension très technique du métier («bricoleur», «technicien»). Cette «modestie» des auteurs peut sans doute contribuer à la difficulté de faire émerger des revendications communes et donc au développement d'une dimension collégiale du métier.

Les tâches nécessaires à la production et à la diffusion, et surtout les aspects techniques de ces tâches, constituent finalement l'élément fondateur de «l'identité professionnelle» d'auteur documentaire: elles nécessitent des connaissances spécifiques, une polyvalence importante et une capacité d'organisation qui sont systématiquement soulignées. Pour autant, plusieurs témoins se refusent absolument à tout orgueil professionnel, comme le résume la formule d'un d'entre eux: «Je suis un bricoleur. Je fais des choses.»

### ***Il y a évidemment des savoirs techniques.***

***Je suis un technicien du savoir pratique.***

***Je suis peut-être un observateur, un passeur...***

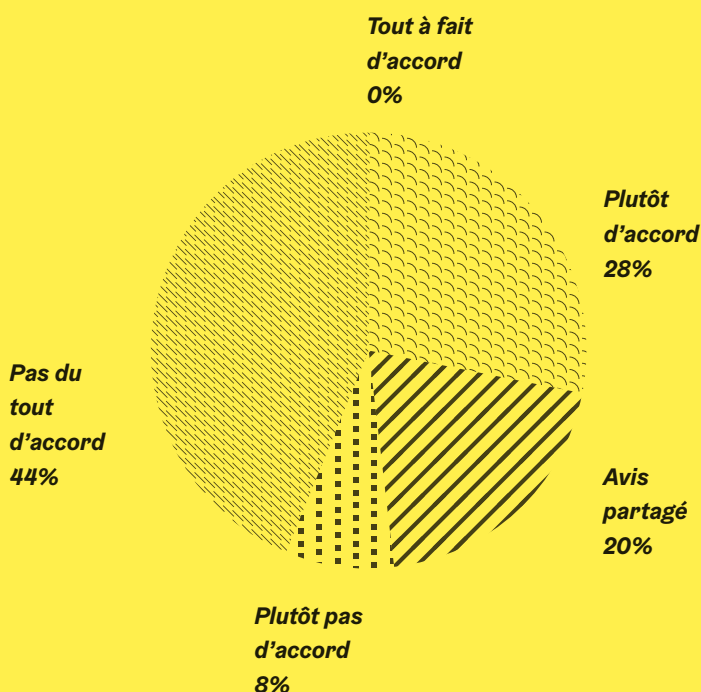
***Je suis une éponge de ce qui se passe dans la société.***

La dimension vocationnelle a quant à elle plus à voir avec un rôle «d'observateur privilégié» qui peut ensuite «montrer une réalité», voire à une dimension «éducative», qu'avec la poursuite d'un but créatif. Les témoins qui l'évoquent suggèrent que le métier d'auteur documentaire implique une curiosité de tous les instants, et des phases très importantes «d'imprégnation» – un témoin utilise une métaphore très parlante: «Je suis une éponge de ce qui se passe dans la société». Finalement, le documentaire en lui-même n'est que le résultat très «parcellaire» d'une démarche de recherche bien plus large, qui se rapproche fort de celle d'un chercheur en sciences sociales. Comme le chercheur, il s'agit de trouver un terrain, de prendre le temps d'une «imprégnation», de «fureter» autour de ce terrain, de pouvoir être «surpris» par des résultats qui étaient inconcevables avant de «faire du terrain». Or, au contraire du chercheur qui est presque toujours payé pour sa recherche en amont de la publication d'un article ou de la remise d'un rapport, ce qui constitue d'ailleurs un gage de qualité de la recherche, l'auteur documentaire ne dispose généralement de moyens qu'à des fins de production. Rappelons qu'en Belgique le statut historique du professeur d'université nommé prévoit que sur les cinq jours de travail, il dispose d'un jour «qui lui appartienne», où il puisse décider de s'adonner à ses activités de recherche et de services à la collectivité, sans contrôle de l'institution. Les auteurs documentaires sont manifestement bien loin de cette situation de liberté rémunérée!

Comme le révèle bien la lecture des entretiens semi-directifs reproduits dans ce volume, un élément qui peut très largement expliquer l'impression d'être «singulier» de chacun des auteurs documentaires est la diversité des parcours professionnels et personnels, mais aussi des parcours d'études (et donc de diplômes). Or le diplôme est évidemment un élément très unificateur d'un groupe professionnel – les professions tutélaires de médecin ou d'avocat constituant à ce niveau des exemples paroxystiques. Si les écoles supérieures des arts sont évoquées par les témoins (surtout l'INSAS ou l'IAD), c'est plutôt soit pour se réclamer de «l'héritage» d'un enseignant spécifique, soit par référence au «choc» qui s'est produit à la sortie des études, ce qui là encore renvoie aux aspects individuels et non à une affiliation à un groupe ou à une institution.

# Tout salaire mérite travail

**Fig.1**  
**Mon producteur tient compte  
 du travail que j'ai effectué  
 pour le développement du projet  
 et me rémunère en fonction.**



La 10<sup>ème</sup> question du questionnaire en ligne (voir fig. 1) visait à évaluer le degré d'adhésion à l'assertion «Mon producteur tient compte du travail que j'ai effectué pour le développement du projet et me rémunère en fonction», sur une échelle à 5 degrés, allant de «pas du tout d'accord» à «tout à fait d'accord». Les réponses sont éloquentes: aucun auteur n'a indiqué être «tout à fait d'accord». En éliminant les auteurs en auto-production, on arrive à 2/3 d'auteurs mécontents de leurs rémunérations.

Sur base des données recueillies lors des entretiens longs, en effectuant une moyenne des auto-évaluations des revenus et en corrigeant le résultat du biais courant d'une auto-évaluation des revenus par les indépendants qui est de ne pas tenir compte des avantages extra-salariaux de la plupart des employés (estimés dans ce cas-ci à environ 100€/mois), on peut établir que les auteurs touchent en moyenne moins de 300€/mois en travaillant à un horaire temps plein (38h/semaine) à la réalisation d'un film. Ce montant est évidemment absolument insuffisant pour vivre et très en-deçà du seuil de pauvreté (1 095€/mois pour un isolé).



En d'autres termes, il est évident qu'à de très rares exceptions près, l'auteur documentaire ne peut pas se consacrer uniquement à la réalisation et doit forcément tirer d'autres sources de revenus (en enseignant, en ayant une activité de journaliste pour les plus chanceux, en «surfant» sur les limites de la législation pour tenter d'obtenir ou de conserver une allocation de chômage, ou en travaillant au noir pour les autres). L'origine du très faible niveau de rémunération mensuelle estimé est liée à la prise en compte extrêmement lacunaire du temps de travail réellement presté par les auteurs. Par exemple, les phases de repérage sont très difficiles à faire financer et les rares bourses existantes (en ce compris celles de la Communauté flamande) insuffisantes pour couvrir tous les frais réellement engendrés lors de ces phases – ce que souligne Nicolás Rincón Gille dans son témoignage, chiffres à l'appui.

Par ailleurs le fait de disposer de temps pour se consacrer à la réalisation est vécu dans ce contexte comme un privilège, en contrepartie duquel des sacrifices doivent forcément être consentis. Les auteurs sont en effet visiblement «passionnés» par leur métier, ils retirent un plaisir à la fois dans ses aspects techniques et ses finalités. Dans ce cadre, ils ne conçoivent pas forcément leur situation comme étant aussi précarisée qu'elle l'apparaît au regard des conditions de rémunération ou du rythme de travail. Plus encore, la faiblesse des fonds disponible et des possibilités de production et de diffusion les amène à se sentir redevables d'avoir été «choisis». Leurs critiques vis-à-vis des institutions sont fortement «atténuées» par cet effet.

***Bien sûr, j'aimerais être aidée mais, les commissions savent très bien que sans argent, je ferais mes films. Je ne suis pas un cas isolé.***

Dans son entretien, Marie Vella indique: «Bien sûr, j'aimerais être aidée mais, les commissions savent très bien que sans argent, je ferais mes films. Je ne suis pas un cas isolé». Il y a là un paradoxe par rapport au sentiment «individualiste» que je décrivais dans la section précédente: la plupart des témoins soulignent en effet une concurrence très importante, favorisée notamment par l'arrivée «sur le marché» de nombreux jeunes diplômés chaque année. D'une certaine manière, la réduction sensible des possibilités de financement relevée par de nombreux témoins, doublée de la – relative – démocratisation d'accès aux études supérieures, ont amené les auteurs documentaires à un niveau de concurrence très important, qui explique sans doute aussi la faiblesse de leur «identité collective» et les renforcent dans leur impression d'isolement. Plus encore, cela amène effectivement un nivellement par le bas des conditions de travail, rendu possible par le fait que les auteurs sont passionnés. Cette situation amène les auteurs à se conduire véritablement comme des *homo oeconomicus*, si bien que lorsqu'on considère ce champ d'un point de vue très extérieur, il ressemble par certains aspects à une forme extrême d'expérience d'économie (néolibérale) appliquée.

# Reconnaisances financière et symbolique

Et de fait, les auteurs agissent comme des auto-entrepreneurs même lorsqu'ils sont liés par un contrat avec un producteur ou un diffuseur: il ressort clairement des témoignages comme des réponses au questionnaire en ligne que ces contrats – dont la possibilité d'en modifier les lignes est très généralement limitée, de même que (pire encore) le temps laissé pour en prendre connaissance – n'empêchent nullement une forme d'obligation pratique d'assurer le montage de dossier en vue de demandes de subsides ou encore la promotion du documentaire. En particulier, comme Jasna Krajinovic le relève dans son témoignage, l'activité d'accompagnement dans les festivals représente un investissement-temps très important et peut même générer des coûts liés au voyage, pris en charge par les auteurs eux-mêmes. Ce travail n'est pourtant pas valorisé, bien qu'il s'avère indispensable pour contribuer à la diffusion des films.

**Il y a là un problème de synchronisation, de concertation, de dialogue entre les décisionnaires de programmation dans les télévisions et les petits producteurs indépendants. Ces décisionnaires programment en fonction de leurs grilles, des cases disponibles, de leurs critères, etc. Et je constate qu'il y a de moins en moins de cases disponibles pour le documentaire de création de long métrage, alors que celui-ci intéresse de plus en plus le grand public**

Par ailleurs, quelques témoins de l'enquête en ligne comme des entretiens soulignent avoir dû parfois renoncer à être rémunérés, ou avoir préféré réduire leur salaire, plutôt que celui des membres de l'équipe de réalisation (notamment des monteurs et monteuses). Ce renoncement s'explique par la volonté absolue de faire aboutir le projet, et témoigne d'une forme de «responsabilisation» maximale des auteurs par rapport à leur travail. L'inventivité des modes de débrouille finit d'ailleurs par devenir un élément de fierté, comme le montrent notamment les témoignages de Marie Vella et de Jorge León. Comme je l'ai déjà souligné, l'importance de la dimension technique de la réalisation documentaire amène les auteurs à être des «touche à tout», des «bricoleurs» au sens de travailleurs extrêmement polyvalents. On peut émettre l'hypothèse que cette caractéristique pratique du métier puisse d'autant plus facilement s'élargir à la «débrouille» face à la faiblesse des subsides, le fait de «bidouiller» des montages financiers et de compenser «avec les moyens du bord».

En d'autres termes, que les auteurs acceptent l'absence de « reconnaissance financière » avec une forme de fatalisme, puisque finalement dans la norme du métier. Toutefois, un témoignage apporte une nuance importante: « Je ne supporte pas l'idée que l'État me considère au chômage, je ne supporte pas l'idée que ce que je fais ne puisse pas être reconnu, que je me sente dans la magouille constante ». Cette « miette de discours » est d'autant plus intéressante qu'elle démontre bien le « porte-à-faux<sup>4</sup> » auxquelles les institutions étatiques amènent les réalisateurs en jouant sur leur « prédisposition à la bricole »: d'un côté, l'état n'investit pas les moyens nécessaires à l'activité en tablant sur le « bidouillage », mais d'un autre côté, il condamne ce « bidouillage » et met en place des moyens de coercition, renforçant ce faisant largement la précarisation des auteurs documentaires.

Mais même en ce qui concerne la reconnaissance symbolique, il semble planer de véritables menaces sur les auteurs. Ainsi, comme le soulignait Jean-Jacques Andrien lors d'un débat avec Paola Stévenne, il apparaît une forme de déconnexion entre les grandes sociétés et institutions de production et de diffusion d'une part et les attentes du public d'autre part: « il y a là un problème de synchronisation, de concertation, de dialogue entre les décideurs de programmation dans les télévisions et les petits producteurs indépendants. Ces décideurs programment en fonction de leurs grilles, des cases disponibles, de leurs critères, etc. Et je constate qu'il y a de moins en moins de cases disponibles pour le documentaire de création de long métrage, alors que celui-ci intéresse de plus en plus le grand public ». La qualité générale de l'accueil par le public est un aspect souligné par plus d'une vingtaine des témoins (notamment à l'occasion des entretiens téléphoniques), qui participe fortement de leur engagement professionnel. Mais plusieurs témoins soulignent aussi une difficulté croissante à atteindre ce public, dû notamment à l'évolution des programmations des télévisions publiques qui laissent de moins en moins d'espace au documentaire. Plus de la moitié des répondants au questionnaire en ligne ont aussi souligné la très faible qualité de la communication autour des documentaires tant par les diffuseurs que par les producteurs. En particulier, la faiblesse croissante de l'activité des médias de service public à ce niveau, au-delà de la question des horaires de diffusion, est particulièrement questionnée par les témoins. Notons cependant que dans le cas de la RTBF, si plus de 50% des répondants à l'enquête ne « considèrent pas la RTBF comme une grande télévision documentaire » (celle-ci se bornant à la coproduction), elle garde paradoxalement un statut d'institution reconnue et, à l'éclairage des témoignages, on peut souligner qu'il existe même une forme de sentiment de « redevabilité » lorsqu'elle accepte de coproduire ou de diffuser une réalisation.

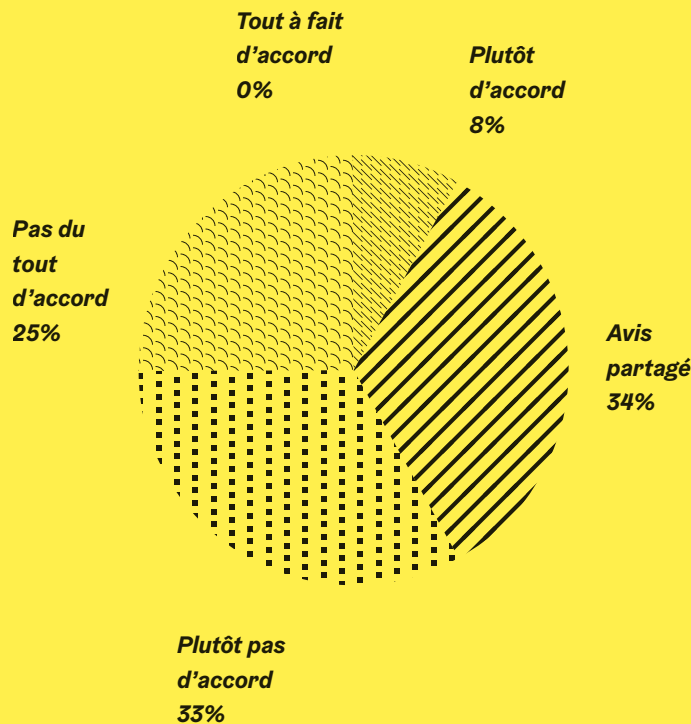
Des témoignages ressort aussi un « syndrome d'éternel débutant »: même des réalisateurs confirmés indiquent être systématiquement amenés à devoir repasser un même type de parcours d'obstacle à chaque nouveau film. On peut sans doute à la fois expliquer ce phénomène par le fait souligné par plus de la moitié des témoins de l'enquête en ligne que producteurs, diffuseurs et même les commissions d'aide publique à la création méconnaissent des réalités « de terrain », mais aussi par l'intérêt objectif des producteurs et diffuseurs à maintenir un niveau de concurrence élevé entre les réalisateurs.

# Aides publiques

Soulignons également un autre élément récurrent des témoignages, qui ressort aussi très nettement de l'enquête en ligne : l'inadéquation de l'organisation des aides publiques. La fig. 2 illustre ainsi le résultat tiré du questionnaire en ligne, qui est tout à fait explicite à ce niveau.

Fig.2

Les aides proposées en Belgique sont appropriées aux besoins de la création documentaire





Si tous les témoins et répondants insistent sur le caractère indispensable de ces aides, ils en regrettent en absolue majorité les modes opérationnels en soulignant leur inadaptation par rapport à leurs réalités pratiques. Concrètement, plusieurs témoins pointent la lourdeur administrative extrême, comme Sarah Vanagt, qui se définit ironiquement comme «dossieriste»: «(...) Je suis une machine à dossiers (...) Quand tu m’as demandé comment tu veux te présenter... Parfois (...) j’aurais pu dire: je suis dossieriste. Je ne suis pas cinéaste, je suis dossieriste. (...) Si on veut vivre de ce travail-là, on est dans une logique de dossier l’un après l’autre. Parfois (...) 70% de mon temps, je suis sur les dossiers. Dans ce cas là, je me dis “Mais quand est-ce que je fais en fait? Tout ce que je décris, quand est-ce que je vais le faire?”». Loredana Bianconi use d’une formule similaire: «Aujourd’hui, je passe des années à écrire des dossiers. C’est presque un métier en soi. Nous devons savoir faire des dossiers presque aussi beaux qu’une campagne pour yaourt!» Elle pointe également un enjeu lié à ces dossiers: «Il faut des dossiers à tout bout de champs: pour les commissions, pour les subventions, pour rencontrer des producteurs... On doit avoir le film à l’avance, sur papier. En documentaire, nous devons défendre une partie d’inconnu, de découverte.»

***Aujourd’hui, je passe des années à écrire des dossiers. C’est presque un métier en soi. Nous devons savoir faire des dossiers presque aussi beaux qu’une campagne pour yaourt!***

L’expérience vécue par les auteurs documentaires est ici particulièrement intéressante pour l’analyse du phénomène global de «bureaucratisation néolibérale», pour reprendre le syntagme de Béatrice Hibou<sup>5</sup>. En effet, alors même que la réalisation documentaire est «ontologiquement» liée à de l’imprévisibilité, puisqu’il s’agit de toucher à des réalités qui peuvent forcément évoluer, les exigences des pouvoirs publics visent au contraire à assurer au maximum une prévisibilité du processus de réalisation – il s’agit par ailleurs d’un processus très universel, qui touche aussi la recherche, les actions associatives, etc<sup>6</sup>. Cette prévisibilité devient même un critère d’appréciation de la qualité des dossiers, ce qui revient à exiger que la dimension fictionnelle puisse prendre le pas sur la dimension documentaire de la réalisation. Cette évolution constitue en cela une menace évidente pour la survie même du métier.

Il faut également souligner que les temps caractéristiques de l’administration de ces dossiers sont tout à fait décalés par rapport au processus de création, notamment parce que les délais de réponse sont forts importants, mais aussi parce que les financements éventuels arrivent forcément en aval d’un travail (non-rémunéré) de montage du dossier et donc d’écriture et – souvent – de repérage.

# En guise de conclusion

**Il me semble absolument remarquable que l'identité « métier » des auteurs documentaires soit extrêmement forte dans les deux dimensions des savoirs techniques et pratiques et de la « mission » vis-à-vis du public, alors qu'elle est quasi-inexistante dans la dimension « collective ». Pourtant, beaucoup d'éléments rassemblent tous nos témoins, au premier rang desquels une passion incroyable pour le métier, qui se marque jusque dans le temps pris pour en parler ! C'est précisément cette passion qui les amène à se surinvestir et à accepter le diktat d'une concurrence croissante et de l'impression d'isolement qu'elle engendre. S'il est vrai que les personnalités que l'enquête m'a permis de rencontrer sont toutes singulières, que nombre d'entre les témoins sont des « caractères forts » avec ce que cela suppose d'individualisme, il existe pour autant une véritable communauté de pratiques et d'expériences, dont la prise de conscience pourrait amener les auteurs à se fédérer sur des enjeux communs.**

**Or face aux menaces nombreuses, qui vont de l'inadaptation croissante du statut d'artiste (de plus en plus fragilisé) au désinvestissement progressif des aides publiques à la réalisation en passant par l'évolution des structures de diffusion, il me paraît évident qu'il y a de véritables enjeux collectifs qui se posent aujourd'hui.**

Mais ces enjeux ne concernent pas uniquement les auteurs documentaires: il me paraît en effet évident que ceux-ci sont quelque part à l'avant-garde des mutations générales des métiers du champ socioculturel. Comme le montrent, depuis une quinzaine d'années, toute une série de publications, les «travailleurs culturels et créatifs» sont en effet confrontés à une précarisation croissante<sup>7</sup> accompagnant les reconfigurations néolibérales du capitalisme<sup>8</sup>.

C'est sans doute l'un des grands mérites de l'étude menée par la Scam: elle met en exergue **une situation extrême qui doit sonner l'alarme dans les secteurs de la culture mais aussi de l'éducation et de la recherche, en ce qu'elle est un analyseur particulièrement puissant des grandes tendances de leur évolution. Elle montre aussi une crise profonde du modèle même de rémunération des auteurs et partant, de la figure de l'auteur** telle qu'elle a été forgée au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle. Sans doute, dans ce cadre, serait-il intéressant pour les auteurs de lancer une réflexion collective quant à un nouveau statut et un nouveau modèle de rémunération qui échappe aux travers d'une mise en concurrence effrénée des individus et d'une bureaucratisation extrême, et plus largement, quant à la possibilité de définir collectivement les nouvelles formes d'institution de la culture.



-

<sup>1</sup> M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (69), *in Dits et Ecrits*, t. I, Paris, le Seuil, 2001, pp. 817-849.

-

<sup>2</sup> B. Edelman, *Le sacre de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

-

<sup>3</sup> Voir notamment les travaux de Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And How it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York, Perseus Book Group, 2002. Il faut noter que Florida considère cette « classe » pour en démontrer l'utilité au développement économique et non pas pour en analyser les conditions d'existence.

-

<sup>4</sup> L'expression est de Pierre Bourdieu dans *La Misère du Monde*, Paris, Le Seuil, 1993.

-

<sup>5</sup> B. Hibou, *La bureaucratisation du monde à l'ère néolibérale*, Paris, La Découverte, 2012.

-

<sup>6</sup> G. Kozłowski & R. Maes, *Gérer, c'est prévoir!*, Bruxelles, CFS, 2015.

-

<sup>7</sup> Voir p. ex. A & M. Rambach, *Les Intellos précaires*, Paris, Fayard, 2001, et *Les nouveaux Intellos précaires*, Paris, Fayard, 2009.

-

<sup>8</sup> R. Gill & A. Pratt, *In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work*, *Theory, Culture & Society*, 25 (7-8), 2008, p. 1-30.



# **Enquête de la Scam sur le documentaire en Belgique francophone**

**Cette enquête a été menée en ligne à l'automne 2015 auprès des documentaristes membres de la Scam. Élaborée par des auteurs du Comité belge et des membres de l'équipe de la Scam, elle visait à obtenir un état des lieux de la production documentaire en Belgique francophone, à en identifier les principales problématiques et à faire émerger des réponses nouvelles.**

# 1. Relations avec les co-auteurs

D'une manière générale, les relations avec mes co-auteurs sont bonnes

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

Je dispose des outils (contrats, plateformes...) permettant de collaborer au mieux avec mes co-auteurs

J'ai été amené(e) à saisir la Scam dans la cadre d'un désaccord avec mes co-auteurs

oui/non/ne se prononce pas

# 2. Relations avec les producteurs et co-producteurs

## 2a. Relation avec mon producteur

D'une manière générale, les relations avec mon principal producteur sont bonnes

J'ai signé des contrats d'écriture et/ou de réalisation au cours des 5 dernières années avec plus de trois producteurs différents

Les producteurs respectent mes démarches d'auteur sur base du projet accepté

D'une manière générale, le producteur me communique le plan de financement du film et ses évolutions importantes

Je suis satisfait(e) en générale du(es) contrat(s) que les producteurs me proposent

J'ai suffisamment de temps pour analyser le contrat proposé par le producteur

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

Mon producteur tient compte du travail que j'ai effectué pour le développement du projet et me rémunère en fonction

En règle générale, il m'est demandé d'aller vers plus de créativité, d'originalité

J'ai disposé d'un nombre suffisant de semaines de tournage pour réaliser mon dernier film

J'ai disposé d'un nombre suffisant de semaines de montage pour mon dernier film

Le salaire versé pour mon dernier film était fixé en fonction de la convention collective et couvrait le temps presté réellement

En tant qu'auteur(e), pour mon dernier film, le producteur m'a réglé ma rémunération sous forme de salaire

oui/non/ne se prononce pas

En tant qu'auteur(e), pour mon dernier film, le producteur m'a réglé ma rémunération sous forme de droits d'auteur	oui/non/ne se prononce pas
Pour fixer mon salaire, le producteur entend prendre en compte les droits d'auteur qui me seront versés par la Scam pour la diffusion de mes œuvres	
Sur mon dernier film, j'ai accepté de mettre mon salaire (en tout ou en partie) en participation	
D'une manière générale, à l'étape du visionnage, mon producteur est un «allié» vis-à-vis du diffuseur, ou des autres coproducteurs	tout à fait/plutôt/avis partagé/ plutôt pas/pas du tout
Je suis satisfait(e) en général du travail de la communication autour de mes œuvres réalisé par mon producteur	
Je suis satisfait(e) en général de l'exploitation commerciale réalisée par mon producteur	
Je reçois régulièrement des informations d'exploitations de mes œuvres en Belgique ou à l'étranger, hors celles qui me sont notifiées par la Scam	
D'une manière générale, hors Scam, le pourcentage calculé sur les recettes mentionné dans mes contrats, dépasse 5 %	
La recette nette part producteur est l'assiette usuelle de calcul de mes droits (hors Scam)	oui/non/ne se prononce pas
Je reçois régulièrement de mon producteur, la rémunération proportionnelle convenue pour des télédiffusions de mes œuvres hors ce qui relève de la Scam	
Je suis satisfait(e) de la façon dont mon producteur me fait parvenir de façon régulière les comptes d'exploitation de mes œuvres	tout à fait/plutôt/avis partagé/ plutôt pas/pas du tout
J'ai été amené(e) à saisir les tribunaux pour obtenir les comptes d'exploitation de mon producteur	oui/non/ne se prononce pas
J'ai été amené(e) à saisir la Scam pour obtenir les comptes d'exploitation de mon producteur	

## **2b. Relations des auteurs-producteurs avec les producteurs et co-producteurs**

En tant qu'auteur(e)-producteur(e), mes relations avec mes co-producteurs sont bonnes	
Je suis satisfait(e) de mon statut d'auteur-producteur	
D'une manière générale, je détiens la plus grosse part de production de mes films	tout à fait/plutôt/avis partagé/ plutôt pas/pas du tout
A l'étape du visionnage ma position d'auteur(e)-producteur(e) me permet de mieux négocier avec les diffuseurs	

### 3. Les éditeurs de services de médias

Les chaînes de télévisions restent les médias les plus importants pour la diffusion de mes œuvres

D'une manière générale, mes relations avec les télévisions sont bonnes

Les services non linéaires des chaînes de télévision prennent de plus en plus d'importance dans les projets et les diffusions

Les services «web» sont désormais très importants eux aussi

Je suis satisfait(e) des choix de diffusion (horaire, émission, etc.) de mes œuvres

Je suis satisfait(e) des choix de rediffusion

Je suis satisfait(e) des collaborations avec les télévisions en matière de création

Je suis satisfait(e) de la communication faite autour de mes œuvres et de ma démarche

Les télévisions respectent mes démarches d'auteur(e) sur base du projet accepté

En général, j'ai accepté les coupes suggérées par la télévision

En général, j'ai accepté les interruptions réalisées par la télévision

En règle générale, je considère que deux visionnages par la télévision avant montage final sont suffisants

Pour moi, la RTBF reste une grande télévision du documentaire

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

### 4. Les soutiens publics

D'une manière générale, les relations avec les administrations publiques sont bonnes

Je suis satisfait(e) du fonctionnement des instances d'avis

Les aides proposées en Belgique sont appropriées aux besoins de la création documentaire

L'existence de plusieurs guichets aux vocations différentes est une bonne chose

Les aides proposées sont facilement accessibles dans des délais réalistes

En règle générale, je réponde aux appels à projets des instances publiques

En règle générale, le soutien à l'exportation est efficace

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout



---

En règle générale le soutien à la diffusion est efficace

---

En règle générale, le soutien à la distribution est efficace

---

En règle générale, le soutien à la promotion est efficace

---

En règle générale, le soutien à l'écriture et au développement est efficace

---

Je suis satisfait(e) du fonctionnement des ateliers de production

---

En dehors du soutien financier, j'ai déjà bénéficié des services et de l'accompagnement des ateliers de production

oui/non/ne se prononce pas

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

## 5. Les publics

---

J'attache de l'importance aux publics à qui je destine mes œuvres

---

Je reçois du producteur/de la télévision les informations relatives aux publics touchés

---

Auteurs producteurs, soutiens publics et diffuseurs partagent une analyse des publics du documentaire

---

Je pense que mes œuvres peuvent être intéressantes pour des publics peu visés par les médias

---

Je pense que mes œuvres rencontrent un public via des réseaux informels de distribution

---

Je me déplace à la rencontre de mon public

---

Je suis remboursé(e) pour mon déplacement et rémunéré pour ma prestation

---

L'enjeu artistique se trouve désormais dans les festivals et autres canaux spécialisés plutôt qu'à la télévision

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

## 6. La Scam

---

D'une manière générale, les relations avec la Scam sont bonnes

---

Je connais Pro Spere

---

Je suis satisfait(e) du travail de représentation de Pro Spere

---

Les services de gestion de droits sont utiles et performants

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

Le service juridique est utile et performant

Les accueils et le service auteurs sont utiles et performants

Le service d'action culturelle est utile et performant

Les outils de communication sont utiles et bien adaptés

Les rapports annuels et autres reportings sont utiles et clairs

Le Comité belge et le Délégué général gèrent et promeuvent la Scam de façon performante

La dimension francophone de la Scam est importante pour moi

Les aides de la Scam sont utiles et bien adaptées

Les formations proposées par la Scam sont utiles et bien adaptées

## 7. Le numérique

J'ai accès aux différents outils numériques

Je suis formé à l'utilisation des techniques numériques pour réaliser un documentaire

L'écriture d'un documentaire est appelée à changer avec l'utilisation du numérique

J'ai déjà réalisé ou j'envisage de réaliser un webdoc

J'utilise le numérique pour interagir avec certains publics

Le web crée de nouveaux publics

L'utilisation du numérique améliore la qualité artistique des oeuvres documentaires

J'estime que le numérique a permis de nouvelles pratiques de production

J'estime que le numérique a permis une meilleure circulation de mes œuvres

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

oui/non/ne se prononce pas

tout à fait/plutôt/avis partagé/  
plutôt pas/pas du tout

# Tenir les plaines



—  
Anne Georget,  
*Présidente de la Scam*

**La Scam en Belgique, comme en France, œuvre pour faire reconnaître la place essentielle du documentaire dans la vie citoyenne. Les auteurs n'ont de cesse d'affirmer que le documentaire est l'âme d'une télévision publique exigeante, tout simplement parce qu'il est le vecteur indispensable d'échanges entre voisins, entre lointains à l'heure du grand repli sur soi. Pourtant force est de constater que le documentaire est programmé de plus en plus tard, ses cases s'éteignent les unes après les autres. Alors le découragement gagne.**

L'art documentaire cherche d'autres écrans pour exister. Ainsi de la salle de cinéma. Sur un plan artistique l'expérience est valorisante, et nous nous réjouissons de voir le documentaire enfin reconnu dans la famille du cinéma. C'est dans cet esprit que L'Œil d'or récompense, à l'initiative de la Scam, le meilleur documentaire au festival de Cannes. Le festival de Berlin vient à son tour de créer un prix du documentaire, preuve que c'est un genre bien dans son temps, un espace où la création œuvre à plein.

En fait il me semble capital que télévision et salles soient complémentaires dans l'offre documentaire car sur un plan politique il ne faudrait pas que la diffusion en salle aboutisse à une ghettoïsation du genre. Bien sûr le public est plus motivé, plus enthousiaste et ce retour immédiat fait du bien, ne boudons pas le grand plaisir de ces rencontres charnelles avec le public. Mais l'audience des salles obscures est toujours plus « confidentielle » qu'une diffusion, même tardive, à la télévision. Et surtout, elle s'adresse beaucoup à des convaincus d'avance, alors que la télévision offre la possibilité

de rencontres improbables avec des spectateurs qui n'avaient pas prévu de croiser les chemins que nous arpentons, d'écouter les histoires que nous racontons. Or c'est bien là la force du documentaire que de savoir partager la pâte humaine aussi avec le plus grand nombre.

Et Internet? Même si le modèle économique reste encore à trouver il représente un espoir pour le documentaire. L'offre légale, autrement dit les plateformes qui rémunèrent les auteurs, est encore bien limitée. Aussi faut-il saluer l'initiative Tënk qui s'inscrit dans « l'écosystème » de Lussas qui depuis 30 ans souffle sans relâche sur les braises documentaire. C'est pourquoi la Scam soutient cette plateforme de diffusion sur abonnement le temps qu'elle prenne son essor.

« Tenir les plaines » disait un ami, « ne fuyons pas dans les forêts ». Attelons-nous encore et toujours à défendre des espaces de création mais aussi à ce que le documentaire ne soit pas mis en situation de parler toujours aux mêmes. Ce serait un douloureux contresens.

# La C



# diffusion



Jean-Jacques Andrien

# Expérience d'un cinéaste, diffuseur de ses propres films

## J'interviens en tant que cinéaste

J'interviens ici en tant que «cinéaste» et pas en tant que «documentariste», parce que je réalise des longs-métrages de fiction et des documentaires. Pour moi, il n'y a pas d'opposition entre documentaire (cinématographique) et fiction, dans le sens où ce sont «les deux faces constamment réversibles de la planète cinéma» (la formule est de Jean-Louis Comolli). Dans les deux cas, il y a dispositif narratif, il y a récit, il y a du point de vue, du personnage, du hors-champ, du cadrage, du montage... L'opposition, je la vois plutôt entre le monde du cinéma et le monde de l'information, entre documentaire informatif (qui relève du journalisme) et documentaire de création cinématographique (où la braise cinéma rayonne).

—  
Il a plu sur  
le grand paysage  
©Les Films De La Drève

## Je voulais un surgissement d'un autre ordre

J'ai réalisé, il y a une trentaine d'années *Le grand paysage* d'Alexis Droeven, un film de fiction (avec Nicole Garcia et l'acteur de *L'homme de marbre* de Wajda, Jerzy Radziwilowicz), où j'avais inséré des extraits d'un film documentaire, que j'avais réalisé à la même époque et qui s'intitule *Mémoires*. Dans une critique du film, on disait: «dans ce film, le documentaire mange la fiction» et dans une autre «la fiction éteint le documentaire». Pour moi, c'est une manière de voir complètement erronée, parce que dans chacune de ces deux parties (documentaire et fiction), il s'agit de cinéma, il s'agit de dispositif narratif, d'articulation de points de vue, il s'agit de personnages qui ont un statut, une fonction, un but conscient... J'avais inséré ces fragments documentaires dans ma fiction parce qu'il était nécessaire pour mon propos d'y faire surgir, de façon brutale, les images de milices d'extrême-droite agressives dans la temporalité paisible du quotidien des habitants des Fourons. Je voulais un surgissement d'un autre ordre que celui de la quotidienneté des gens de ces villages.



## Donner la parole au réel

La différence essentielle, pour moi, entre documentaire de création et fiction (je parle ici de différence et pas d'opposition) réside dans le fait que, dans la fiction, le cinéaste compose son film de A à Z. C'est lui qui parle. Il agit sur tous les paramètres de son film; il intervient sur le jeu des personnages, sur leurs paroles, sur les décors, la lumière, etc. Dans le documentaire de création, il intervient le moins possible sur ces paramètres, il filme ce qui «est», de façon à laisser la réalité advenir à l'écran dans sa complexité. Mais là où il doit intervenir, nécessairement, c'est dans son positionnement par rapport au réel. Qui parle, d'où ça parle, de qui il parle et à qui il s'adresse... Il doit choisir le lieu et le moment à filmer, il doit placer sa caméra et son micro à tel ou tel endroit précis... Dans le documentaire de création, le cinéaste, d'une certaine façon, donne la parole au réel.

La réelle opposition (comme je l'ai dit tout à l'heure) se situe entre le monde du cinéma et le monde de l'information, c'est-à-dire le monde du journalisme: les films de reportage, les magazines... dans tous ces films où le spectateur n'est plus posé qu'en consommateur prié de suivre le guide (la formule est de Jean-Louis Comolli). Là où les formatages dominent.

## Documenter une fracture globale

Mon documentaire *Il a plu sur le grand paysage* circule dans les salles depuis l'automne 2012 en Wallonie, à Bruxelles et aujourd'hui en France. Nous en sommes à la troisième année d'exploitation. Le film est projeté dans tous les types de salles, que ce soient les salles commerciales, les centres culturels, les salles de fête villageoises ou même les salons de ferme.

Ce film traite de la situation actuelle des producteurs de lait du pays de Herve. De cette partie de l'Est de la Belgique, limitrophe avec les Pays-Bas et avec l'Allemagne. Le pays de Herve, c'est un vaste plateau de prairies doucement vallonnées qui fait à peu près 500 km<sup>2</sup> où, depuis les années 60, les agriculteurs se sont mono-spécialisés dans la production de lait.

J'avais déjà tourné *Le grand paysage d'Alexis Droeven* là-bas en 1981 et quand je suis revenu dans cette région, au début des années 2000, j'y ai vu un profond changement: il y avait comme une fracture dans le paysage, ce n'était plus celui que j'avais connu. Cette fracture, je l'ai aussi ressentie chez les agriculteurs eux-mêmes, dans leur être, et cela renvoyait pour moi à une fracture globale, à une crise globale bien au-delà du problème agricole et du pays de Herve.



## La diffusion du documentaire

**Paola Stévenne :**

**Jean-Jacques, est-ce vous pouvez nous parler de la diffusion de ce film que tu mènes depuis trois ans maintenant ? Comment est-ce que vous organisez ça ? Dans quel réseau ? Est-ce que vous avez un public cible pour ce film ?**

Jean-Jacques Andrien:

Nous nous sommes très vite rendus compte que le public cible est principalement le citoyen lambda, parce que le film pose un problème de citoyenneté. Dans ce que vivent aujourd'hui les producteurs laitiers, notamment du pays de Herve, il y a, comme je l'ai dit, des signes d'une fracture, d'une crise selon moi, globale, civilisationnelle. Ces agriculteurs ressentent cette crise de manière existentielle, dans leur corps, dans leur être. Les agriculteurs travaillent en permanence sur du vivant, sur de l'actuel, dans la continuité de ce que leur ont transmis leurs parents. *L'a priori*, le cliché que l'on rencontre généralement sur la paysannerie, c'est: «Le paysan, c'est du passé». C'est «un monde à part!» Non! Le problème de la paysannerie d'aujourd'hui est le problème de tous: un problème de citoyenneté.

Il s'est passé quelque chose d'inouï pendant le tournage de ce film. Comme j'avais mis en place un dispositif de filmage le plus respectueux possible de la parole du paysan (ce sont de longs plans séquence qui durent volontairement un certain temps — ceci pour faire jouer les hors-champs et pour permettre à la parole du paysan d'être la sienne, avec ses silences, son tempo... et pas celle que moi je veux lui faire dire —), chaque fois qu'un agriculteur parle de son rapport à son ou à ses enfants ou à ses parents, il y a une émotion qui surgit. Une émotion où l'on ressent une douleur. Une douleur qui dépasse la personne qui l'exprime. Une douleur «ontologique», voire «anthropologique», qui renvoie, non seulement à sa situation personnelle, à la culture paysanne qui s'étirole en elle, mais aussi à quelque chose de déstructurant, à un changement qui traverse le monde d'aujourd'hui. Le cinéma capte ces choses-là.

Le film a fait jusqu'à ce jour, sur Bruxelles et la Wallonie (je ne parle pas de la France), plus de 10 000 spectateurs dans les salles. Difficile de dire le nombre précis, car il y a des locations au pourcentage calculées sur le nombre de tickets vendus et d'autres qui sont forfaitaires et qui ne reflètent pas le nombre de spectateurs. Le nombre de 10 000 est certainement sous-estimé. Marie Detaille, l'attachée de presse, a fait un excellent travail de communication avec les réseaux concernés par les problèmes agricoles et environnementaux, en même temps qu'une communication ciblée vers le grand public, avec des journaux comme *Le Soir*, *La Libre Belgique*, *Vers l'avenir*, *la Meuse*, *Le Vif*, etc.

**Paola Stévenne :**

**Comment et dans quelle temporalité préparez-vous une projection ? Vous me parlez d'une préparation 15 jours avant la projection ?**

Jean-Jacques Andrien:

C'est plus que 15 jours. Il faut avoir le temps de contacter les réseaux concernés et de se synchroniser avec eux.

**Paola Stévenne :**

**Ce sont les réseaux qui font le public ?**

Jean-Jacques Andrien:

Pas seulement. Le film touche à la fois le citoyen et les agriculteurs. Il y a une communication qui se fait vis-à-vis du citoyen par voie de presse, télévisions locales, radios, affichages, internet, etc, et une autre plus ciblée vis-à-vis du monde agricole, à travers les réseaux concernés. Donc, il y a un travail de communication à ces deux niveaux distincts. Moi, ça me prend un temps fou et précieux, parce que j'ai un projet de fiction en Australie depuis des années et je voudrais vraiment y aller. Le scénario est quasi terminé, je voudrais le finaliser ainsi que son montage financier. Mais d'un autre côté, un film est destiné à être vu. C'est sa raison d'être. Et si tout ce travail d'accompagnement s'avère utile et fait avancer les choses, apporte quelque chose, je le fais.

Un documentaire de création ouvre des portes sur des réalités peu ou pas connues, à connaître, à documenter. Il permet de rencontrer l'Autre, de déchiffrer les choses, de les comprendre et, dès lors, de pouvoir se positionner par rapport à elles et d'agir. Je pense que ce type de documentaire doit être accompagné. D'une façon ou d'une autre.

Dans le cas de ce film, il l'est par un agriculteur protagoniste du film et par moi-même; il y a toute une série de choix qui ont été faits au moment du tournage et qui peuvent être utiles à connaître pour une bonne compréhension du film. L'agriculteur, c'est Henri Lecloux. Cet agriculteur m'accompagne dans toutes les projections ici en Belgique et très souvent en France. Le film a déclenché chez lui une prise de conscience de l'importance de la prise de parole, par les agriculteurs eux-mêmes, pour changer leur situation qui est aujourd'hui catastrophique. C'est la fin des quotas laitiers depuis le premier avril 2015. Cela veut dire qu'il n'y a plus, depuis cette date, pour la plupart des producteurs laitiers européens, de garantie d'un prix minimum pour leur lait. Il n'y a plus de régulation des quantités de lait produit, c'est l'ouverture au marché mondial, c'est le grand marché qui fixe le prix. C'est par conséquent la volatilité de ces prix. Plus de visibilité à long terme... Actuellement, dans le pays de Herve, leur lait est acheté à 27 eurocents le litre, alors que son prix de revient leur coûte 42! Ce prix de revient est de 18 pour les Néo-Zélandais! Concrètement, aujourd'hui, quand un agriculteur du pays de Herve descend dans son étable, quand il travaille dans son étable, il perd de l'argent sans pouvoir voir le bout du tunnel. Beaucoup de jeunes ne reprennent pas la ferme de leur père.

**Paola Stévenne :**

**Dans quels types de lieux le film est-il projeté ?**

Jean-Jacques Andrien:

Dans tout type de lieux. Ici à Bruxelles, c'était le Vendôme, l'Espace Senghor... Il y a eu cinq ou six lieux de projection bruxellois. À Liège, c'était le Churchill, Le Parc (les Grignoux). À Mons, le Plaza... Il y a eu des salles commerciales, des centres culturels comme celui de Gembloux, de Welkenraedt, de Herve... et parfois aussi des administrations communales ou même des bibliothèques communales. Mais il me faut dire ici, que dans ces lieux culturels, là où il n'y a pas de salle équipée pour le cinéma (et donc pas de DCP), je rencontre assez fréquemment des problèmes d'équipement de projection (en DVD et parfois en Blu Ray).

Pour les projections DVD, si c'est une projection DVD dans un salon de ferme: ok, on prend l'écran TV qu'il y a dans la ferme, il y a leur lecteur DVD et on passe un bon moment en petit comité à discuter du film (famille et voisins). Mais si c'est une projection DVD en salle, je demande toujours (au moment de la réservation) l'estimation du nombre de spectateurs. Si c'est pour 50 personnes, je demande un projecteur de 3 500 lumens minimum. Si c'est pour 150 personnes, c'est 5 000 lumens minimum. Sinon, ça ne sert à rien: on a un machin sombre et flou à l'écran et là ce n'est plus du cinéma, c'est de la carte postale.

Bien évidemment, c'est le DCP le meilleur support (à défaut de 35mm!). Mais le DCP ne vous garantit pas toujours une bonne projection. Un jour, je me suis retrouvé dans une salle de cinéma, au fin fond de la Belgique avec un DCP et la projection était sombre à crever. Alors, je dis au projectionniste (parce qu'avec la fin du 35 mm, il y a aussi un problème de formation des projectionnistes): «Ce n'est pas possible, c'est beaucoup trop sombre, je ne peux pas projeter comme ça, on ne voit même pas les yeux des personnages». Alors que tout l'intérêt du film réside dans l'émotion exprimée par les regards. On ne voyait rien. «Soit on règle ce problème, soit on annule la projection». Le directeur de la salle intervient: «Ah non, ce n'est pas possible, nous avons 180 réservations!». Je tiens bon! Alors le projectionniste se résout à téléphoner au fournisseur du projecteur à Bruxelles et il demande s'ils peuvent monter la lumière de son projecteur à partir de Bruxelles. Incroyable situation: moi je suis dans la salle de projection où le film défile et je crie «Il faut monter la lumière de 10%» et à Bruxelles, où ils ne voient rien, ils se mettent à augmenter la lumière de 10%. Puis je dis «Non, encore 2%, svp» et le technicien à Bruxelles augmente encore de 2%. Mais vous vous rendez compte dans quelle situation on est!?

Le numérique peut poser beaucoup de problèmes d'ordre artistique. J'imagine le jour où l'on va devoir télécharger les films sur internet dans les salles (il y a déjà plusieurs salles à Bruxelles qui sont équipées avec des capteurs de téléchargement) et que je suis dans une salle où je vois que mon film est tout vert ou projeté dans un mauvais format! Téléphoner à qui pour régler ça? À New York? A Singapour? Quelle situation loufoque! Le cinéma est en train de glisser vers des choses inessentiels, vers ce qui est du pur profit financier.

Comme je l'ai dit, nous projetons dans des salles commerciales, dans des centres culturels, dans des bibliothèques communales, dans des administrations communales... Il nous arrive aussi de projeter dans des salles où se tiennent des conseils d'administration (*rires*) parce que là, il y a un système de projection pour les PowerPoint! Récemment, je préparais la projection du film dans ce type de salle et je demandais par téléphone le nombre de lumens de leur projecteur. L'organisatrice de la séance me répond: «Monsieur Andrien, je vais demander à mon technicien.» Elle demande au technicien et celui-ci lui répond: «Pas possible parce que c'est un projecteur qui est fixé au plafond et je n'ai pas d'échelle!» Alors, je dis «Et bien, je vais venir avec une escabelle!». Du coup, le technicien trouve une échelle. C'était un petit projecteur de 1 500 lumens pour une salle d'une centaine de spectateurs. Pas suffisant pour un film de cinéma. Mais ces gens-là étaient chouettes, ils ont pris conscience du problème et, finalement, ils ont loué un 6 000 lumens à Bruxelles pour la projection

qui s'est très bien passée; et depuis, pour d'autres, d'avoir constaté la différence.

Tout cela pose le problème du minimum de qualité dans les équipements de projection dans les bibliothèques communales, dans certains centres culturels et administrations communales, où ce type de film a sa place, en ce qu'il va à la rencontre des gens. Je parle ici de l'image mais je n'ai pas parlé du son! Le son c'est encore autre chose et ce n'est pas rien. En somme, disons qu'en ce qui concerne **la diffusion du documentaire de création**, il me semble nécessaire de mener une réflexion et un travail en termes (1) de **communication** avec le public visé, (2) **d'accompagnement** du film, (3) de **support**, (4) **de qualité du matériel** de projection image et son et aussi (5) **de colmatage des fenêtres** de la salle où l'on compte projeter lorsqu'il fait encore jour. Sinon ça ne marche pas. Et si notre film continue de circuler après trois ans d'exploitation, c'est tout simplement parce que nous travaillons sur ces cinq paramètres-là. Sans quoi, cela aurait été l'histoire de quelques mois et puis sa vie se serait éteinte. Un autre film arrive etc.

**Paola Stévenne :** **C'est aussi parce que vous travaillez sur la promotion que vous accompagnez les films, non ?**

Jean-Jacques Andrien: Oui, bien sûr! La rencontre avec la presse locale, les TV communautaires, les programmateurs d'autres salles, etc.

**Paola Stévenne :** **Comment est financé tout ce travail ?**

Jean-Jacques Andrien: Ça c'est la question! Pour ma part, généralement, concernant mes prestations d'accompagnant, je ne demande rien et nous ne recevons pas d'aide pour ce faire. Pour les déplacements (car parfois je suis invité dans des lieux à plus de deux heures de route de chez moi), je demande le remboursement de mes frais d'essence et un café à l'arrivée. Concernant la location du film, j'ai une règle: je demande d'être, soit au pourcentage, 50-50 sur les tickets d'entrée avec un minimum de 5€ le ticket; soit, quand on me dit «on ne sait pas du tout combien nous aurons de spectateurs», je dis «d'accord, on le fait au forfait» et je propose alors un forfait de 200€. Les ASBL qui programment le film peuvent obtenir, à certaines conditions, 100 à 150€ d'aide du RACC (réseau d'action culturelle-cinéma) sur ce montant de 200€. Cette aide est essentielle (merci à Micheline Crêteur et à Guy Trifin). Cette aide est fondamentale pour la diffusion de nos films. Cela dit, il y a aussi les aides à la promotion du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles qui sont tout aussi vitales: matériel promotionnel, affiches, bande annonce, dossier de presse, rémunération de l'attachée de presse, etc. De même, l'agriculteur qui m'accompagne n'est pas rémunéré. À ma connaissance, il n'y a malheureusement pas d'aide pour ce type de prestation. Il le fait pour l'échange avec le public, pour répondre aux questions, informer et aussi s'informer. Pour les déplacements en France, je fais prendre en charge, par l'exploitant ou l'animateur qui nous accueille, ses frais de déplacements.

Je suis, à la fois, le réalisateur du film, le responsable de la société de production (Les Films de la Drève) et aussi le distributeur sur la Belgique.



Je sais faire ce travail de distribution sur la Belgique, mais je ne sais pas le faire sur la France. En France, j'ai un distributeur (Shellac). La France est très bien équipée pour ce type de diffusion. À tous niveaux. J'ai calculé qu'à ce jour, le film a été projeté dans près de cinquante lieux en Wallonie et à Bruxelles. Dans certains lieux il a été projeté 2 à 5 fois par semaine. Si vous souhaitez avoir des indications précises de chiffres sur l'exploitation à Bruxelles et en Wallonie, j'en ai pris quelques-uns avec moi à titre indicatif. Sur base des bordereaux, en salle commerciale, à Liège, au Churchill, on a fait 1 362 entrées sur 38 séances. Cela veut dire une moyenne de 36 spectateurs par séance. Ce qui se vérifie avec le Vendôme à Bruxelles, avec Stavelot, avec Mons, etc où nous avons réalisé, en moyenne, une trentaine de spectateurs par séance. Mais, dans le cas d'une séance événementielle (unique) avec ma présence et celle de Henri Lecloux, la moyenne jusqu'à présent est de 146 spectateurs par séance (quatre fois plus). D'où notre choix de privilégier la séance événementielle, avec la présence du réalisateur et d'un expert du sujet traité. Et lorsque c'est vraiment plein et que l'on doit refuser du monde, alors nous proposons une deuxième séance, le lendemain soir ou la semaine suivante.

En séance événementielle: à Huy: nous avons réalisé 355 entrées. À Gembloux: 112. À Braine-Le-Comte: 400. À Ath: 85. À Attert: 92. À Welkenraedt: 272. Aux Avins: 172. Etc. Maintenant, le film commence à être diffusé dans les écoles: À Saint-Louis à Bruxelles, il y avait 70 spectateurs. À Fontaine-l'Évêque: 120. À Verviers: 40. Etc.

Concernant la télévision, le film a été diffusé sur ARTE et il est passé deux fois à la RTBF. Je suis très content de ma collaboration avec ces deux chaînes au niveau de la production. Il y a eu respect de leur part à l'égard de mon travail (durée du film hors norme, traitement cinéma, montage...). Au niveau de la diffusion, le rapport est différent. Les décideurs au niveau de la programmation sont pris dans des logiques qui sont différentes des nôtres. Par exemple, avec les exploitants cinéma, je peux, dans beaucoup de cas, influencer sur l'heure de la projection et même sur le jour de la projection en rapport avec le contexte (manifestations d'agriculteurs, rencontres ministérielles européennes...). Si vous voulez avoir des agriculteurs à la projection de ce film, vous ne pouvez pas programmer votre séance à 18h ou à 19h. Ces gens-là travaillent encore à cette heure-là: ils traitent! Je dis toujours: au plus tôt, à 19h45. Et cela, aussi bien en Belgique qu'en France. Mais à la télévision vous ne pouvez pas agir de la sorte. À la télévision, sur ARTE, le film a été diffusé à 24h. La nuit! J'ai dit à ARTE: «Mais vous vous rendez compte? À cette heure-là, les agriculteurs sont crevés, ils vont dormir à 22-23h et se lèvent à 5h du matin.» Là, il y a une déconnexion entre les petits producteurs indépendants et les programmeurs de la chaîne TV. Et quand bien même mon coproducteur TV se battrait pour le diffuser à une heure ou un soir en rapport avec des événements extérieurs qui pourraient résonner avec son propos, je pense qu'il n'a malheureusement pas le pouvoir de décision pour ce faire. Il y a là un problème de synchronisation, de concertation, de dialogue entre les décisionnaires de programmation dans les télévisions et les petits producteurs indépendants. Ces décisionnaires programment en fonction de leurs grilles, des cases disponibles, de leurs critères, etc. Et je constate qu'il y a de moins en moins de cases disponibles pour le documentaire de création de long métrage, alors que celui-ci intéresse de plus en plus le grand public.



Ronnie Ramirez

# Une Web TV

## On commence par ZIN TV...

Avant ZIN TV, nous menions des ateliers vidéo. Nous formions des jeunes qui avaient un désir de cinéma et des choses à raconter. C'étaient des jeunes issus de l'immigration. Ma génération a vu des cinéastes s'éveiller. Malheureusement, en Belgique, s'appeler Youssef, Mamadou ou Fatima rend l'intégration dans les milieux professionnels très compliquée, sauf comme femme de ménage ou homme à tout faire. C'est le préambule à ZIN TV. Né entre autres pour permettre la poursuite de l'élan créé dans les ateliers vidéo car, on le sait, faire des films exige un moteur allumé en permanence pour un chemin semé d'embûches. Et si on est né du mauvais côté, avec la mauvaise culture, la mauvaise langue et la mauvaise religion on se fatigue plus vite.

## On passe par la révolution bolivarienne...

Autre préambule: le Venezuela. En 2003, j'ai été invité au Venezuela pour former le personnel des nouvelles télévisions communautaires. Sous la présidence d'Hugo Chavez, ces télévisions ont pris leur essor. En effet, la nouvelle constitution, qui donne un nouveau cadre législatif à son pays, affirme la démocratie participative comme outil d'organisation politique et stipule que la communication est un droit de l'homme.

De 2003 à 2008, j'ai donc pu participer à la construction d'une télévision de service public en pleine révolution. Ce fut, pour moi, une expérience humaine, politique, intellectuelle, artistique et professionnelle très importante. De retour en Belgique, j'ai partagé mon enthousiasme et mon désir de rendre possible l'impossible. Certains profils-types m'ont approché et nous avons créé un bien commun.

## On en vient au média/ projet de pédagogie...

Paola Stévenne :

**Et aujourd'hui ZIN TV c'est quoi ? Tu peux en parler un peu ? Ça naît comment, ça naît par qui ? Quelle est son espèce ?**

Ronnie Ramirez :

ZIN TV est aujourd'hui un double projet; un média et un lieu de pédagogie audiovisuelle. ZIN TV est fait **par les gens et avec les gens**. L'enjeu que nous portons est celui d'une dynamique collective qui se professionnalise, devient une institution. À partir du moment où nous avons toute la chaîne garantie: formation, production et diffusion, nous attirons un public qui a des choses à dire et à qui nous offrons un espace de liberté d'expression et un accompagnement professionnel. Tout cela, bien loin du système de l'audimat.

## On questionne cette télé: génère-t-elle des liens sociaux???

Paola Stévenne :

**Et donc, vous diffusez des films...**

Ronnie Ramirez :

Concernant la diffusion, nous avons notre site internet (<http://zintv.org/>) et le relais sur les réseaux sociaux. Mais nous ne nous limitons pas à cela. Les participants doivent défendre leurs films face à un public et les associations s'en emparent comme des outils pour leurs combats. Il s'agit de relier à nouveau entre eux toute une série de réseaux et de retravailler la question de la cohésion sociale. Une question qui se retrouve à la fois dans **les publics** que nous formons et symboliquement dans l'écran que nous proposons. Nous travaillons volontairement avec différents secteurs issus du monde citoyen, les sans-papiers, le secteur des LGTBQI, les syndicats, les mouvements sociaux, les maisons de jeunes, etc. Par définition, les militants sociaux ont quelque chose à dire, ce qui fait d'eux potentiellement d'excellents journalistes...



## On s'inspire d'autres modèles d'émancipation cinématographique...

N'oublions pas qu'en Belgique, nous avons une télévision éducative créée par les deux syndicats chrétiens et socialistes. Cette télévision qui a existé de 1977 à 1989 s'appelait Canal Emploi. Beaucoup d'auteurs belges y ont fait leurs armes. La « ligne cinéma réalité » de l'INSAS nous inspire aussi dans les formations que nous donnons. **ZIN TV est un espace d'échange constant, d'intelligence collective et de dialogues avec le peuple.**



—  
Campus Kassapa  
©Iota Production

## On revient au Venezuela...

Pour revenir au Venezuela, il s'agit de l'expérience la plus nouvelle en date. Le nouveau cadre législatif qui impose un quota de 60% de diffusion de films nationaux et indépendants a permis de construire toute une série de télévisions locales. On parle d'une quarantaine et de plus 400 radios communautaires. L'espace hertzien auparavant occupé à 90% par les télévisions commerciales (aujourd'hui, c'est 78%) s'est ouvert au public.

L'Argentine, elle, est allée plus loin que le Venezuela. Elle a coupé le spectre hertzien en trois, un tiers pour l'espace commercial, un deuxième pour le service public et un troisième pour le communautaire. Ils ont créé une chaîne qui diffuse les productions cinématographiques nationales.

L'Amérique du Sud, vous le savez, c'est un véritable poumon politique, c'est là où pour l'instant les choses avancent... Ce que je retiens, ce sont les énormes avancées sociales qui accompagnent aussi des avancées télévisuelles, avec une dimension de participation citoyenne assez massive.

## On dépose une demande de reconnaissance...

Paola Stévenne :

**Pour en revenir à ZIN TV, comment ça se passe concrètement ? Est-ce que vous avez des moyens financiers pour ces formations, pour ces diffusions ? Quel espace occupez-vous ?**

Ronnie Ramirez :

La réponse à la question de « comment on se finance » est très rapide parce qu'il n'y a pas de financement. Il n'y a pas d'argent. Ceux qui viennent à ZIN TV, c'est vraiment pour se donner. Un jour, un inspecteur de l'éducation permanente nous a observés et nous a dit: « Ce que vous faites, c'est de l'éducation permanente, vous êtes le GSARA d'il y a vingt ans, vous savez que vous avez droit à des subsides ? » On a donc déposé une demande de reconnaissance et on a été reconnu ! Nous recevons des subsides depuis peu... Et cela a entraîné d'autres subsides qui se cumulent aux entrées engendrées par nos productions. Bref, **la diversification des sources de financement** nous garantit jusqu'à présent une autonomie. Il s'agit de chercher des perspectives et des solutions qui sont aussi économiques.

## Et aujourd'hui (oui, même aujourd'hui), on produit toujours des films...

En tous cas, bien que le secteur culturel soit désormais plongé dans la précarité, que le service public soit en train de se faire démanteler par les gouvernements successifs, avec une absence quasi-totale de la RTBF... Nous parvenons aujourd'hui à produire des films. Il est intéressant de voir que l'éducation permanente accueille désormais les productions qu'auparavant la télévision de service public prenait en charge. **Des productions fragiles, osées, au point de vue affirmé...**

Pour voir plus loin, ZIN TV est une belle occasion de se poser la question de l'identité collective que nous voulons construire: à quoi voulons-nous ressembler? Quel est l'effet du miroir que je vais amener, qu'est-ce que je veux y voir? S'il s'agit d'un reflet de notre société, quelle est la société que nous voulons y voir? Dans le cas de ZIN TV, c'est très clair: il s'agit **de montrer des gens qui cherchent des solutions, qui cherchent des alternatives.**

**Une version plus longue de cet entretien est disponible sur le site de la Scam, à l'adresse : [www.sacd.be/De-la-diffusion-du-documentaire,1585](http://www.sacd.be/De-la-diffusion-du-documentaire,1585)**











Pauline David

# De la diffusion du documentaire, expérience et pistes

**Le P'tit Ciné - Regards sur les Docs est une structure d'accompagnement du cinéma documentaire en salle.**

Mon travail de programmatrice est de choisir des films d'auteur, qui ne sont pas ou peu montrés ici, et d'organiser leur rencontre avec des publics.

L'asbl a été créée il y a 20 ans pour assurer la diffusion du documentaire sur grand écran par des gens qui pensaient qu'il y avait autant sa place qu'une fiction, à une époque où ce n'était pas si courant. Aujourd'hui le paysage de la diffusion a évolué, la question n'est plus de savoir s'il y a des docs sur nos écrans – il y en a – mais comment les mettre en valeur, donner aux spectateurs envie d'aller vers ce type de cinéma, et surtout comment amener des publics variés vers des films auxquels spontanément ils ne penseraient pas.

Ça passe évidemment par le travail de promotion (informer de l'existence d'un film et de sa projection en salle), j'y reviendrai, mais cela passe surtout par tout un tas d'activités développées, et complémentaires entre elles, qui participent à éduquer notre regard à un cinéma qui a ses propres codes.

La première, la plus évidente, et la plus essentielle aussi, c'est d'inviter les auteurs des films que je programme à accompagner leur projection, à partager un moment avec ceux qui auront choisi de venir les voir. Avec pour ambition de permettre la circulation de la parole et participer à la compréhension du film (des intentions du réalisateur et de ce qu'il nous dit sur nos sociétés). Dans cette perspective, notre association organise aussi depuis quelques années déjà des master classes, tables rondes, et maintenant des formations à destination des médiateurs

(animateurs socioculturels, enseignants) autour du cinéma documentaire.

Quel rapport avec le travail de diffusion? Important, puisque ce sont ces activités qui permettent d'identifier la ligne éditoriale du P'tit Ciné, de lui donner une couleur sur laquelle s'appuyer pour assurer la promotion de nos programmations. Couleur d'autant plus importante, que Le P'tit Ciné est une structure volante: nous n'avons pas de salle, mais travaillons depuis le début avec plusieurs partenaires, avec qui nous montons les projets. Au cours des deux dernières années, par exemple, le cinéma Nova, BOZAR, la Cinémathèque royale, le cinéma Aventure, l'Espace Delvaux (partenaire historique du P'tit Ciné), Filmer à tout prix, etc.

Il y a un public pour le cinéma documentaire (il y a même des publics). Le P'tit Ciné, en 2014, c'est 3 000 spectateurs et 70 spectateurs en moyenne par séance, ce qui au regard des chiffres totaux de fréquentation en salle en Belgique francophone est un très bon ratio. Ces spectateurs, nous allons les chercher un à un. Il n'y a pas de secret.

**Que voulez-vous dire, quand vous dites que les spectateurs existent mais qu'il faut aller les chercher un à un ?**

Demandez à 10 personnes différentes leurs attentes par rapport à un film documentaire, il y a aura 10 réponses différentes. Certains mettront en avant ses qualités informatives, d'autres qu'il puisse être objet de discussion, d'autres encore sa capacité à capter le réel et la force du langage cinématographique développé par son réalisateur pour le retranscrire à l'écran.

Pour moi, et pour beaucoup d'entre nous, la qualité première d'un documentaire c'est une écriture attentive à faire dialoguer forme et fond, une écriture susceptible de mobiliser notre imaginaire et nous offrir des espaces de réflexion sur le monde qui nous entoure. Ça c'est mon intime conviction, qui sous-tend le choix des films que je programme.

Mais quand je définis ma stratégie de diffusion, je vais inverser la proposition: non pas partir de la proposition de la réalisatrice / du réalisateur, mais de la façon dont elle est reçue, dont elle pourrait être reçue par différents publics. Mon approche est celle d'une spectatrice. Je suis convaincue que cette place est essentielle pour assurer une bonne médiation entre un film et ses publics (partir de ce que le film donne à celui qui le voit pour tisser des liens avec les spectateurs potentiels).

Je suis très intéressée par toute la réflexion que vous menez en ce moment à la Scam sur la diffusion du cinéma documentaire, et en même temps, le fait que ce soit la Société des Auteurs qui se saisisse de ce sujet me questionne sur les «dangers» qui pèsent sur le métier de documentariste aujourd'hui. Bien sûr, penser la réalisation d'un film, c'est penser l'adresse au public, et je suis la première à me fâcher contre les films qui «demandent» aux spectateurs sans rien «donner». Bien sûr il est important que l'auteur ait

envie de partager son film une fois celui-ci réalisé, à travers, notamment, sa présence régulière aux projections.

En Belgique, nous avons la chance d'avoir un vivier documentaire extraordinaire, qui a le potentiel de toucher des publics variés et qui doit être montré. Mais si vous devez également porter les problématiques de diffusion aujourd'hui, que vous reste-t-il comme temps pour penser le cinéma? Pour faire des films?

Si faire un film est une boucle parfaite dans laquelle le cinéaste est l'homme orchestre de son projet, de l'idée initiale à la diffusion, n'est ce pas au détriment du temps qui devrait être donné au travail de création. D'autant que la force du cinéma du réel dépasse de loin les intentions pensées par l'auteur au départ. Le documentaire prend des libertés face à son créateur et les regards extérieurs posés sur le film peuvent révéler des aspects de son travail qui n'avaient pas forcément été identifiés au moment de son développement.

Séance Cobra  
©Lola Durt



### **Mais concrètement, pourquoi et comment allez-vous chercher les spectateurs un à un ?**

Je retournerais facilement la question: pourquoi aller voir un film documentaire? Vous, par exemple, comment êtes vous arrivée au documentaire? Est-ce un genre qui vous a d'emblée parlé et qui vous a été d'emblée rendu accessible? Pour moi pas, c'est un genre que j'ai appris à connaître, dont je me suis appropriée les codes petit à petit, et que l'on m'a aidé à découvrir.

C'est *Récits d'Ellis Island*, de George Perec et Robert Bober, sur lequel je tombe lors d'une séance thématique sur l'immigration conseillée par un professeur, et dont la force poétique me saisit; c'est la reprise dans un cinéma près de chez moi d'un film d'un cinéaste que je ne connais pas, mais dont j'ai déjà lu le nom dans les journaux: *Le Joli Mai*, de Chris Marker, et la joie immense d'une belle découverte. Des films qui me parlent et me nourrissent, et sur lesquels j'ai envie de discuter avec mon entourage. Au fur et à mesure, sur les conseils des uns et des autres, je découvre d'autres films, mon regard se forme et je vais vers des films peut-être moins faciles d'accès au premier abord mais tout aussi riches.

Je relate mon expérience car elle est la base de mon travail de diffuseur: être médiateur entre un film, son auteur et ceux qui le rencontreront c'est toujours se rappeler que ces spectateurs potentiels n'ont pas forcément les mêmes clefs d'accès que ceux qui l'ont réalisé. Cela ne les empêchera pas de l'apprécier, mais pour les y amener il faut partir de leurs attentes.

Très basiquement une partie de mon travail consiste à m'assurer que le public ait l'information sur la séance organisée, qu'il s'y intéresse et qu'il vienne. À chaque projection, je m'amuse à regarder qui est dans la salle et je peux dire (dans les grandes lignes) quelle est la ficelle tirée pour faire venir tel ou tel spectateur.

Au delà des publics dits «cinéphiles», qui seront touchés par des arguments liés aux qualités artistiques du film, nous faisons aussi un grand travail vers des publics qui ne se tourneraient pas forcément naturellement vers le documentaire de création. Si pour certains, aller voir un documentaire c'est alimenter une discussion sur le monde dans lequel nous vivons, pas de souci, j'irai les chercher en leur parlant des thématiques mises en avant par le film.

Dans mon travail de promotion, je joue volontairement sur ce petit malentendu: je leur parle contenu; ils se retrouvent face à un bon film. Et ça marche: je reçois régulièrement des retours de spectateurs satisfaits, et étonnés d'être satisfaits. Des spectateurs qui s'attendaient à voir un film qui leur explique ce qu'ils doivent comprendre, et qui d'un coup se retrouvent face à un objet cinéma, et qui se rendent compte que c'est tout à fait instructif également, mais autrement, par la puissance de ce que l'auteur nous donne à voir et à entendre, par ses choix de prise de vue et de mise en scène. Et ces spectateurs, surpris, peuvent en parler avec le réalisateur / la réalisatrice car il / elle est là, avec nous, après son film, pour échanger, pour partager.

Parfois le public n'est pas au rendez-vous. Cela arrive aussi. Programmer des films documentaires, c'est accepter que malgré l'exigeant travail de promotion et la certitude que ces films transportent, font voyager, donnent du plaisir, nourrissent ceux qui les regardent... ils restent, à de rares exceptions près, moins visibles que les fictions dans les médias et sur nos écrans. Comme spectateurs, nous avons donc moins de possibilités de les découvrir, et par effet de ricochet, ils ont moins de spectateurs.

Travailler à la diffusion en salle du cinéma documentaire c'est essayer de toucher des publics potentiellement intéressés par le film proposé, créer les conditions nécessaires à la réussite d'une soirée de projection, mais surtout être convaincu du plaisir que les spectateurs présents auront au contact d'un film et lors de la rencontre avec son auteur et se réjouir de cette transmission possible.

# La Scam, une société internationale au service des auteurs de documentaire

La Scam gère les droits des auteurs documentaristes et leur offre également une vaste gamme de services pour les accompagner tout au long de leur parcours professionnel.

## En Belgique

**Accompagnement:** Les auteurs membres de la Scam peuvent gratuitement bénéficier d'un accompagnement et de conseils sur les questions juridiques et fiscales: relecture de contrat, négociation, médiation, nos experts sont à la disposition des auteurs !

Pour continuer à se former, le PILEn offre des ateliers et formations pour prendre en douceur le tournant du numérique.

Tout au long de l'année, nous sommes aussi à votre rencontre dans de nombreux festivals ou événements en Belgique et à l'étranger (Filmer à tout prix, Week-End du Doc, FID Marseille, Lussas, IDFA...), sans oublier nos fameux Lundis de la Maison des Auteurs, un lundi par mois au cinéma Aventure où nous sommes fiers de vous faire découvrir une ou plusieurs œuvres de nos auteurs.

**Bourses:** Pour donner aux projets un coup de pouce concret, la Scam attribue également de nombreuses bourses: bourse pour les films de fin d'étude pour se lancer sur de bons rails, bourse d'avis sur scénario pour obtenir une relecture experte de son projet, bourse d'aide au développement de film pour soutenir les projets (en écriture ou en développement) et bourse « un ticket pour les festivals et workshops internationaux », pour accompagner son film à l'étranger, rencontrer des partenaires ou parfaire sa formation.

**Bela:** Les auteurs sont sur Bela ! Bela, c'est l'endroit où trouver les infos sur les auteurs (portraits,

billets, interviews, bios, actualités, contacts) mais aussi pour les auteurs (appels à projets, résidences, formations, petites annonces...) et par les auteurs: connectez-vous à votre profil et mettez à jour les infos qui vous concernent: prix, présence en festivals, projections... Nous nous chargeons de diffuser vos informations sur les réseaux sociaux et via le Belazine, envoyé hebdomadairement à 5.000 contacts professionnels et institutionnels. Bienvenue chez vous ! [www.bela.be](http://www.bela.be)

## En France

**Bourses et prix:** Chaque année, la Scam France décerne des bourses et prix prestigieux pour lesquels les auteurs belges peuvent bien entendu se porter candidats. Sous le titre « Brouillon d'un rêve », la Scam (France) attribue des aides directes à des auteurs. Dotées jusqu'à 6.000 euros, elles sont destinées à encourager l'écriture, la création, la recherche et les projets singuliers et novateurs dans toutes les disciplines gérées par la société, dont le documentaire (audiovisuel, sonore, interactif). Les films soutenus par Brouillon d'un rêve sont ensuite présentés sur la plateforme Tënk.

Les auteurs peuvent aussi décrocher une Étoile de la Scam ! Les Étoiles sont un dispositif de soutien à la création et aux auteurs d'œuvres audiovisuelles documentaires, qui apportent aux auteurs distingués une aide financière pour poursuivre leur travail (4.000 euros), mais également une reconnaissance au sein de la profession, et une nécessaire visibilité. Chaque année, vous pouvez soumettre votre œuvre lors de 3 sessions.

**La Maison des Auteurs:** Vous cherchez un lieu à Paris où travailler, faire des recherches, montrer vos films (visionnage de travail ou projection), ou encore donner des rendez-vous professionnels? La



**Maison des Auteurs** vous accueille du lundi au vendredi de 11h à 13h et de 14h à 19h, 5 avenue Vélasquez, 75008 Paris.

**Quelques partenariats:** la Scam est engagée dans plusieurs partenariats qui bénéficient à tous ses auteurs. L'Œil d'or, le prix du Documentaire du Festival de Cannes, créé, remis et doté par la Scam de 5.000 €, récompense tous les ans un documentaire présenté dans les sélections cannoises. Il vise à améliorer la visibilité du genre documentaire auprès du public.

« Notre métier n'est pas de faire plaisir, non plus que de faire du tort, il est de porter la plume dans la plaie » rappelait Albert Londres, précurseur du grand reportage. En partenariat avec la Scam, **le Prix Albert-Londres** distingue chaque année les meilleurs reportages écrit et audiovisuel francophones. Il est doté de 3.000€.

Basé à Lussas, **Tënk** est une plateforme SVoD dédiée au documentaire d'auteur, disponible en France, en Belgique, en Suisse et au Luxembourg. Les abonnés ont accès à plus de 70 films documentaires programmés par une équipe de professionnels du cinéma documentaire.

### Une société d'auteurs

La Scam est gérée par les auteurs eux-mêmes, notamment ceux du Comité belge qui, comme une sorte de Sénat, sont élus par tous les auteurs pour les représenter et présider aux destinées de la société. Le Comité réunit des auteurs des différentes disciplines (documentaire radio et audiovisuel, littérature, multimédia, BD...).

Pour 2016/2017 il est composé de Paola Stévenne, Présidente, Luc Dellisse, Maria Tarantino, Jérôme Laffont (vice-présidents), Alain Darteville, Caroline Lamarche, Antoine Tshitungu Kongolo, Françoise Wuilmart, Dominique Loreau, Ronnie Ramirez, Valère Lommel et Björn-Olav Dozo.

En France, **le Conseil d'administration** est présidé par Anne Georget, il est composé de 22 auteurs. En outre, siège une Commission audiovisuelle, présidée par Rémi Lainé et réunissant Virginie Linhart et Patrick Benquet (Vice-Présidents), Olivier Ballande, Patrick Benquet, Catherine Bernstein, Julie Bertuccelli, Bernard Billois, René-Jean Bouyer, François Caillat, Gilles Cayatte, Zouhair Chebbale, Brigitte Chevet, Jean Crépu, Michel Daeron, Cathie Dambel, Mathilde Damoiseil, Jean-Charles Deniau, Floriane Devigne, Gilles Elie-Dit-Cosaque, Joël Farges, Marc Faye, Anne Georget, Geneviève Guichenev, Robin Hunzinger, Romain Icard, Andrès Jarach, Valérie Julia, Rémi Lainé, François Levy-Kuentz, Virginie Linhart, Manon Loizeau, Florence Martin-Kessler, Atisso Medessou, Stéphane Mercurio, Christophe Otzenberger, Jérôme Prieur, Tania Rakhmanova, Christophe Ramage, Juliette Senik, Caroline Swysen et Lætitia Moreau (observatrice)

### Nous joindre

La Scam est abritée au sein de la Maison des Auteurs avec d'autres sociétés de gestion de droits.

Rue du Prince Royal 87

1050 Bruxelles

02 551 03 20 - [info@scam.be](mailto:info@scam.be) - [www.scam.be](http://www.scam.be)

Retrouvez-nous sur **les réseaux sociaux !**

Facebook: *Scam.Be*; Twitter: *@Scam\_Be*; Instagram: *maison\_des\_auteurs*.

Tous les jeudis, nous vous disons tout via notre **newsletter**; si vous ne la recevez pas encore, inscrivez-vous vite: [communication@scam.be](mailto:communication@scam.be).

**INSTITUTIONS****Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles :**

Le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel a pour objectif principal le soutien et la promotion des œuvres audiovisuelles.

[www.audiovisuel.cfwb.be](http://www.audiovisuel.cfwb.be)  
[audiovisuel@cfwb.be](mailto:audiovisuel@cfwb.be)

**Commission de sélection des films de la FWB :**

Le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel assure le Secrétariat de la Commission de Sélection des Films dont le rôle est d'émettre un avis sur chaque dossier de demande d'aide à l'écriture, au développement ou à la production introduit par les candidats.

[www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm\\_csf](http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_csf)

**Tax shelter :**

Le tax shelter est le nom sous lequel est connue une niche fiscale insérée dans le Code des impôts sur le revenu belge et qui est destinée à encourager l'investissement dans des œuvres audiovisuelles et cinématographiques par les sociétés belges soumises à l'impôt.

[www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm\\_taxshelter](http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_taxshelter)  
[martine.steppe@cfwb.be](mailto:martine.steppe@cfwb.be) - 02 413 37 79

**VAF Vlaams Audiovisueel Fonds :**

VAF est un fonds public de soutien à l'audiovisuel dans le domaine culturel au sein de la Communauté flamande de Belgique.

[www.vaf.be](http://www.vaf.be) - [info@vaf.be](mailto:info@vaf.be) - 02 226 06 30

**WBIimages – Wallonie Bruxelles Images :**

Créée en 1984, Wallonie-Bruxelles Images (WBIimages) est l'agence officielle pour la promotion de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles à l'étranger.

[www.wbimages.be](http://www.wbimages.be) - 02 223 23 04

**WBI - Wallonie Bruxelles international :**

Quel que soit le domaine artistique, WBI peut vous faire connaître au-delà de nos frontières. Des agences spécialisées sont outillées pour promouvoir votre talent aux quatre coins de la planète.

[www.wbi.be](http://www.wbi.be) - 02 421.82.11

**ATELIERS****AJC ! Atelier des Jeunes Cinéastes :**

AJC ! offre la possibilité à des auteurs de tous horizons de réaliser leur film, et soutient par tous les moyens les projets qui s'écartent des canons de l'industrie. Lieu d'accueil pour toutes les démarches d'expérimentation et de création, AJC ! produit aujourd'hui une dizaine de films no budget par an.

[www.ajcnet.be](http://www.ajcnet.be) - [info@ajcnet.be](mailto:info@ajcnet.be) - 02 534 45 23

**CBA :**

Le CBA est un lieu de soutien et d'accompagnement des projets de films ouvert aux démarches cinématographiques qui interrogent le réel ou développent un regard personnel sur le monde. Accueillant les projets à tous les stades de réflexion ou d'élaboration, le CBA leur offre une large palette d'aides et de services.

[www.doc-cba.be/cbadoc2](http://www.doc-cba.be/cbadoc2)  
[mail@cbadoc.be](mailto:mail@cbadoc.be) - 02 227 22 30

**CVB :**

Le CVB est un atelier de production audiovisuelle et une association d'éducation permanente de la FWB, consacrés au documentaire d'auteur et de création, au travail avec le monde, aux ateliers vidéos, au travail de mise en valeur d'un catalogue et au travail de recherche et de réflexion continue.

[www.cvb.be](http://www.cvb.be) - [info@cvb.be](mailto:info@cvb.be) - 02 221 10 50

**GSARA – Groupe socialiste d'action et de réflexion sur l'audiovisuel :**

Le GSARA a pour mission de susciter le regard critique, l'expression individuelle et collective et de promouvoir les œuvres cinématographiques. L'asbl tente de développer une réflexion sur l'image et le son et de permettre le développement de la création audiovisuelle.

[www.gsara.be](http://www.gsara.be) - [info@gsara.be](mailto:info@gsara.be) - 02 218 58 85

**WIP :**

Wallonie Image Production est un atelier subventionné pour développer la production de projets de films documentaires d'auteurs de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Il en assure ensuite la promotion en festivals et la distribution notamment en télévision. Implanté à Liège et participant au Pôle Image, WIP est fort de 25 ans d'expérience et propose un catalogue de plus de 300 films.

[www.wip.be](http://www.wip.be) - [info@wip.be](mailto:info@wip.be) - 04 340 10 40

## LIEUX DE PROJECTIONS, ET DE DIFFUSION, FESTIVALS

### **Festival 5 sur 5 – la Louvière en documentaire :**

Une résidence internationale, des soirées de projections, une compétition de courts, des rencontres autour du cinéma documentaire.

[www.festival5sur5.be](http://www.festival5sur5.be) – 064 21 51 21

### **ARGOS - Centre des arts audiovisuels et plastiques :**

ARGOS est un centre dédié aux arts audiovisuels et plastiques, qui porte une attention particulière aux interactions avec les autres disciplines artistiques ainsi qu'une réflexion sur l'évolution de la société de l'information.

[www.argosarts.org](http://www.argosarts.org)

[info@argosarts.org](mailto:info@argosarts.org) - 02 229 00 03

### **Cinéma Aventure :**

Envie d'une soirée cinéma pas comme les autres?

Voilà ce que vous propose le cinéma Aventure nouvelle formule: des projections de haute qualité dans des salles confortables, une programmation variée qui fait la part belle au cinéma d'art et essai et au documentaire, et une ambiance conviviale entre spectateurs.

[www.cinema-aventure.be](http://www.cinema-aventure.be)

[info@cinema-aventure.be](mailto:info@cinema-aventure.be) - 02 219 92 02

### **Centre culturel Jacques Franck :**

Lieu de rencontre, de dialogue, de débat culturel, le Centre culturel Jacques Franck organise sa programmation du selon deux axes directionnels: des thématiques fortes préétablies et les réalités de la vie quotidienne des habitants.

[www.lejacquesfranck.be](http://www.lejacquesfranck.be)

[daniel.mihaly@lejacquesfranck.be](mailto:daniel.mihaly@lejacquesfranck.be) - 02 538 90 20

### **Le Cinéphage - Ciné-Club de l'ULB :**

Ciné-club d'étudiants passionnés par le cinéma, le Cinéphage programme durant toute l'année académique des longs métrages de fiction, des documentaires, des courts métrages, et organise régulièrement des événements autour du cinéma.

[www.cinephage.be](http://www.cinephage.be) - [contactcinephage@gmail.com](mailto:contactcinephage@gmail.com)

### **Festival Filmer à tout prix – FATP :**

Lieu privilégié de rencontres et de débats autour d'un cinéma documentaire moderne et de création qui questionne notre monde, FATP sélectionne tous les 2 ans une série de films représentatifs de la multiplicité des langages cinématographiques.

[www.gsara.tv/fatp](http://www.gsara.tv/fatp)

[info.fatp@gsara.be](mailto:info.fatp@gsara.be) - 02 218.58.85

### **Festival Millenium :**

Le Festival Millenium propose depuis 9 ans le meilleur du cinéma documentaire mondial sur les grands enjeux de notre époque. Des films qui nous font voir le monde autrement, qui nous confrontent à ses problèmes mais qui, surtout, nous montrent sa beauté et sa complexité.

[www.festivalmillenium.org](http://www.festivalmillenium.org)

[contact@milleniumwebdoc.org](mailto:contact@milleniumwebdoc.org) - 02 245 60 95

### **Ptit Ciné – Regards sur les Docs :**

Le P'tit Ciné est une structure de diffusion de documentaires sur grand écran, programmés chaque mois dans des salles de cinéma partenaires.

[www.leptitcine.be](http://www.leptitcine.be)

[contact@leptitcine.be](mailto:contact@leptitcine.be) - 02 538 17 57

### **RACC – Réseau d'action culturelle-cinéma :**

Le RACC n'a de cesse de développer ses activités dans le domaine de la diffusion des films à destination des utilisateurs culturels, il constitue un organe de prospection, de sélection et d'information.

[www.racc.be](http://www.racc.be) - BRUXELLES: [pmatthys@spfb.brussels](mailto:pmatthys@spfb.brussels)

brussels - 02/800.83.55

WALLONIE: [roch.tran@cfwb.be](mailto:roch.tran@cfwb.be) - 02/413.28.67

-

**ADRESSE**

Cette publication est éditée par  
La Scam  
Rue du Prince Royal, 87  
1050 Bruxelles

-

**UNE ÉTUDE PROPOSÉE PAR**

Marie-France Collard

-

**COORDONNÉE PAR**

Paola Stévenne

-

**OBJECTIVÉE PAR**

Renaud Maes

-

**AVEC LE SOUTIEN PRÉCIEUX DE**

Alok Nandi, ~~Ronnie Ramirez~~, Dominique  
Loreau, André Dartevelle, Maria  
Tarantino, Jérôme Laffont, Jean-Jacques  
Andrien, Valère Lommel,  
Xavier Cristiaens

-

**CORRECTRICES**

Anita Van Belle  
Sylvia Botella  
Paola Stévenne  
Célyne van Corven  
Marie Depré

-

**STAGIAIRE**

Amelia Nanni

-

**GRAPHISME**

Direction artistique  
et mise en page:  
OILINWATER DESIGN  
[www.oilinwater.be](http://www.oilinwater.be)

-

**ÉDITEUR RESPONSABLE**

Frédéric Young  
Rue du Prince Royal, 87  
1050 Bruxelles

-

Publié en juin 2017





**Élaborée par des auteurs  
du Comité belge et des membres de l'équipe  
de la Scam, cette étude vise à obtenir un état  
des lieux de la production documentaire  
en Belgique francophone, à en identifier  
les principales problématiques et à faire  
émerger des réponses nouvelles.**

