

**CENTRE D'INFORMATION ET DE RECHERCHE SUR L'ECONOMIE DE LA
CULTURE ET DE LA COMMUNICATION CIRECC ASBL**

**LE MARCHÉ DU DOCUMENTAIRE
DANS LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE**

- FILM ET VIDEO -

GUY VANDENBULCKE
Chargé de Recherches

MICHEL JAUMAIN
Directeur de Recherches

Mars 1989

**CENTRE D'INFORMATION ET DE RECHERCHE SUR L'ECONOMIE DE LA
CULTURE ET DE LA COMMUNICATION CIRECC ASBL**

**LE MARCHÉ DU DOCUMENTAIRE
DANS LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE
- FILM ET VIDEO -**

GUY VANDENBULCKE
Chargé de Recherches

MICHEL JAUMAIN
Directeur de Recherches

Mars 1989

SOMMAIRE

	page
SOMMAIRE	1
INTRODUCTION GÉNÉRALE	3
LISTE DES PERSONNES CONSULTÉES ET/OU INTERVIEWÉES	8
PARTIE I: APPROCHES DE LA PRODUCTION AUDIOVISUELLE ET CINÉMATOGRAPHIQUE DOCUMENTAIRE EN COMMUNAUTÉ FRANÇAISE	10
CHAPITRE 1: LE FILM DOCUMENTAIRE: EXTENSION ET FRONTIÈRES DU CONCEPT	11
1. CINÉMA DOCUMENTAIRE - CINÉMA DE FICTION: OPPOSITIONS, CONTRADICTIONS, CONVERGENCES?	11
2. UNE DÉFINITION LARGE DU GENRE DOCUMENTAIRE	13
3. EXTENSION ET LIMITES DU GENRE SELON LES DOCUMENTARISTES	15
4. COMMENT OPÉRATIONNALISER LE CONCEPT?	18
CHAPITRE 2: QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES ET ESTIMATION DE LA PRODUCTION	22
1. LES MARCHÉS	22
2. L'ÉTAT DE L'INFORMATION	24
3. ESTIMATION DES VOLUMES DE PROGRAMMES DOCUMENTAIRES PRODUITS EN COMMUNAUTÉ FRANÇAISE	27
PARTIE II: LES CRÉNEAUX DE DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE	39
CHAPITRE I: LA DISTRIBUTION ET L'EXPLOITATION EN SALLES COMMERCIALES	40
1. ÉVOLUTION GÉNÉRALE	41
2. MÉTRAGE MOYEN DES COURTS MÉTRAGES	44
3. PRODUCTEURS "ACTIFS" 1985-1987	46
4. LA DIFFUSION DES FILMS DES PRODUCTEURS FRANCOPHONES DANS LE CRÉNEAU DE L'EXPLOITATION EN SALLE	49
CHAPITRE 2: LA DISTRIBUTION ET L'EXPLOITATION DANS LE(S) RÉSEAU(X) CULTUREL(S)	56
1. LES CENTRES CULTURELS	57
2. LES CINÉ CLUBS	59
3. LE RÉSEAU D'ACTION CULTURELLE CINÉMA (RACC)	60
4. LES DISTRIBUTEURS DE FILMS	62
5. LA DIFFUSION DIRECTE DANS LE RÉSEAU CULTUREL, D'ÉDUCATION PERMANENTE ET AUPRES D'AUTRES UTILISATEURS INSTITUTIONNEL	66
6. À PROPOS DE LA DIFFUSION DANS LES CIRCUITS CULTURELS	70

CHAPITRE 3: LA DIFFUSION DANS LES FESTIVALS	72
1. EN JEU(X) DE LA DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE (DE CRÉATION) DANS LES FESTIVALS	72
2. DIFFUSION DES PRODUCTIONS DU CBA ET DE WIP DANS LES FESTIVALS	73
CHAPITRE 4: LE MARCHÉ DES FILMS ET VIDÉOS D'ENTREPRISES, INDUSTRIELS ET DE FORMATION	77
CHAPITRE 5: LA DIFFUSION DANS L'ENSEIGNEMENT	80
1. LE SERVICE DES ACTIVITÉS PARASCOLAIRES ET DES AUXILIAIRES DE L'ENSEIGNEMENT (SAPAE)	81
2. LA MÉDIATHEQUE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE (MCFB)	86
3. LA TÉLÉVISION SCOLAIRE (RTBF)	87
4. A PROPOS DU MARCHÉ SCOLAIRE	89
CHAPITRE 6: LA DIFFUSION SUR LE MARCHÉ DES VIDÉOCASSETTES PRÉENREGISTRÉES	91
1. LA COLLECTION DE VIDÉOCASSETTES D'INTÉRÊT GÉNÉRAL DE LA MÉDIATHEQUE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE	92
2. AUTRES DIFFUSIONS DE PRODUITS DOCUMENTAIRES SOUS FORME DE VIDÉOCASSETTES	99
3. A PROPOS DE LA DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE EN FORMAT VIDÉOCASSETTE	100
CHAPITRE 7: LA DIFFUSION SUR LES CHAINES DE TÉLÉVISION DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE	106
1. LA RTBF	108
2. RTL-TV1	120
3. LES TÉLÉVISIONS LOCALES ET COMMUNAUTAIRES	124
CHAPITRE 8: LA DIFFUSION SUR LES MARCHÉS ÉTRANGERS	134
1. WALLONIE BRUXELLES IMAGES	135
2. DIFFUSIONS / VENTES À L'ÉTRANGER DE QUELQUES AGENTS PRODUCTEURS	138
3. QUESTIONS ET PERSPECTIVES CONCERNANT LA DIFFUSION À L'ÉTRANGER	141
CONCLUSION	145
ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE	154

INTRODUCTION GÉNÉRALE.

Aujourd'hui, la presse, des réalisateurs, des responsables d'institutions ou de chaînes de télévision évoquent la "renaissance" du documentaire (était-il à ce point moribond?) ou, à tout le moins, font état du mouvement en sa faveur qui se dessine en Europe, aussi bien sous l'angle de sa reconnaissance en tant que genre et/ou oeuvre de création que sous celui de sa présence sur les créneaux de diffusion.

De multiples signes témoignent de ce mouvement ou de la volonté de s'y inscrire dont font preuve plusieurs acteurs du champ audiovisuel. Des études sur la production documentaire indépendante ont été récemment menées en France¹ et au Québec², la première à l'initiative de "La Bande à Lumière", association qui regroupe de nombreux documentaristes français, la deuxième à la demande de l'Association des producteurs de films et de vidéo du Québec, de l'Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec et de l'Institut québécois du cinéma. Récemment (janvier 1989), la première biennale européenne du documentaire, organisée à Lyon par la Bande à Lumière et l'ABCD³, et appuyée entre autres par Canal plus⁴, a, aux dires du Monde, "fait la preuve de l'existence d'un public: six mille six cent soixante-dix spectateurs, dont 55% de Lyonnais, ont payé leur place pour voir des documentaires"⁵. Du côté des télévisions, les politiques de pro-

¹ La Bande à Lumière, Filmer le réel, de la production documentaire en France, juin 1987.

² Michel HOULE, Etude sur la production documentaire indépendante de langue française au Québec 1978-1987, novembre 1988.

³ Association pour la biennale du cinéma documentaire.

⁴ Mais également le CNC, le Ministère de la Culture, l'Année européenne du cinéma et de la télévision, et divers groupes privés.

⁵ "Le documentaire ressuscité", Le Monde, 3 février 1989

grammation de Canal plus, de la SEPT ou de Channel 4 font place à la production documentaire "indépendante" ou "d'auteur" et sont de plus en plus régulièrement rappelées en exemple. Et en Communauté française, le prochain "Filmer à tout prix" (avril 89) sera très nettement placé sous le signe de la présentation de la production documentaire telle qu'elle se développe aujourd'hui dans de nombreux pays européens et extra-européens.

Or ces signes ou manifestations qui tendent à renforcer l'affirmation d'un genre et qui rappellent l'intérêt des publics pour celui-ci, apparaissent à un moment où le documentaire semble occuper une place marginale sur les circuits de la diffusion. Le Monde rappelle qu'en France "voilà six ans (...) que le documentaire a pratiquement disparu des salles de cinéma, deux ans qu'on en voit presque plus à la télévision"⁶. Quant à l'étude de Michel HOULE, elle fait état de la situation "en amont" de la diffusion: elle établit la décroissance de la production de films documentaires au Québec depuis une dizaine d'années: "le déclin est constant et bien marqué: de 192,5 heures de production en 1978-79-80 à 146,5 heures de production en 1981-82-83 à, enfin, 101,5 heures de production en 1984-85-86. Entre la première et la dernière tranche des (...) périodes de référence, la production documentaire indépendante a pratiquement chuté de moitié"⁷

Il semble donc évident aujourd'hui qu'un "pari" est lancé par une série d'agents de l'audiovisuel (producteurs, réalisateurs, ...) sur le "retour" d'un genre, et ce pari n'est vraisemblablement pas inconsidéré. Les "besoins en images" sont en fait (ou évalués) tels que la recherche des moyens de les "satisfaire" fournit l'opportunité de mobiliser tous les genres. Mais ceux-ci ont-ils tous les mêmes chances de contribuer à la "satiété" de la machine audiovisuelle? Rien n'est moins sûr, et le soutien au genre documentaire dont se revendiquent divers agents du champ n'est-il pas l'effet d'une crainte à ce sujet? N'a-t-il pas dès lors pour enjeu principal de chercher à élargir l'accès aux moyens de financement et aux réseaux de diffusion, de produits et d'oeuvres qui risqueraient, dans un avenir proche, d'être progressivement délaissés par les canaux dominants de diffusion ou mar-

⁶ Ibidem.

⁷ Michel Houle, Op. cit., p.13.

ginalisés dans les politiques d'aide des Pouvoirs Publics, et ce au profit des productions de fiction cinématographiques et télévisuelles de tous formats?

* * *

Encore faut-il s'entendre sur les limites ou les extensions à donner au concept de "cinéma documentaire", ou à des termes comme "production indépendante"⁸ et "documentaire de création". L'observation montre en effet que ces concepts peuvent se prêter à des usages divers et comporter des sens multiples selon les agents culturels et économiques qui les véhiculent. Une définition large englobant par exemple dans le documentaire "tout ce qui n'est pas de la fiction" laisse la porte ouverte à une variété de produits allant de l'ethnologie aux magazines sportifs, voire aux films d'entreprises. Entre cette définition large et une définition restreinte, plus spécifiquement liée à des critères de "qualité morale" de travail (cfr partie I, chapitre 1) dont se réclament particulièrement les "auteurs-créateurs", il existe une "très large zone de flou" qui se prête mal aux opérations de classification et qui va, pour citer un exemple emprunté au paysage télévisuel français, de "La vie des animaux" à "Sexy folies"⁹.

Cette très large zone de flou, nous n'avons pas cherché à la "réduire"¹⁰ dans la recherche que nous avons entreprise à la demande de la Direction de l'audiovisuel du Ministère de la Communauté française. Nous ne n'y sommes pas crus autorisés. Par ailleurs, il nous a plutôt semblé intéressant, du point de vue de l'approche du "marché", de faire apparaître et de constituer des données¹¹ révélant l'état de la diffusion de produits audiovisuels dont on pouvait dire, par exclusion, qu'ils ne relevaient pas de la fiction, et

⁸ Sur la diversité des usages de ce concept, cfr la synthèse qu'en donnent André LANGE et Jean-Luc RENAUD, in L'avenir de l'industrie audiovisuelle européenne, Institut européen de la communication, Manchester, 1988, p. 227 et suiv.

⁹ Cfr P. FLORENSON, M. BRUGIERE, D. MARTINET, Douze ans de télévision (1974-1986), La Documentation française, Paris, 1987, p. 144 et suiv.

¹⁰ Comme on dit "réduire" une fracture afin de la "normaliser".

¹¹ Démarche qui reste très embryonnaire dans ce pays.

qu'ils présentaient un travail de création filmique à partir de et sur le "réel".

L'approche a donc moins consisté à reconstituer "le" corpus de la production documentaire en Communauté française (les raisons en sont données dans la première partie du présent rapport), que d'examiner la circulation et la diffusion, sur une série de créneaux sélectionnés, de produits documentaires, entendus au sens large: le lecteur trouvera dans la deuxième partie du présent rapport les résultats de nos investigations qui constituent le noyau même de la recherche.

* * *

La recherche s'est déroulée entre septembre 88 et janvier 89. Elle a comporté d'une part, une série d'interviews de personnalités liées à la production ou à la diffusion de produits documentaires, interviews réalisées par Guy VANDENBULCKE et qui ont contribué à éclairer les observations. Elle a comporté d'autre part la collecte et le retraitement de données disponibles, et dans de nombreux cas, la "mise en forme" d'indicateurs chiffrés à partir de données brutes qu'un certain nombre d'organismes et d'agents contactés ont bien voulu nous communiquer. Que les personnalités et les organismes qui ont ainsi rendu possible la réalisation de cette recherche, trouvent ici l'expression de nos remerciements¹².

Ce travail comporte des limites que le lecteur identifiera sans peine et dont nous sommes parfaitement conscients. Elles tiennent généralement dans le fait qu'une bonne partie du temps et des moyens disponibles a dû être consacrée à la "fabrication" d'indicateurs, opérations lourdes s'il en est. Peu de sources ou d'organismes contactés, lorsqu'ils ont accepté de nous communiquer des chiffres, ont été en mesure, pour des raisons très diverses d'ailleurs, de nous fournir des "statistiques prêtes à l'emploi" et

¹² La liste des personnes interviewées et des organismes contactés est fournie à la suite de l'introduction.

"consistantes" par rapport à l'objet que nous traitons. Ces situations répétées qui nous ont contraints à nous livrer bien souvent à de longs travaux d'encodage informatique et de dénombrement, ne nous ont pas facilité la tâche. Elles tracent les limites des résultats de la recherche.

mars 1989

Guy VANDENBUCKE
Chargé de Recherches

Michel JAUMAIN
Directeur de Recherches

LISTE DES PERSONNES CONSULTÉES ET/OU INTERVIEWÉES.

NOM	PRENOM	INSTITUTION
ANDRE	Marie	Réalisatrice
BARNETT	Rudy	Wallonie Bruxelles Images
BAULOYE	Jean-Marie	Médiathèque C F, service audiovisuel
BONMARIAGE	Manu	Azimet Productions-RTBF
COCHE	Joseph	Libération Films
COLLARD	Suzy	RTA-Canal C
COLLEYN	Jean Paul	RTBF, émission Planète des hommes
CORREA	Joao	Réalisateur
CRETEUR	Micheline	Ministère C F, direction de l'audiovisuel
DANBLON	Paul	RTBF, service magazines culturels
DAVID	Pierre	Médiathèque C F, service audiovisuel
de BETHUNE	Kathleen	Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles
DELONGSHEIM	Marie Louise	Vidéoscope
DEPAUW	Martine	Centre Vidéo de Bruxelles
DONNEUX	Roger	Ministère C F, SAPAE
ETZELE	Michèle	RTL-TVI, responsable "histoires brèves"
GERARDY		RTBF, statistiques des programmes
GODEFROID	Bibiane	RTL-TVI, Direct. adj. programmes
HAGON	Frédéric	TEAC-Télesambre
HAIM	Claude	Image Vidéo
HANSENNE	Anne-Marie	RTBF, TV scolaire
HUPIN	Marianne	Wallonie Bruxelles Images
JOQUET	Michel	Télé Bruxelles
LAMENSCH	Marco	RTBF, émission Strip tease
LAVAUD	Jean Paul	Archives et Musée de la Littérature
LEGROS	Michèle	RTBF, bureau d'études
LEJEUNE	Agnès	Canal Emploi
LEMAITRE	Martine	Centre du Film sur l'Art
MALCOURANT	Luc	Canal Zoom
MAQUESTIAUX	André	Action Vidéo
MARTENS	Fatima	Vidéotrame
MAUCHART		Ministère C F, SAPAE
MERLIN	Freddy	No Télé
METZGER	Victoria	RTBF, service commercial
MEURANT	Serge	Ministère C F, direction de l'audiovisuel
MUSIN	Marie Claire	Antenne Centre
NICODEME		RTBF, statistiques des programmes
NOBEL	Claude	Centre audiovisuel UCL
OLIVIER	Richard	Olivier Films
OSTEAUX	Marianne	Centre Vidéo de Bruxelles
PIREAUX	Christine	Wallonie Images Production
PEIGNY	Jeanne	RTL-TVI, responsable magazines
PLETSER	Alex	RTBF, coproductions
SALMON	Nadia	TV Com Ottignies
TEMERZON	Régine	RTBF, enquête permanente

TREFOIS	Jean Paul	RTBF, service de l'adm. gén.
TROSSAT	Dany	GSARA
VIERENDEELS	Jacques	RTBF, service enquêtes et reportages
WAJENBERG	Françoise	Télé Mons-Borinage
WINTER	Grace	Progrès Films
WYNANDS	Marcel	Centre Vidéo de Bruxelles

LISTE DES ORGANISMES ET INSTITUTIONS CONSULTÉS.

ARCHIVES ET MUSEE DE LA LITTERATURE
CENTRE DE L'AUDIOVISUEL A BRUXELLES
CENTRE CULTUREL D'ANIMATION CINEMATOGRAPHIQUE
CENTRE DU FILM SUR L'ART
CENTRE LAIQUE AUDIOVISUEL
CENTRE VIDEO DE BRUXELLES
COMMISSION NATIONALE DE LA COMMUNICATION ET DES LIBERTES, Paris, France
GROUPEMENT SOCIALISTE D'ACTION ET DE REFLEXION SUR L'AUDIOVISUEL
LE MONITEUR DU FILM EN BELGIQUE
LIBERATION FILMS
MEDIATHEQUE DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE
MINISTERE DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE, Direction de l'audiovisuel
MINISTERE DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE, Service des activités parascolaires et des
auxiliaires de l'enseignement (SAPAE)
MINISTERE DES AFFAIRES ECONOMIQUES, Service cinéma
RTBF
RTL-TVI
VIDEOTRAME
WALLONIE BRUXELLES IMAGES
WALLONIE IMAGE PRODUCTION

PARTIE I

**APPROCHES DE LA PRODUCTION AUDIO-
VISUELLE ET CINEMATOGRAPHIQUE
DOCUMENTAIRE EN COMMUNAUTE
FRANCAISE**

CHAPITRE 1 :

LE FILM DOCUMENTAIRE: EXTENSION ET FRONTIERES DU CONCEPT.

On ne saurait mettre en oeuvre une étude de nature économique (et aussi institutionnelle) sur le cinéma documentaire en Communauté française, sans évaluer l'extension possible du concept: celle-ci détermine l'ampleur à donner aux recherches.

L'observation montre en effet que le concept peut se prêter à des usages divers et comporter des sens multiples, non seulement d'un point de vue esthétique, mais également lorsqu'il est rapporté aux agents économiques qui le véhiculent. Le présent chapitre vise donc à recenser différents contenus identifiables de ce concept.

1. CINÉMA DOCUMENTAIRE - CINÉMA DE FICTION : OPPOSITIONS, CONTRADICTIONS, CONVERGENCES ?

La littérature sur le cinéma documentaire met en lumière la complexité des rapports que celui-ci entretient avec le cinéma de fiction, les oppositions, les contradictions, les convergences. En effet, documentaire et fiction entretiennent l'un et l'autre un rapport avec la réalité. Mais, et cela dès les débuts de l'histoire du cinéma, l'accès et la représentation de cette réalité

ont emprunté des voies qui semblent divergentes: les oppositions documentaire/fiction et "réel/imaginaire" structurent toute l'histoire du cinéma.

A l'un des deux extrêmes de l'opposition, les "inconditionnels" de la fiction soutiennent qu'une figuration fictive de la réalité est plus fidèle que toutes les reproductions dites objectives, qu'elle transpose le mieux cette réalité sous la forme du langage cinématographique pour lui donner le plus d'impact auprès du spectateur: "La réalité ? Elle marche à la fiction. C'est la fiction qui crée la réalité. (...) Le cinéma est le transit du réel"¹.

A l'autre extrême, les partisans du documentaire soutiennent que l'observation authentique et spontanée des choses et des événements non recréés, non fabriqués artificiellement, est le meilleur moyen de communiquer le réel au spectateur, avec le plus de force et d'émotion: "Le documentaire, c'est la vie. Le documentaire, c'est le réel. Le réel, c'est plus fort que les fictions"².

Cependant, au-delà des oppositions traditionnelles et des contradictions qu'elles engendrent, on peut aussi repérer de nombreux points de convergence entre les deux genres: "Tout film de fiction est un document sur son auteur, ses acteurs, son époque, comme tout documentaire est une mise en scène de la réalité"³.

D'autre part, dans de nombreux cas, les deux genres se rejoignent, s'entremêlent, rendant malaisée toute tentative de classification. Où s'arrête la fiction, où commence le documentaire ? "Le documentaire s'est de plus en plus ouvert à la fiction et la fiction au documentaire, au point que, dans un nombre croissant de films, les frontières deviennent bien difficiles à tracer (...) Dans un documentaire subjectif, c'est la subjectivité du réalisateur ou des personnages filmés qui importe en dernière analyse; dans une fiction documentée, c'est l'opération de transformation fictionnelle effectuée sur

¹ Cités - Cinés, Paris, Ed. Ramsay et La Grande Halle/La Villette, 1987, p. 9.

² JE JEANNESSON, "Vive la crise du documentaire", in "Le documentaire français" (dossier réuni par R. PREDAL), CinémAction, Paris, Ed. du Cerf, 1987, p. 7.

³ H. SONNET, "Préface", in P. ZAGAGLIA, M. GINTER, H. SONNET, K. de BETHUNE, Cinéma et réalité, Bruxelles, Vie ouvrière, CBA, 1982, p. 15.

les éléments documentaires"⁴. Cet entrecroisement des "genres" est abondamment évoqué par de nombreux réalisateurs de la Communauté française: "Aucun documentaire n'existe sans fiction, aucune fiction sans aspect documentaire. S'il devait y avoir une frontière entre documentaire et fiction, c'est autour de cette frontière que j'aime travailler et dans le trouble"⁵. "Les deux sont passionnants et se rejoignent. La réalité rejoint la fiction. La fiction pervertit la réalité. La réalité dépasse la fiction. La fiction sublime la réalité"⁶. "La fiction recrée le réel d'une manière plus forte, plus intense et le film documentaire peut avoir l'aspect d'un film de fiction"⁷. "Je filme la réalité, oui, si vous voulez, je m'en sers et j'y trouve toutes les fictions du monde"⁸.

Comme pour bien montrer les interactions entre les deux genres, les cinéastes et les critiques ont forgé, depuis quelques années, un concept nouveau, celui de documentaire-fiction.

2. UNE DÉFINITION LARGE DU GENRE DOCUMENTAIRE.

Dans le sens commun, comme selon les définitions que peuvent en donner les diverses écoles de "documentaristes", le film documentaire constitue un produit audiovisuel dont la référence essentielle et le contenu mettent en jeu le "réel" ou la "réalité": on peut dire qu'il s'agit de "documents" montrant le réel (les réels).

La définition du genre que donne John Grierson, créateur du terme "documentary film" dans les années 30, est la suivante: "L'idée documentaire ne

⁴ G. LEBLANC, "La réalité en question", in "Le documentaire français" (dossier réuni par R. PREDAL), CinémaAction, Paris, Ed. du Cerf, 1987, p. 38.

⁵ C. AKERMAN, 10 ans de films documentaires - la parole aux cinéastes et à leurs films, CBA, Bruxelles, 1988, p. 20.

⁶ M. BONMARIAGE, Idem, p. 22.

⁷ F. BUYENS, Idem, p. 22.

⁸ B. LEHMAN, Idem, p. 37.

demande rien de plus que de porter à l'écran, par n'importe quel moyen, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une observation aussi riche que possible. Cette vision peut être du reportage à un certain niveau, de la poésie, à un autre; à un autre enfin, sa qualité esthétique réside dans la qualité de son exposé."

Selon Paolo Zagaglia, le terme "documentaire englobe tout ce qui n'est pas de la fiction, tout ce qui ne raconte pas une histoire, c'est-à-dire aussi bien les films ethnographiques que les films sur l'art, en passant par les reportages et les films industriels ou didactiques. Champ vaste, immense, qu'il est difficile de cerner, car quel rapport existe-t-il entre un documentaire qui retrace la fabrication d'une feuille de papier et un autre qui nous fait pénétrer dans le monde onirique d'un Magritte?"⁹

Cette définition (par exclusion) laisse ouverte la porte à une importante variété d'oeuvres et de produits. Sans être nécessairement exhaustif, on pourrait en effet citer dans le champ ouvert par une définition large du documentaire:

- les films touristiques et les films de reportage et d'exploration (ex: les films diffusés dans le circuit "Exploration du Monde");
- les reportages, séquences d'information des journaux télévisés
- les produits diffusés dans le cadre des magazines d'information et des magazines sportifs de télévision;
- les films didactiques, scientifiques, industriels, de formation, ...;
- les films d'auteur de cinéma documentaire;
- les séries télévisées consacrées à l'histoire, la nature, la science, etc....;
- les produits (généralement vidéo) réalisés par des organismes d'éducation et de formation;
- les films ethnographiques;
- les films sur l'art;
- les films d'aventures sportives;
- etc.

⁹ Paolo Zagaglia, "Naissance d'un genre: le documentaire-fiction", in Cinéma et réalité, Bruxelles, Vie Ouvrière, CBA, 1982, p. 158.

Ces produits ont manifestement pour objet le filmage du réel et la constitution de "documents" à son sujet. La plupart de ces produits se différencient nettement des produits dits de fiction. Ceux-ci, s'ils s'inspirent du réel ou visent à en parler, le font de manière dominante en construisant une oeuvre "imaginaire", en établissant une fable, un récit, un scénario, en "théâtralisant" le réel, et en faisant appel aux professionnels de l'illusion spectaculaire (comédiens, décorateurs, éclairagistes, etc.) pour construire un "réel imaginé", alors que les produits qu'on peut qualifier, de manière large comme nous le faisons ici, de documentaires, sont sensés observer et rendre compte de faits et d'événements réels.

Si dans un premier temps on peut donner au film documentaire le sens tout à fait général de document audiovisuel observant le réel, par opposition au film de fiction entendu comme résultat d'une construction et d'une élaboration de l'imaginaire, il faut cependant faire remarquer que cette définition ne résoud pas vraiment le problème des limites du concept.

3. EXTENSION ET LIMITES DU GENRE SELON LES DOCUMENTARISTES.

Il est intéressant d'examiner l'évolution du genre tel qu'elle s'est développée dans la veine du documentaire "social", c'ad "des documentaires qui se réfèrent à ce qu'on pourrait appeler la réalité sociale, économique ou psychologique qui nous entoure, des documentaires qui interrogent les rapports complexes et multiples entre l'homme et cette réalité."¹⁰

Zagaglia, à qui nous empruntons ce rapide survol historique, identifie dans ce champ trois types de démarches qui spécifient l'évolution du genre et sont nées des pratiques des documentaristes et de leurs manières d'appréhender le rapport entre l'image et le réel:

¹⁰ Ibidem.

1. L'observation du réel: les réalisateurs visent à une observation exacte des faits, sans les modifier, ils visent à rester "authentiques", "objectifs", en intervenant (le moins possible) dans les opérations de prise de vue et de montage. Ce type de démarches a donné naissance à des produits "didactiques", "naturalistes".

2. La participation du réel: Dans cette démarche, les réalisateurs ne sont pas de simples observateurs filmant. Ils s'impliquent, participent au réel (p. ex., en fréquentant parfois longuement le milieu observé avant de le filmer), allant dans certains cas jusqu'à reconstituer, dramatiser, mettre en scène le réel (certains acteurs de ce réel étant amenés à "rejouer" leur propre rôle devant la caméra)¹¹.

3. La réflexion sur le réel: dans cette démarche, les réalisateurs prennent position vis-à-vis du réel et réfléchissent sur lui. Cela se traduit par des films où "l'organisation des plans, le choix du sujet, des interviews, des prises de vue, de la musique, du commentaire, bref de tout ce qui compose un film, est subordonné à la sensibilité, à la subjectivité, au point de vue et aux options politiques du cinéaste"¹².

Plus proches dans le temps, les résultats de l'étude Filmer le réel (menée en France par la Bande à lumière, à propos de la situation du documentaire), font apparaître que les documentaristes identifient aujourd'hui quatre caractéristiques principales du genre. D'après la synthèse qu'en donne Yves Jeanneau, "un documentaire c'est:

- une oeuvre audiovisuelle écrite; c'est-à-dire élaborée, préparée, réalisée avec les moyens audiovisuels appropriés à un projet, à une démarche clairement définie.
- un travail long et patient d'enquête et de documentation, sur le terrain.

¹¹ Ce sont par ex les démarches développées par Flaherty, Storck, Grierson, Epstein, ...

¹² Zagaglia, op. cit., p 171. Il s'agit ici de ce que Jean Vigo a appelé "le point de vue documenté", c'est-à-dire "étayé de documents prélevés et utilisés pour une fin déterminée". Dans ce courant, cfr aussi Vertov et Leacock.

- un investissement personnel de l'auteur sur son sujet, qui se concrétise par le choix d'une forme cinématographique originale.
- un temps de montage, de réécriture, sans commune mesure avec le temps accordé au montage d'un sujet de magazine d'actualités.¹³

Les accents sont ici portés sur la durée d'un processus de conception et de mise en forme, ainsi que sur l'existence d'un point de vue d'auteur nettement marqué. La même étude a interrogé des producteurs, et leur a demandé de sélectionner trois critères parmi une liste de treize qui leur apparaissaient être les plus importants pour caractériser le documentaire de création. Les trois critères suivants ont été retenus: l'écriture d'un scénario, un temps long d'enquête sur le terrain, et la réécriture du film au montage. Ces caractéristiques rejoignent celles que comporte la définition du documentaire de création que formule la Commission nationale de la Communication et des Libertés (CNCL) dans son rapport 1986 (p. 93): "Le documentaire de création se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se distingue du reportage par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) d'un auteur." Les principaux réalisateurs de documentaires en Communauté, interviewés au cours de la recherche, partagent les conceptions évoquées ici et insistent sur l'importance de la présence et de l'apport d'un point de vue personnel d'auteur. Ils marquent nettement la différence entre les "documentaires de création" et les reportages et magazines de télévision, considérés par eux comme des produits qui généralement ne répondent pas à ces critères de "réflexion, d'approfondissement et de de construction". Plusieurs de ces réalisateurs se réfèrent plus volontiers aux expressions "cinéma-vérité, cinéma du réel ou cinéma direct" qu'au terme "documentaire" qui leur rappelle (ainsi qu'aux publics leur semblent-ils) l'image rébarbative de produits didactiques.

Quoiqu'il en soit, il ressort de ces divers exemples que l'investissement en temps et l'investissement personnel apparaissent comme deux caractéris-

¹³ Yves Jeanneau, " Sur la définition du documentaire de création", in R. COPANS, Y. JEANNEAU, H. RICHARD, Filmer le réel - De la production documentaire en France, Paris, La Bande à Lumière, 1987.

tiques majeures du documentaire telles qu'en parlent aujourd'hui les auteurs documentaristes.

4. COMMENT OPÉRATIONNALISER LE CONCEPT ?

Dans l'étude consacrée au marché du documentaire, nous nous sommes donc trouvés confrontés au délicat problème de définition du genre, commandant la réponse qui pouvait être apportée à la question de la délimitation d'un corpus de produits, d'oeuvres et de producteurs. D'une part, le partage entre produits audiovisuels observant le réel et produits audiovisuels "construisant le réel au moyen de la fiction" ne se tranche pas selon une ligne nette, comme on l'a vu. Mais, d'autre part, et la difficulté nous est apparue plus nette, le tracé des frontières du concept documentaire s'observe également lorsque l'on examine, comme on vient de le faire, les caractéristiques du genre, reconstituées au moyen des déclarations et des pratiques des cinéastes et vidéastes qui se réclament du "documentaire de création". S'il fallait, par exemple, tracer le corpus de la production dite documentaire (dans la Communauté française) en mettant en oeuvre les critères énoncés aujourd'hui par les documentaristes, il est évident qu'il faudrait envisager de restreindre la définition large du champ et tenir compte d'un degré plus ou moins marqué de subjectivité d'un auteur et d'un processus d'élaboration et de maturation plus ou moins long du produit. Mais ces caractéristiques permettraient-elles d'opérer véritablement une sélection dans l'inventaire large des produits documentaires tel que proposé plus haut? Ne sont-elles pas applicables également à de nombreux types de produits, que les documentaristes (certains du moins) auraient tendance à exclure du genre, comme certaines productions propres des chaînes de télévision (cfr supra)?

Il serait certainement naïf de considérer que la plupart des produits dits documentaires (au sens large) ne comportent pas un minimum de "solicitation" de l'imaginaire et un travail de conception et d'écriture en amont et en aval du filmage, qui, par ces aspects, les apparentent à un tra-

vail de création. Hormis les séquences d'information brute, on pourrait soutenir que la plupart de ces produits impliquent ce type de travail. Ne trouve-t-on pas de nombreux exemples de séquences conçues pour des magazines d'information et de reportage, qui se caractérisent par "l'écriture d'un scénario, un temps (long) d'enquête sur le terrain, et une réécriture au montage"?

Pour être plus précis dans l'interrogation, comment fallait-il "opérationnaliser" par exemple la quatrième caractéristique du genre documentaire avancée par la Bande à Lumière: "un temps de montage et de réécriture sans commune mesure avec le temps accordé au montage d'un sujet de magazines d'actualités", alors qu'il nous semblait que tout le problème pouvait plutôt renvoyer, si on ne s'en tenait pas aux "extrêmes", à une question de "degré" sur une échelle relativement commune?

* * *

Ces constats ont, en définitive, amené à formuler une voie d'approche moins fondée sur des considérations esthétiques et des définitions théoriques du genre, que sur un repérage des agents actifs dans le créneau du produit documentaire et des conceptions qu'ils s'en font dans le cadre de leurs activités, ainsi que des types de produits circulant sur les marchés. C'est d'ailleurs, en adoptant principalement la perspective du marché (ou des segments de marché), qui constituait le thème central de la commande du Ministère de la Communauté française, que la recherche s'est développée (comme on l'indique dans le chapitre suivant).

Avec cette option, il apparaîtra que l'étude, plutôt que de circonscrire les limites et les extensions d'un ou plusieurs types de produits relevant du genre documentaire, reflète largement l'état des classifications (comme des non-classifications d'ailleurs) développées en la matière par les agents observés et rencontrés. Pour prendre quelques exemples:

- Les classifications à l'oeuvre dans les rapports annuels de la RTBF ne proposent aucune rubrique référant explicitement aux programmes documentaires comme le pratique la SOP française¹⁴. La RTBF propose une classification (basée sur le modèle UER) dans laquelle il est par exemple possible d'identifier des émissions du type magazine sous la rubrique "Informations" ("Autant savoir", "C'est à voir", "Strip tease", "Business business", etc.), ou des émissions de TV scolaire (Programmes éducatifs) sous la rubrique "Émissions pour les jeunes", des magazines sportifs sous la rubrique "Sports". Nous avons cherché à identifier ce qui constitue dans ces programmes des séquences ou des films de nature documentaire (et documentaire de création), ainsi que l'existence d'émissions de ce type classées sous d'autres rubriques (fiction, ... ?).

- Le Ministère des Affaires économiques octroie des aides automatiques aux films documentaires reconnus comme belges et projetés en salles dans le cadre d'une législation datant de 1963. Ni cette dernière, ni l'administration chargée de la gestion de ces aides, ne définissent en aucune manière ce qu'est un film documentaire. Dès lors, pour étudier la diffusion de documentaires en salles commerciales, nous avons retenu les films portant la qualification "documentaire" attribuée par ce Ministère.

- La Médiathèque de la Communauté française gère une collection de vidéocassettes qualifiées d'intérêt général dont la constitution, tout en comportant un assez grand nombre de produits documentaires, ne repose pas sur des critères qui font appel à une définition du genre (ni comme à

¹⁴ Le Service d'Observation des programmes - SOP (France) détermine une catégorie intitulée "Programmes à caractère documentaire". Cette notion est précisée comme suit: "Sont répertoriés sous cette rubrique plusieurs types de production ayant pour objectifs de "former" le téléspectateur: les documentaires proprement dits (documentaires filmés uniques ou en séries, documentaires de création) les magazines documentaires (comme "Contre Enquête", "Les animaux du monde" sur TF1, "Moi ...je" sur A 2) et les émissions sur plateau et les séquences documentaires incluses dans de grandes émissions composées de genres distincts ("Avenir du futur", "Droit de réponses", "Dossiers de l'écran", ...). Cette rubrique ne comporte cependant pas un certain nombre de magazines (ou séquences de magazines) d'actualité nationale (consacrée à la vie politique, économique, culturelle, etc.) ou internationale à caractère documentaire et classés dans la rubrique générale "Information".

d'autres "genres esthétiques" d'ailleurs: cette collection est constituée sur des bases d'une autre nature). Nous avons retenu l'ensemble des titres du catalogue pour étudier la diffusion de produits "documentaires" sous forme de vidéocassettes non commerciales.

- Le CBA ou le WIP, dont une large partie des films et vidéo qu'ils financent, relève de la production documentaire, leur attribuent parfois des qualificatifs (de nature esthétique), qui, s'il fallait faire preuve de purisme méthodologique, poseraient quelques problèmes de classification. Pour prendre un exemple, comment répertorier une production "qui ne se prétend pas un reportage, pas une fiction, pas un témoignage, ni aucune sorte d'expression figée dans le nom d'un style, d'un genre."¹⁵ Cet état de fait nous a amené, dans les estimations statistiques, à considérer l'ensemble des productions de ces structures quels que soient leurs qualificatifs.

¹⁵ Fiche de présentation du film "Du verbe aimer", CBA

CHAPITRE 2:

QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES ET ESTIMATION DE LA PRODUCTION.

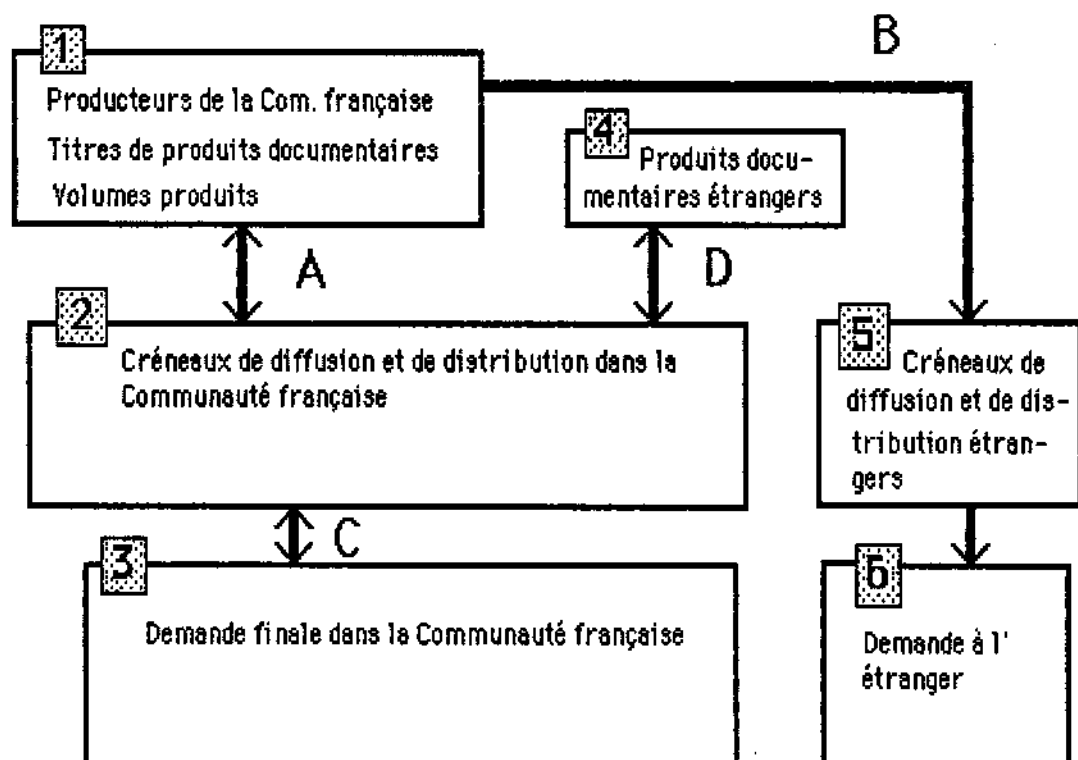
Les questions liées à l'extension du concept "documentaire" et à l'acception du genre ne sont pas les seules que la recherche a eu à affronter. Il en est d'autres qui sont assez rapidement apparues. Elles sont liées a) à la teneur même de l'objet d'étude, à savoir le marché du documentaire, et à l'ampleur que l'on pouvait donner à ce terme, b) mais surtout, à l'absence de statistiques constituées à laquelle on s'est très rapidement trouvé confronté. Ces points seront explicités et discutés dans le présent chapitre. Il se clôture par une tentative d'estimation de la production en volume de produits documentaires en Communauté française.

1. LE(S) MARCHÉ(S)

L'approche en termes de marché vise généralement à étudier la rencontre de l'offre (réelle et/ou potentielle) avec la demande (réelle et/ou potentielle). Il s'agit d'examiner comment une production de biens ou de services est en fait (ou est susceptible) d'être validée par une demande qui trouve (ou non) à se satisfaire, et à quelles conditions. Cette formulation théorique a commandé la perspective dans laquelle la recherche s'est construite: on a cherché à saisir la réalité dudit marché, ou plus exactement, des marchés (ou créneaux du marché) sur lesquels des produits et/ou des oeuvres documentaires réalisés en Communauté française circulent ou sont susceptibles de circuler.

Pour rencontrer pratiquement cet objectif, nous sommes partis, d'une part, de l'idée qu'il convenait d'identifier les instances de production de documentaires, les principales instances de distribution et de diffusion de ces produits ainsi que d'essayer de mesurer l'ampleur de la demande finale. D'autre part, il convenait, dans toute la mesure du possible, d'adopter une approche qui contienne les dimensions d'importation et d'exportation des produits. Il s'agissait d'adopter une démarche qui prenne en compte, sur les créneaux du marché de la Communauté, les parts représentées par les films et vidéos francophones par rapport aux produits documentaires d'origine étrangère, et d'essayer par ailleurs d'évaluer l'exportation et la circulation à l'étranger de documentaires réalisés en Communauté française.

Les orientations générales de recherche ont donc visé à donner une représentation du "contenu", en termes d'agents (producteurs ou diffuseurs) et en termes de produits documentaires, des cases reprises dans le schéma qui fait suite:



Dans ce schéma, il nous a paru nécessaire de recueillir un maximum d'informations sur les acteurs et les produits inscrits dans les cases 1, 2, et 3, et d'analyser les relations A, B, C et D. Plus particulièrement, les créneaux de diffusion et de distribution dans la Communauté française (case 2) nous semblaient devoir faire l'objet principal de l'analyse, les agents qui les occupent constituant les opérateurs centraux des segments du marché.

Avec une définition extensive du genre documentaire, il était possible d'identifier a priori plusieurs créneaux de diffusion et plusieurs marchés. Ont au moins été retenus ceux-ci:

- 1) la distribution et l'exploitation en salles commerciales;
- 2) la distribution et l'exploitation dans le(s) réseau(x) culturel(s);
- 3) les réseaux de prêts de films et vidéocassettes;
- 4) la diffusion par canaux télévisuels;
- 5) le marché institutionnel et des entreprises;
- 6) les festivals;
- 7) les marchés étrangers.

Ces créneaux ont fait l'objet des principales investigations de la recherche, qui s'est très vite heurtée à l'état, à bien des égards lacunaire, de l'information économique et statistique existante du point de vue des questions auxquelles nous souhaitions pouvoir apporter des réponses.

2. L'ÉTAT DE L'INFORMATION.

Etudier les relations entre la production documentaire de la Communauté française et sa diffusion sur les marchés retenus supposait que l'on puisse se former un minimum de représentation de l'ampleur de cette production. Qui sont les producteurs/réalisateurs actifs, réguliers ou occasionnels, dans la fabrication de produits documentaires?; quels volumes sont annuelle-

ment "mis en chantier" et/ou achevés?, étaient deux questions qu'il était simple de formuler, mais auxquelles il n' a malheureusement pas été possible de répondre, sinon par fragments.

Il n'existe, en effet, aucun organisme ou source centralisant les principales données relatives aux producteurs et aux volumes produits par l'ensemble de l' "industrie des programmes" audiovisuels en Communauté française. S'il existe des associations professionnelles de producteurs/réalisateurs, celles-ci, à notre connaissance, ne rassemblent pas, ou du moins ne publient pas, de données qui permettraient, par globalisation, de mieux cerner l'état et l'évolution de cette industrie, comme c'est le cas dans les domaines du phonogramme (SIBESA) ou du livre (ADEB)¹ par exemple. Et la source qui opère aujourd'hui dans le sens d'un rassemblement et d'une centralisation des données de l'industrie audiovisuelle², si elle permet de se donner des estimations sur les volumes produits dans certains de ses secteurs, ne permet pas par contre de les répartir en "genre" (fiction, documentaire, cinéma d'animation, films d'entreprise, etc.).

Il manque en fait, en Communauté française, une forme d' "observatoire permanent" de la production audiovisuelle, qui saisiserait cette dernière à partir des divers agents de la production eux-mêmes et de leurs activités. Et si cette carence n'est pas trop dommageable lorsqu'on a affaire à la production de longs métrages de fiction³ ou au cinéma d'animation⁴, il n'en va plus de même lorsqu'on a affaire à "tout le reste" de la production et de la fabrication d'images audiovisuelles, particulièrement de films documentaires..

¹ Avec la réserve selon laquelle, ces associations ne rassemblent pas forcément l'ensemble des acteurs économiques de leur secteur respectif.

² Annuaire audiovisuel de la Communauté française 88/89, MCF/Edimedia, Bruxelles, 1988, dont les travaux du CIRECC ont largement alimenté la partie socio-économique.

³ Il s'en produit, bon an mal an, un dizaine en Communauté française.

⁴ Ce secteur a néanmoins nécessité une approche sectorielle spécifique: Michel JAU-MAIN et Guy VANDENBULCKE, Le cinéma d'animation, Courrier hebdomadaire du CRISP, N° 1217-1218, 1988, étude réalisée avec l'aide du Ministère de la Communauté française, 1987.

En effet, excluant toute considération esthétique ou théorique sur le "genre", on a cherché, dans un premier temps à identifier les producteurs dont les titres étaient assimilables à - ou considérés par les acteurs eux-mêmes comme - des productions documentaires (entendues au sens large). Ce repérage, qui s'est effectué en passant en revue les données disponibles auprès de diverses instances de financement, de production et de diffusion des produits documentaires⁵, a dénombré pas moins d'une centaine de producteurs en Communauté Française (à l'exclusion des chaînes de télévision) ayant produit au moins un film ou vidéo assimilable au genre documentaire au cours des 10 dernières années.

Ces premières observations nous ont amené à envisager le déroulement de la recherche sous des formes autres que celles qui avaient pu être développées dans l'étude sur le cinéma d'animation⁶ en Communauté française, qui mettait en jeu une production audiovisuelle, d'une part, aisément cernable en tant que genre, et, d'autre part, fabriquée par un nombre limité d'agents économiques. A la différence de cette étude, il nous est apparu difficile ici, en fonction des moyens disponibles, de nous lancer dans une opération de recension exhaustive des volumes d'activité consacrés par cette centaine de producteurs au documentaire.

Fallait-il dès lors procéder à la constitution d'un échantillon, dans toute la mesure du possible représentatif, ou mettre au point et appliquer des "critères" de sélection qui auraient eu pour effet de restreindre le cercle des producteurs ainsi repérés, et alléger ce versant de la recherche? Quels critères adopter dans ce cas? Et comment éventuellement les mettre en oeuvre en l'absence d'une connaissance suffisante des caractéristiques des producteurs? Une autre possibilité était de décider de limiter (assez arbitrairement faut-il le dire?) le champ des producteurs aux structures d'accueil et aux ateliers soutenus et financés par le Ministère de la Commu-

⁵ Comme par exemple: Ministère de la Communauté Française, Ministère des affaires économiques, Wallonie Bruxelles Images, Unibel Films, Médiathèque de la Communauté Française, Libération Films, CBA, WIP, Festival International du Film Economique et de Formation.

⁶ Cfr supra.

nauté française et à ne tenir compte que des volumes produits par ces agents.

Ces problèmes et la contrainte des moyens disponibles nous ont en définitive conduit à revoir les orientations générales de la recherche et le plan que nous avons élaboré lors de la phase exploratoire⁷ du travail. Un arbitrage a été effectué entre, d'une part, l'établissement du relevé de la production documentaire (au sens large) de la centaine de producteurs repérés⁸ et, d'autre part, l'analyse de l'état des divers segments du marché tels qu'envisagés (cfr supra). D'autant que des problèmes de disponibilité d'information paraissaient ne pas manquer de se poser également à l'occasion de cette dernière analyse. L'arbitrage s'est exercé en faveur de la deuxième branche de l'alternative dans la mesure où son objet rencontrait le mieux, nous a-t-il semblé, la problématique du marché qui constitue le titre de la recherche.

On n'a cependant pas renoncé, chemin faisant, à essayer de présenter un ordre de grandeur (d'une partie du moins) du volume de la production documentaire en Communauté française, à partir de données provenant de certains agents, créneaux et/ou canaux de diffusion, et la section qui suit fournit les principaux résultats en la matière.

3. ESTIMATION DES VOLUMES DE PROGRAMMES DOCUMENTAIRES PRODUITS EN COMMUNAUTÉ FRANÇAISE.

Les recherches menées sur chacun des créneaux sélectionnés ont permis de repérer les volumes de production de "documentaires" d'une certaine partie des agents du champ audiovisuel francophone. Comme nous n'avons

⁷ Michel JAUMAIN et Guy VANDENBULCKE. Le marché du documentaire dans la Communauté française (film et vidéo), CIRECC, avril 88.

⁸ et/ou l'examen des problèmes de production qu'ils rencontrent (les modes de financement par exemple)

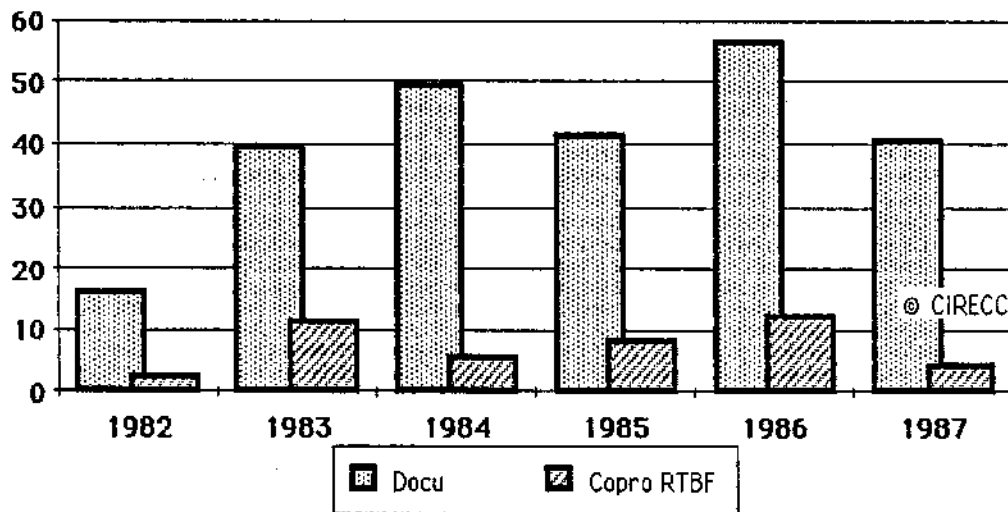
pas cherché à recenser de manière exhaustive les producteurs et la production, il est à considérer que l'addition des données qui suivent fournit une estimation partielle de la production documentaire. Par ailleurs, ces estimations ne sont pas toutes référées (cela s'est avéré impossible) à une période de temps homogène.

3.1. ESTIMATION DES VOLUMES PRODUITS PAR LES PRINCIPALES STRUCTURES DE PRODUCTION SOUTENUES PAR LE MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

Les tableaux et graphiques qui suivent recensent les volumes de production réalisés dans le cadre et/ou avec l'appui des principales structures d'accueil et ateliers de production "défenseurs", à des degrés divers, d'une production de documentaires d'auteurs⁹, auxquels sont ajoutés la production du GSARA, du Centre du Film sur l'Art et celle du département audiovisuel d'Archives et Musée de la Littérature. De 1982 à 1987 ces agents ont réalisé 247 titres qui représentent une durée globale de 126 h 53 min., soit en moyenne 41 titres et 21 h 09 min par année. Les tableaux et graphiques qui suivent détaillent ces volumes année par année, en nombre de titres et en durée (exprimée en minutes). Les recensions effectuées ont tenu compte de l'existence de coproductions inter-agents et on a veillé à comptabiliser celles-ci une seule fois. Une partie des titres réalisés l'a été dans le cadre de coproductions avec la RTBF et ces volumes sont repris ici.

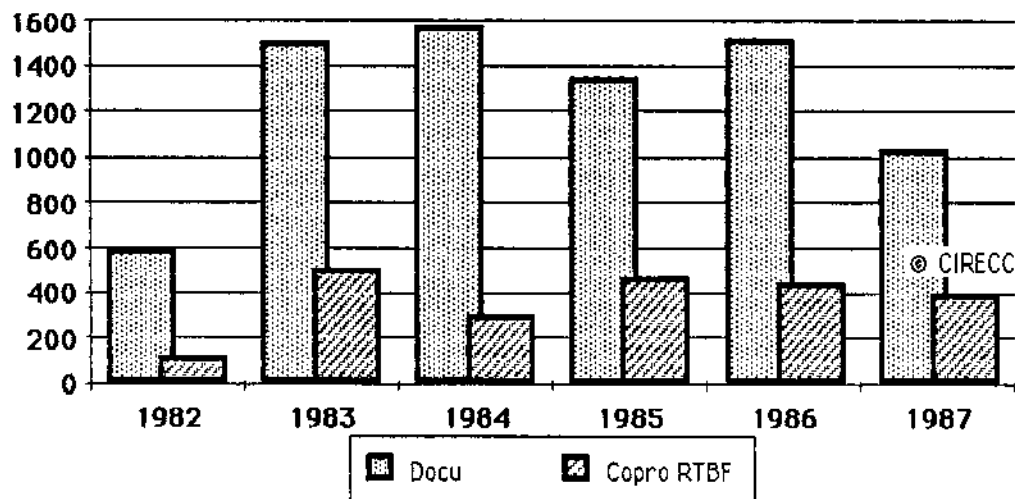
⁹ CBA, WIP, CVB, AJC, Dérives, etc. Il est toutefois important de préciser que l'activité de production de ces structures ne se limite pas exclusivement aux documentaires et que certains produits qualifiés de "documentaires-fiction", "d'évocation poétique", de "récit autobiographique", de "vidéo-art", de "fiction" etc., font partie du décompte global. Les chiffres qui suivent reprennent donc l'ensemble de la production de ces structures. Un détail de la production des principales structures est présenté en annexe du chapitre.

Production des structures et ateliers: Nombre de titres

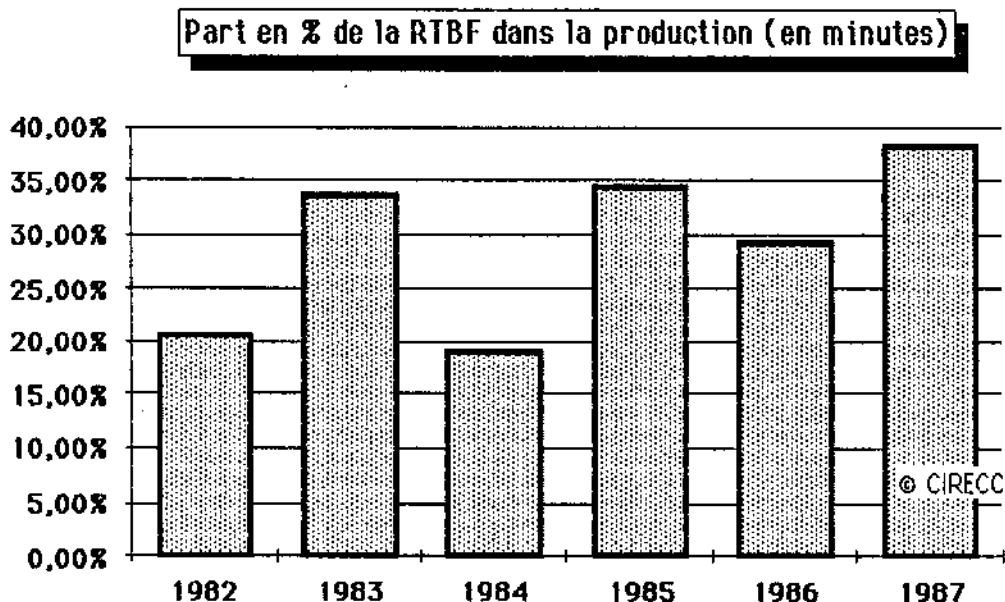


Si l'on excepte l'année 82, le nombre moyen de titres réalisés annuellement s'élève alors à 46 et le volume horaire annuel à 23 heures 24 minutes.

Production des structures et ateliers (en minutes)



Enfin le tableau qui suit établit, en % des volumes horaires annuels totaux, les volumes horaire des produits réalisés en coproduction avec la RTBF.



Les coproductions avec la RTBF, comprises dans ces chiffres, représentent, en moyenne annuelle 8 titres et 6 h 18 min.

Si le nombre de titres produits paraît se maintenir, entre 1983 et 1987, dans une fourchette de 40 à 50 titres par an, il semble par contre que la production mesurée en durée ait tendance à décroître année après année sur la période.

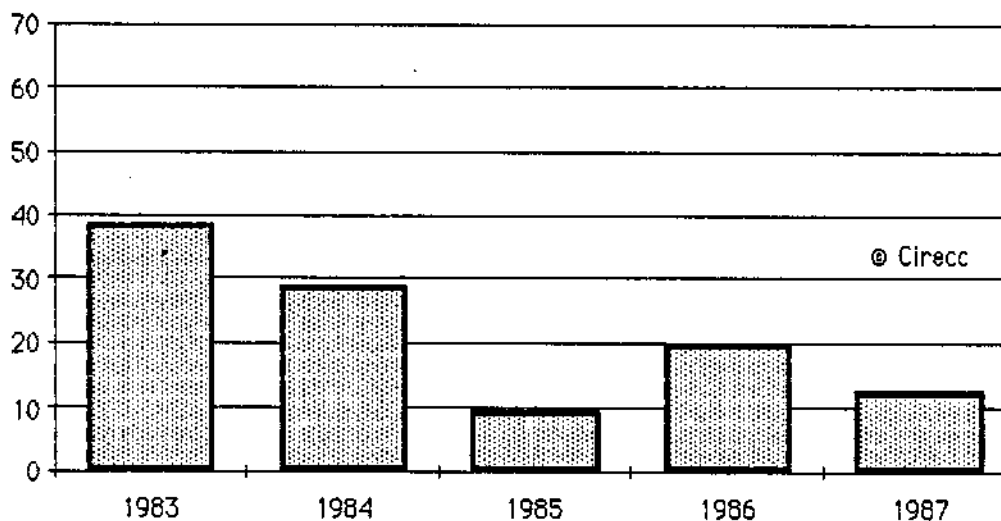
3.2. ESTIMATION DE LA PRODUCTION DE FILMS DOCUMENTAIRES DIFFUSÉS DANS LE RÉSEAU DES SALLES COMMERCIALES.

La production de films (de court métrage) documentaires belges francophones, "destinés" à la diffusion en salles¹⁰, s'élève, entre 1983 et 1987 à

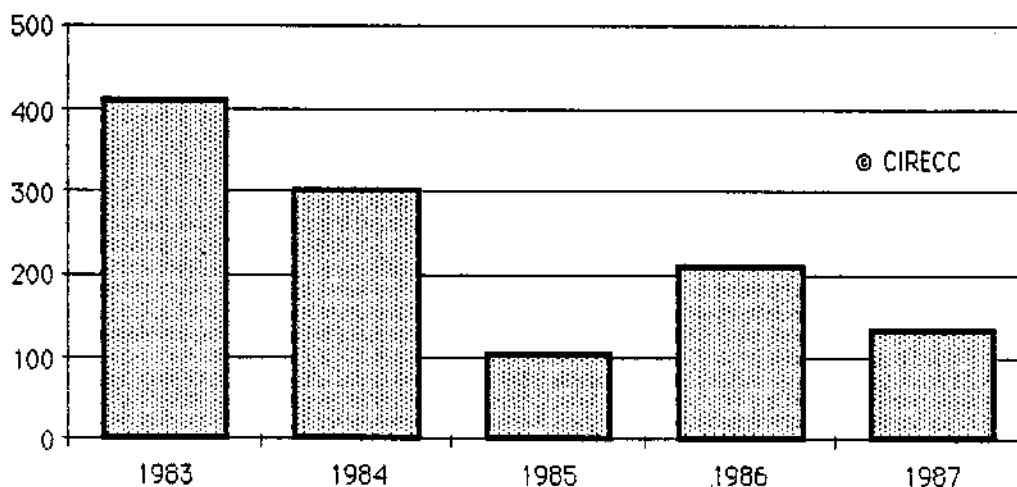
¹⁰ Et identifiés au moyen des données relevant des aides automatiques octroyées par le Ministère des Affaires économiques. Les réserves et remarques méthodologiques à propos de l'utilisation de cette source pour estimer les volumes de production, sont indiquées dans le chapitre qui est consacré à ce créneau de diffusion

111 titres (durée totale: 19 h 42 min.), soit en moyenne annuelle, 22 productions pour un volume horaire de 3 h 57.

Nombre de titres reconnus comme films belges par le MAEc



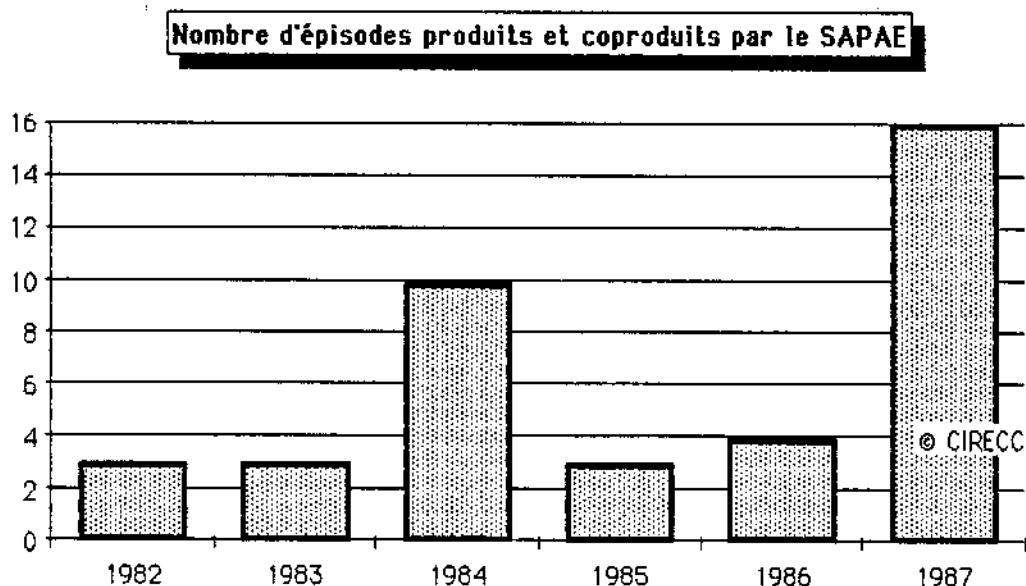
Vol. en min



2 titres de long métrage francophone documentaire ont été diffusés en salle entre 1983 et 1987: ils représentent une durée globale de 3 heures.

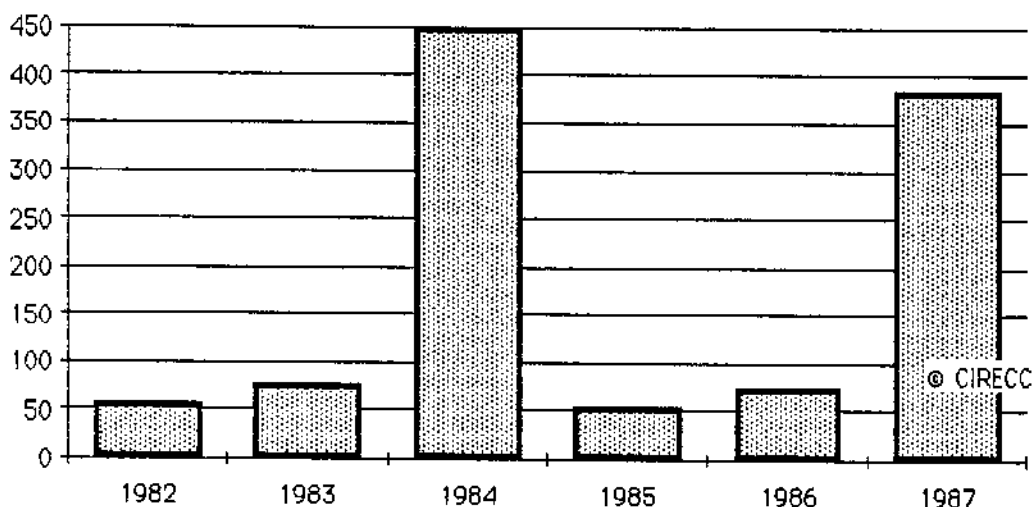
3.3. PRODUCTION DU SERVICE DES AUXILIAIRES DE L'ENSEIGNEMENT.

La production audiovisuelle pédagogique (en ce compris les coproductions) du Service des activités parascolaires et des auxiliaires de l'enseignement (SAPAE¹¹) du Ministère de la Communauté française représente, entre 1982 et 1987, un total de 39 "épisodes" pour un volume global de 18 heures 23 minutes. Soit une moyenne de 6,5 épisodes par an et une moyenne de 3 heures par an (les années 84 et 87 influencent nettement les chiffres repris ici).



¹¹ Cfr partie II, chapitre 5.

Volume en minutes des productions et coproductions du SAPAE



3.4. LES TÉLÉVISIONS.

Les problèmes de définition du documentaire en télévision et l'absence de données statistiques sur les productions propres des chaînes¹², rendent extrêmement aléatoires toutes estimations globales des volumes de productions documentaires réalisés par ces agents.

* * * *

Au terme de cet essai d'estimation de la production, on examinera, dans la deuxième partie du rapport, la circulation de la production documentaire (au sens large) sur les divers créneaux du marché que la recherche a choisi de retenir.

¹² cfr partie II, chapitre 7.

ANNEXE:

EVOLUTION DE LA PRODUCTION DU CBA, DE WIP, DU GSARA ET DU CVB.

Evolution de la production du GSARA: titres et durée, (76-87).

Année	Total (coproductions comprises)		Coproductions RTBF	
	Nbr de Titres	Durée h. min.	Nbr de titres	Durée h. min.
1976	1	0 25		
1977	5	2 0		
1978	0	0 0		
1979	4	1 29		
1980	3	1 43		
1981	13	4 22		
1982	5	1 7		
1983	14	6 26		
1984	20	8 17		
1985	14	5 46	1	0 40
1986	35	16 14	1	1 35
1987	17	6 12		

Source: GSARA traitement: CIRECC

Evolution de la production du CVB: titres et durée, (81-87).

Année	Total (coproductions comprises)		Coproductioin RTBF		Nbr de Titres	Durée h. min.
	Nbr de Titres	Durée h. min.	Nbr de Titres	Durée h. min.		
1981	1	0	15			
1982	1	0	42			
1983	6	3	2			
1984	6	3	43			
1985	7	4	32	1	0	43
1986	5	2	33	1	0	26
1987	9	2	31			

Source: CVB traitement: CIRECC

Evolution de la production du WIP: titres et durée, (82-87).

Année	Total (coproductions comprises)		Coproductio RTBF	
	Nbr de Titres	Durée h. min.	Nbr de Titres	Durée h. min.
1982	3	1 43	1	0 45
1983	8	3 41	7	3 19
1984	8	4 2	3	1 27
1985	9	5 59	6	4 57
1986	8	2 38	6	2 36
1987	5	4 26	2	3 22

Source: WIP traitement: CIRECC

Evolution de la production du CBA: titres et durée, (78-87).

Année	Total (coproductions comprises)		Coproductions RTBF	
	Nbr de Titres	Durée h. min.	Nbr de Titres	Durée h. min.
1978	2	0 51	1	0 60
1979	6	4 58	1	1 19
1980	6	4 30		
1981	9	6 38		
1982	8	6 58	2	1 18
1983	11	11 44	5	5 15
1984	14	10 34	3	3 40
1985	9	5 40	2	2 12
1986	12	6 8	5	3 49
1987	10	4 20	2	1 42

Source: CBA traitement: CIRECC

PARTIE II

LES CRENEAUX DE DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE.

CHAPITRE I:

LA DISTRIBUTION ET L'EXPLOITATION EN SALLES COMMERCIALES.

INTRODUCTION

Le réseau des salles commerciales constitue l'un des créneaux d'exploitation et de diffusion du cinéma documentaire. On peut évaluer l'importance de ce créneau à travers les données qui proviennent du Ministère des Affaires économiques (MAEc), que ce dernier établit dans le cadre des aides automatiques qu'il attribue à l'industrie cinématographique dans le pays¹.

Nous considérons généralement que ces données sont l'une des sources qui permettent d'estimer l'activité de production cinématographique dans le pays. Rappelons cependant que les données qui procèdent du MAEc décrivent en fait l'univers des producteurs et des films pour lesquels:

- une démarche d'obtention des aides a été entamée;
- une reconnaissance a été attribuée (en tant que film belge ou assimilé).

Ce créneau est assez nettement caractérisé, en ce qui concerne les courts métrages (CM) documentaires, par:

- une tendance notable à la baisse du nombre des films qui y sont diffusés, et ce depuis une dizaine d'années;

¹ Sur le système d'aide dont il est question, cfr Annuaire de l'audiovisuel, MCF/Edimedia, 1988, pp 53-56.

- le fait que ce sont des films documentaires, pour l'essentiel de nature "touristique" au sens large, qui y ont été exploités par le passé², tendance qui persiste aujourd'hui;

- la pression qu'exercent aujourd'hui les exploitants en faveur d'un raccourcissement des films, sur base de considérations liées à une intensification de l'exploitation des programmes.

Quant aux longs métrages (LM), dont le nombre produit est peu élevé, leurs possibilités de diffusion sur ce créneau sont largement commandées par la logique principale qui prévaut au sein de l'exploitation cinématographique commerciale en salles: le seuil critique d'entrées escompté (et observé) durant la première semaine d'exploitation.

1. EVOLUTION GÉNÉRALE

Peu de films documentaires de long métrage se retrouvent diffusés sur le créneau de l'exploitation en salles commerciales. On en dénombre 7 qui ont été reconnus par le MAEc entre 1981 et 1987, dont 5 francophones. Il est difficile de pratiquer une analyse de tendance sur cette base.

De manière générale, le film documentaire belge de court métrage a progressivement perdu la place qu'il occupait au sein de l'exploitation en salle il y a une bonne dizaine d'années. Les données et graphiques qui font suite le montrent assez nettement. Ils sont construits au moyen d'un "lissage" des statistiques annuelles³, destiné à atténuer les "pics" qui s'observent et ceci afin de donner une meilleure image des tendances longues.

² Cfr par exemple: Pierre CALAN, "Les aides des Affaires économiques", Revue Nouvelle, 1, janvier 1981, pp 51 - 62.

³ Etabli en calculant les moyennes de trois années consécutives.

**Evolution du nombre ("lissé") de films reconnus par le Ministère des
Affaires économiques, 1976-1987.**

Années	LM	CM fiction	CM animat	CM docum.
76/78	8,00	11,33	11,00	72,67
77/79	6,67	9,67	9,33	79,67
78/80	7,33	6,67	8,33	72,67
79/81	6,67	4,67	5,00	58,67
80/82	6,00	6,33	4,00	53,67
81/83	8,33	8,33	5,33	55,33
82/84	8,33	12,00	7,00	53,33
83/85	9,00	11,33	7,00	37,67
84/86	7,00	12,67	10,00	27,33
85/87	8,33	10,67	11,67	20,67

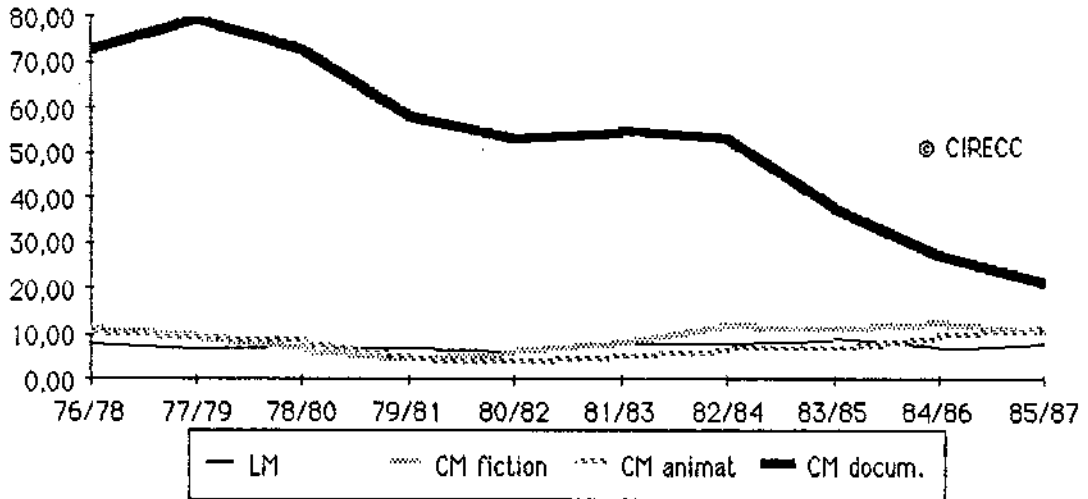
Source: MAEC, MONITEUR BELGE DU FILM, traitement: CIRECC

**Evolution du métrage ("lissé") de films reconnus par le Ministère des
Affaires économiques, 1976-1987.**

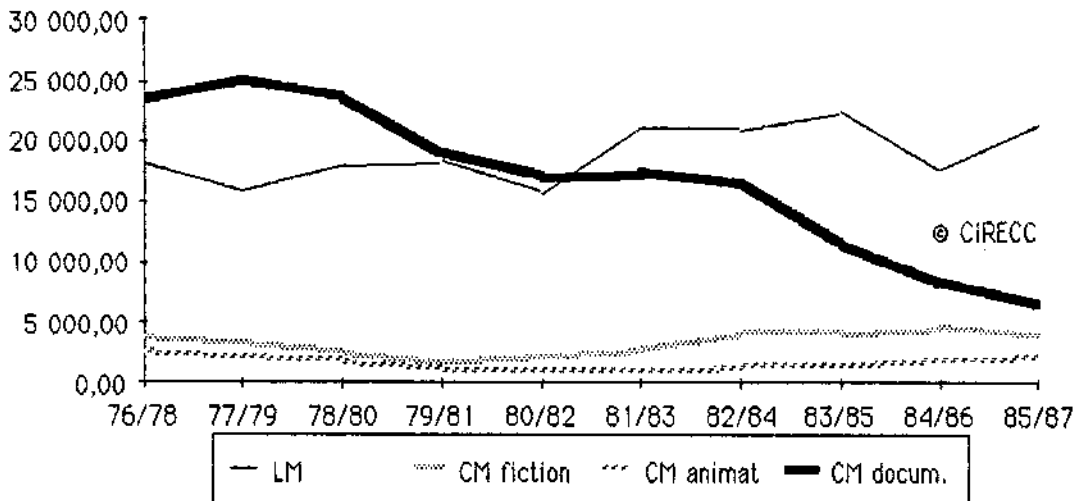
Années	LM	CM fiction	CM animat	CM docum.
76/78	18 159,67	3 801,33	2 627,67	23 462,00
77/79	15 826,33	3 346,33	2 092,67	25 166,00
78/80	17 984,00	2 456,67	1 711,00	23 603,00
79/81	18 290,00	1 735,33	1 054,00	19 044,67
80/82	15 608,00	2 302,67	994,00	17 047,67
81/83	21 107,00	2 834,67	1 180,33	17 483,00
82/84	20 946,00	4 127,33	1 517,33	16 522,00
83/85	22 508,67	4 058,00	1 439,67	11 667,67
84/86	17 691,67	4 602,67	2 085,67	8 398,00
85/87	21 353,33	3 908,67	2 352,00	6 567,67

Source: MAEC, MONITEUR BELGE DU FILM, traitement: CIRECC

Evolution des films reconnus comme belges par le Min. des Aff. Eco., 1976 - 1987.



Métrage total des films reconnus comme belges par le Min. des Aff. Eco., 1976 - 1987



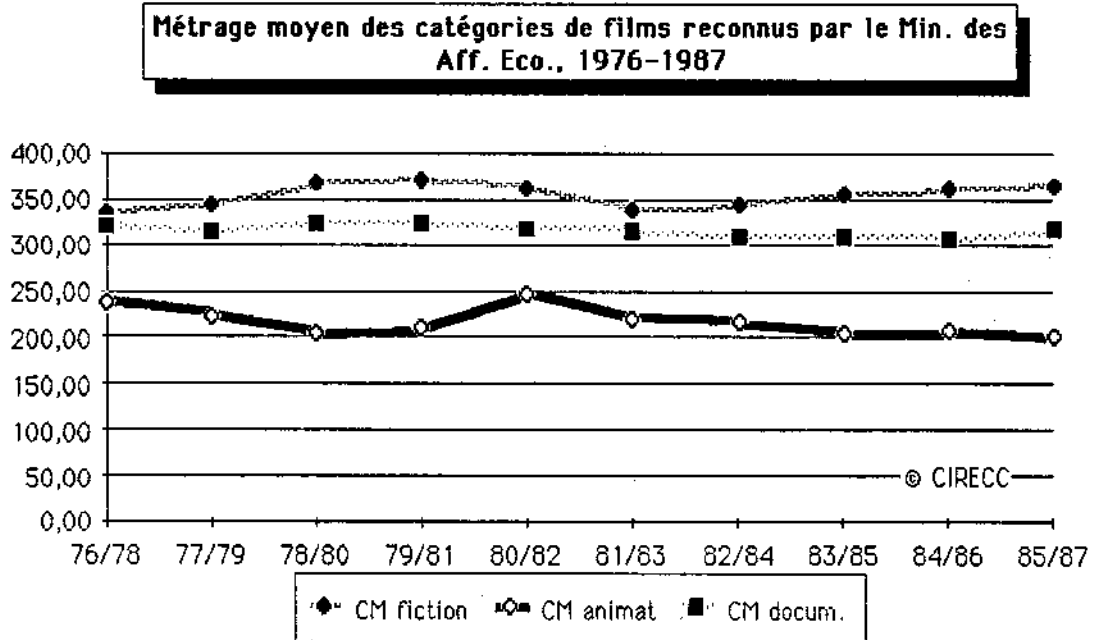
Il est à noter que la catégorie "long métrage" comporte des films de fiction, d'animation et des documentaires. Ces deux dernières catégories sont cependant "minoritaires" par rapport à la première.

Le nombre de films documentaires (CM) (reconnus comme) belges diffusés et exploités dans le réseau des salles commerciales du pays chute de

plus de 70 au milieu des années 70, à une vingtaine actuellement. Le métrage global de cette catégorie de film suit la même tendance, leur métrage moyen restant stable (cfr infra). Alors que cette catégorie de films représente 80 % des films de court métrage exploité en salle au milieu des années 70, elle n'en constitue plus qu'un peu plus de 50% aujourd'hui.

2. MÉTRAGE MOYEN DES COURTS MÉTRAGES.

Le métrage moyen des diverses catégories de courts métrages est resté relativement stable entre 1976 et 1987 (calculs établis sur base des données lissées). En moyenne, un court métrage documentaire a une durée d'un peu plus de 10 minutes (300 mètres équivalent à peu près à 10 minutes).



La réglementation relative aux aides attribuées par le MAEc prévoyait jusqu'au début de l'année 1988 que "les producteurs sont admis au bénéfice de la subvention" à la condition que le film ait "une longueur minimum de 290 mètres réduites, réduite à 150 mètres lorsqu'il s'agit d'un dessin animé ou d'un film d'animation". Un arrêté royal du 2 mars 1988 a modifié

le métrage minimum, le portant de 290 à 192 mètres. Les motifs de cette réduction tiennent selon l'arrêté "dans les difficultés rencontrées par les producteurs de films de courts métrages pour obtenir la projection de leurs films dont la longueur imposée de 290 m au minimum est jugée trop importante par les exploitants de cinéma".

Cette modification s'inscrit vraisemblablement dans le contexte général difficile qu'affronte depuis plusieurs années l'exploitation cinématographique en salle, et qui a amené les propriétaires et gestionnaires de salles à modifier, par divers moyens⁴, leur politique de programmation. L'un de ceux-ci consiste à accroître le nombre quotidien de séances, fait qui conduit à limiter en conséquence le nombre des programmes "de complément" ou à programmer des produits de durée moindre. Certains témoins interviewés ont estimé que les "stratégies" de programmation des exploitants s'orientent et s'orienteront vers une suppression des courts métrages, ou, dans le meilleur des cas, vers des séances comprenant le long métrage, 20 minutes de publicité, et 6 minutes de court métrage.

Il est impossible d'évaluer les conséquences pratiques de cette évolution, dont la mesure réglementaire récente est un symptôme. On peut cependant redouter qu'elle conduise les producteurs, désireux de continuer à bénéficier des aides automatiques du MAEc, à raccourcir les films de court métrage, afin de répondre aux orientations de programmation des exploitants. Et si cette opération peut ne pas trop affecter la fabrication de certains produits CM (de type touristique) telle qu'elle se pratique aujourd'hui, elle peut poser des problèmes aux réalisateurs de films de fiction ou de films documentaires⁵, inspirés par d'autres modes de fabrication et de conception.

⁴ Cfr Michel JAUMAIN et Guy VANDENBULCKE, L'exploitation cinématographique en Belgique, Courrier hebdomadaire du CRISP, 1129-1130, 3 novembre 1986.

⁵ Un métrage de 192 mètres équivaut à +/- 6 min 20 sec.

3. PRODUCTEURS "ACTIFS" 1985-1987

Quels sont les producteurs "actifs" sur ce créneau de diffusion et d'exploitation, et plus particulièrement lesquels sont actifs dans le domaine du film documentaire ces dernières années? Sur les trois dernières années pour lesquelles les statistiques sont actuellement disponibles (dernière année: 1987), les tableaux qui suivent l'établissent, selon qu'il s'agit de longs ou de courts métrages. L'ordre de classement est établi selon deux "clés": la première est donnée par le nombre total de films documentaires, la seconde par le pourcentage que représente le nombre ou le métrage des films documentaires par rapport au nombre total ou métrage total:

Classement des producteurs (subventionnés par le MAEc) selon le nombre de films documentaires reconnus (1985 - 1987)

Producteurs	Total des films	LMdocum	CMdocum	Tot docum	en %
Levie Marc Visuals	11		7	7	64%
Excelsior Films	6		6	6	100%
Films Van de Velde	10		6	6	60%
Kriteria Film	4		4	4	100%
Astrolabe Films	10		4	4	40%
Films Gresse	3		3	3	100%
Général Films	3		3	3	100%
Les Films Mesnil	3		3	3	100%
Résobel	3		3	3	100%
Colette Ph	2		2	2	100%
Productions du Sablier	2		2	2	100%
Actualités Rég de Wal	3		2	2	67%
Belga Films	3		2	2	67%
Arge	1		1	1	100%
Belga Vidéo	1		1	1	100%
Convents Eric	1		1	1	100%
De Four	1		1	1	100%
Emotion Pictures	1		1	1	100%
Essel Films	1	1		1	100%
Films Dulac	1		1	1	100%
Iblis Films	1	1		1	100%
Olivier Films	1		1	1	100%
Sofidoc	1		1	1	100%
Zéno Films	1		1	1	100%
Infografic	2		1	1	50%
Jet J Filmproduction	2		1	1	50%
La Nouvelle Imagerie	2		1	1	50%

Lommé Roland	2		1	1	50%
ODEC	2		1	1	50%
Quartz Films	2		1	1	50%
F3	3	1		1	33%

Source: MAEC, Traitement: CIRECC

Classement des producteurs (subventionnés par le MAEC) selon le métrage des films documentaires reconnus (1985 - 1987)

Producteurs	Métrage total	LMdoc	CMdoc	Tot doc	en %
Essel Films	2700	2700		2700	100%
F3	7916	2576		2576	33%
Iblis Films	2500	2500		2500	100%
Levie Marc Visuals	3190		2080	2080	65%
Films Van de Velde	3380		1791	1791	53%
Excelsior Films	1689		1689	1689	100%
Kriteria Film	1445		1445	1445	100%
Résobel	1200		1200	1200	100%
Astrolabe Films	2299		1192	1192	52%
Productions du Sablier	1011		1011	1011	100%
Général Films	976		976	976	100%
Les Films Mesnil	900		900	900	100%
Films Gresse	898		898	898	100%
Belga Films	1058		683	683	65%
Actualités Rég de Wal	770		620	620	81%
Colette Ph	600		600	600	100%
Infografic	633		360	360	57%
Emotion Pictures	330		330	330	100%
ODEC	565		325	325	58%
Lommé Roland	636		319	319	50%
La Nouvelle Imagerie	2923		313	313	11%
Sofidoc	310		310	310	100%
Arge	300		300	300	100%
Convents Eric	300		300	300	100%
Films Dulac	300		300	300	100%
Quartz Films	650		300	300	46%
Belga Vidéo	298		298	298	100%
Olivier Films	293		293	293	100%
De Four	290		290	290	100%
Zéno Films	290		290	290	100%
Jet J Filmproduction	590		290	290	49%

Source: MAEC, Traitement: CIRECC

4. LA DIFFUSION DES FILMS DES PRODUCTEURS FRANCOPHONES DANS LE CRÉNEAU DE L'EXPLOITATION EN SALLE.

4.1. Les courts métrages.

Entre 1983 et 1987, on dénombre, repris au "rôle" francophone, 111 courts métrages documentaires reconnus par le MAEc comme films belges. Il se diffuse en moyenne annuelle sur cette période 22 courts métrages documentaires.

Evolution du nombre et du métrage des films francophones (CM) reconnus comme belges par le MAEc, 1983-1987.
--

Année	Nombre	Métrage	en minutes
1983	39	12 433	414
1984	29	9 206	307
1985	10	3 281	109
1986	20	6 421	214
1987	13	4 156	139
Total	111	35.497	1183

Source: MAEC, Traitement: CIRECC.

En moyenne annuelle sur la période de référence, les courts métrages francophones reconnus par le MAEc représentent un volume horaire de près de 4 heures (237 minutes).

Le tableau qui fait suite recense les producteurs (francophones) dont les courts métrages documentaires ont été reconnus par le MAEc au cours de la période 83-87.

**Producteurs francophones de CM documentaires reconnus par le MAEC
(1983-1987)**

Producteurs	Nb de films	Métrage
Quartz Films	11	3342
Astrolabe Films	9	2677
Belga Films	8	2676
Levie Marc Visuals	7	2080
Arge	6	1810
Gerbar Productions	5	1658
Les Films Mesnil	5	1490
Cinévog Films	4	1193
Films Gresse	4	1218
Colette Ph	3	925
Elan Films	3	900
Films Safari	3	885
Fociné	3	900
Général Films	3	976
Résobel	3	1200
Valisa Films	3	905
Actualités Rég de Wal	2	620
De Four	2	790
Lamy Films	2	686
ODEC	2	675
Olivier Films	2	663
Prodifilms	2	660
Productions du Sablier	2	1011
Profilms	2	670
Sofidoc	2	630
Zéno Films	2	626
Alligator Films	1	395
Antoine et partners Films	1	310
Belga vidéo	1	298
Defosse Ph	1	320
Films Dulac	1	300
Infografic	1	360
La Nouvelle Imagerie	1	313
Lommé Roland	1	319
Paradise Films	1	429
Setect Film production	1	300
Soprofilms	1	287

Source: MAEC, Traitement: CIRECC.

Une approximation grossière sur les "genres" des films documentaires ainsi diffusés en salles peut être réalisée, en l'absence du visionnement des

111 films, par un examen des titres. Sur cette base, les documentaires de nature "touristique" au sens large, représenteraient au moins⁷ 46% du nombre et du métrage total des films de court métrage diffusés.

Selon les témoignages que nous avons recueillis, il semble que l'on puisse identifier en gros deux catégories au moins de court métrage documentaire diffusés sur le créneau en question: il y aurait à l'une extrémité, des films produits et fabriqués "en série" à partir de stocks d'images, et ce, dans la perspective de profiter au moindre coût des avantages économiques que procure clairement aux courts métrages le système des aides du MAEc. Il y aurait d'un autre côté des films documentaires davantage conçu autour de contenus et d'un travail "artistique et/ou socio-culturel"⁸. Il est cependant difficile d'établir une distribution de l'univers selon cette classification au moyen des données brutes établies par le MAEc.

On peut repérer les films de court métrage qui ont obtenu une aide du Ministère de la Communauté française (soit directement, soit à travers les structures d'accueil par exemple), et formuler l'hypothèse selon laquelle ces films relèvent de la seconde catégorie (mais ne la composent pas en totalité). Entre 1983 et 1987, une dizaine de courts métrages documentaires francophones, reconnus par le MAEc, ont obtenu par ailleurs une aide du Ministère de la Communauté française ou des structures d'accueil. Ils représentent 9% du total des courts métrages documentaires reconnus et 10,9% du métrage total. Le métrage moyen de ces dix films est plus élevé que le métrage moyen de l'ensemble des CM documentaires reconnus: 386 mètres (+/- 12' 40") contre un métrage moyen général de 320 mètres (+/- 10' 40").

⁷ Le relevé des titres est en soi insuffisant pour classer les films dans l'une des deux catégories retenues: documentaire "touristique", documentaire "autres".

⁸ Ces derniers bénéficiant du même système d'aide du MAEc, précisons-le.

4.2. Les longs métrages.

Entre 1980 et 1987, 5 longs métrages documentaires francophones ont été reconnus par le MAEc. Il s'agit de⁹:

LM documentaires francophones reconnus par le MAEc (1980-1987)
--

Année	Titre	Producteur
81	Io sono Anna Magnani	Pierre Films
81	Comme si c'était hier	Esther Hoffenberg
82	Du Zaïre au Congo	Les Films Mesnil
87	Monsieur Tout blanc	Essel Films
87	Les territoires de la défonce	F3

Source: MAEC

Pour l'essentiel quatre distributeurs disposent de films documentaires en portefeuille, mais l'un d'eux reste encore relativement actifs dans la distribution de longs métrages documentaires: il s'agit de Libération Films.¹⁰

Le destin d'exploitation des longs métrages documentaires en salles commerciales est fortement dépendant des critères et des logiques de programmation des exploitants. Il ressort des témoignages recueillis auprès des distributeurs qui ont en portefeuille des longs métrages documentaires, que ces derniers sont des produits de plus en plus difficiles "à placer" aujourd'hui, et lorsqu'ils le sont, ils sont soumis à la dure loi du seuil de rentabilité observée la première semaine d'exploitation.

Quant à l'exploitation proprement dite en salle, on peut indiquer que les deux longs métrages diffusés en 1987, ont tenu l'affiche à Bruxelles, l'un

⁹ On notera que le film "J'ose" de Manu Bonmariage (producteur : CBA) est classé par le MAEc dans la catégorie "fiction".

¹⁰ En annexe 1 on trouvera les distributeurs et les films documentaires détenus.

une semaine, l'autre deux semaines, avec 428 et 1773 entrées respectivement et 68.000 et 263.000 de recettes (Source: Moniteur du Film)

Enfin, il faut noter l'existence de deux points d'exploitation (commerciale et à vocation culturelle) qui programment des longs métrages documentaires avec un certain bonheur: le Botanique (Bruxelles) et le Cinéma Le Parc (Liège). On peut observer que ces programmations s'inscrivent dans un contexte souvent "événementiel" et /ou s'appuie sur la fidélité de certaines fractions de public à la philosophie de programmation de ces lieux.

ANNEXE

Titres des longs métrages documentaires en portefeuille auprès des distributeurs

Ciné Libre

Magnum Beginasium Bruxellense	B. Lehman	1978
Bruxelles Transit	S. Szlingerbaum	1980
Du beurre dans les tartines	M. Bonmariage	1980
La mémoire fertile	M. Khiefi	1980
Du verbe aimer	M. Jimenez	1984
La moitié de l'amour	M. Jimenez	1984
Bird now	M. Huraux	1988

Progrès Film

Jeudi on chantera comme dimanche	L. de Heusch	1966
Un jour les témoins disparaîtront	F. Buyens	1979
Au nom du Führer	L. Chagall	1977
Jose	M. Bonmariage	1983

Libération Films

La question royale	C. Mesnil	1975
Du Zaïre au Congo	C. Mesnil	1982
Hotel particulier	T. Michel	1985
Monsieur Tout Blanc	S. Lejeune	1986
Orchestre noir	S. Lejeune	1984
Territoire de la défoncé	J. Corrèa	1986
Allo police	M. Bonmariage	1988

Cinévog

Comme si c'était hier	M. Abramovicz	1979
Enfants de l'oubli	J. Corrèa	1978
Monsieur Tout blanc	S. Lejeune	1986
Territoire de la défoncé	J. Corrèa	1986

New International Pictures

Brel un cri	C. Mesnil	1985
La question royale	C. Mesnil	1975
Du Zaïre au Congo	C. Mesnil	1982

Films Dulac

Io sono Anna Magnani	C. Vermorcken	1979
Léonor fini	C. Vermorcken	1987

Zéno Films

Des morts	T. Zéno	1979
-----------	---------	------

Fox UGC

Permeke	H. Storck	1985
---------	-----------	------

Iblis Film

To Woody Allen from Europe with love

A. Deivaux

1980

CHAPITRE 2

LA DISTRIBUTION ET L'EXPLOITATION DANS LE(S) RÉSEAU(X) CULTUREL(S)

INTRODUCTION

Le réseau ou circuit de diffusion dit "culturel", "non commercial", constitue un autre marché et créneau potentiel de diffusion des films documentaires. Cette section est consacrée, à la lumière des informations disponibles, au repérage de la circulation de produits documentaires parmi des institutions et organismes (à vocation non commerciale), ou à travers des mécanismes qui doivent généralement l'essentiel de leur existence au soutien que leur prodiguent les pouvoirs publics.

Les investigations menées concernent une partie de ce circuit culturel, à savoir les Maisons de la Culture et les ciné-clubs, mais également des organismes d'éducation permanente, de formation et d'autres types d'institutions que l'examen des données provenant du système RACC, des distributeurs de films et de structures de production permet d'identifier comme utilisateurs.

Ces investigations produisent des estimations qu'il convient de lire en fonction des informations qu'il a été possible de constituer¹.

¹ Cfr les réserves générales formulées supra (partie I, chapitre 2) concernant l'état généralement "embryonnaire" de la statistique culturelle.

I. LES CENTRE CULTURELS.

L'arrêté royal du 5 août 1970 qui régit les Centres culturels agréés instaure la distinction entre Maisons de la Culture et Foyers culturels. Chacune de ces entités a pour vocation essentielle de contribuer au développement de l'animation culturelle et de l'éducation permanente (ou, si l'on veut, de l'action culturelle au sens large). Elle se différencie cependant par le fait que les premières sont sensées réaliser ces objectifs au départ d'un programme annuel de diffusion et couvrir une zone géographique régionale, tandis que les secondes sont sensées être davantage centrées sur la réalisation d'un programme d'activité d'éducation permanente à un niveau local²

Dans le cadre de la présente recherche, il s'est avéré impossible de glaner des informations sur la diffusion du film documentaire auprès des 60 Centres culturels aujourd'hui agréés par le Ministère de la Communauté française et on a limité l'examen des activités audiovisuelles de ces centres à celles qu'ont développé les 10 Maisons de la Culture durant l'exercice 86/87. Cette approche permet de formuler quelques observations relatives à la programmation de films et vidéos par des institutions qui, en vertu de leur statut, disposent généralement d'une infrastructure appropriée de diffusion et d'exploitation de produits culturels.

Durant la saison 86/87, 8 Maisons de la Culture ont mis en place une activité de programmation cinématographique à caractère permanent, consistant en "cycles à thème", cycles d'Art et essai, cinéma pour enfants, activités de festival, matinées scolaires, ciné-clubs accompagnés de débats

² Pour une description et une analyse de ces acteurs du champ de la diffusion et de l'action culturelle, cfr Vincent de COOREBYTER, Les Centres culturels, CRISP, Bruxelles, 1988. Cfr également Les Centres culturels, pôles de la création décentralisée, Actes du colloque organisé par le Ministère de la Communauté française (Direction générale de la Culture), 4 et 5 nov. 85, Bruxelles, 1986.

ou d'animations. Le nombre de produits audiovisuels diffusés (titres) durant cet exercice, varie de 5 à 100 unités selon les cas.

Quant au contenu de la programmation, il paraît consister essentiellement en films de long métrage de fiction, même lorsque les projections sont destinées à alimenter un débat ou une animation autour d'un thème spécifique. Le film documentaire semble faire peu partie des ressources de programmation audiovisuelle des Maisons de la Culture. Est-ce à dire que la programmation de films de fiction serait considérée par les animateurs comme plus efficace et /ou attractive qu'une programmation de films documentaires dans la perspective de susciter et de réaliser des objectifs d'action culturelle (à l'image en quelques sortes de l'"Écran-témoin" qui "accroche" le téléspectateur au débat au terme de la projection d'une fiction)? Parallèlement, cette situation ne serait-elle pas aussi due au fait que les Maisons de la Culture, disposant d'infrastructures, sont amenées à devoir les "rentabiliser" ne serait-ce qu'en termes d'audience, et à choisir des programmations qui leur assurent le plus aisément de rencontrer cet objectif; le public quant à lui accepterait plus facilement un langage audiovisuel spécialisé, "didactique", ou "thématique", dans une ambiance professionnelle et/ou d'apprentissage ou à domicile, à travers les magazines, reportages, documentaires, etc., que lui procure le petit écran, tandis que les sorties consacrées aux spectacles, durant les temps de loisir, seraient plutôt focalisées sur des produits de fiction³?

Il est évident qu'il s'agit là d'hypothèses que nous ne sommes pas en mesure de vérifier dans ce cadre. Quoiqu'il en soit, et avec toute la relativité d'appréciation qu'il convient de rappeler, il apparaît que la programmation audiovisuelle des Maisons de la Culture (exercice 86/87) est assez centralement conçue à partir de produits de fiction, comme l'évoque le tableau suivant⁴:

³ Ces hypothèses sur les conduites de fréquentation hors domicile du produit documentaire (par opposition à la fiction) pourraient être étendues à la fréquentation des publics en salles commerciales.

⁴ Dont le lecteur voudra bien excuser le côté décousu, l'information disponible n'étant pas plus précise.

Activités audiovisuelles des Maisons de la Culture: saison 1986/87

Maisons de la Culture	Activités audiovisuelles
Arlon	- progr. pr enfant (3 films, 27.000 entrées) - 4 cycles de ciné-club thématiques - coordination de 14 cinéclubs
La Louvière	- une centaine de projections de films 35 mm (fiction) - 23.000 entrées
Huy	- 16 séances de cinéclub (fiction) - 6 séances "cinéma des merveilles"
Tournai	- 3 festivals (libertés, dessin animé, CM) - 20 séances scolaires (16 mm) - "Les territoires de la défonce", suivi d'un débat
Brabant wallon	- 5 films de fiction et débats - cinéma scolaire (secondaire)
Namur	- 5 films de fiction et débats - Matinées scolaires
Dinant	- 27 films de fictions 35 mm - 67 projections en décentralisation
Charleroi	- une vingtaine de films de fiction et débats - 11 séances "didactiques"

Source: MCF, traitement: CIRECC

2. LES CINÉ-CLUBS

On peut estimer que le nombre de cinéclubs actifs en Wallonie s'élève à 500 actuellement. Ce chiffre est estimé par le biais du système d' "aides services" aux cinéclubs, développé par l'asbl Images avec le soutien du Ministère de la Communauté française, et aujourd'hui repris par l'Association interprovinciale de diffusion audiovisuelle.

Selon divers témoignages, les ciné-clubs programment essentiellement des films de fiction. La raison en est vraisemblablement que beaucoup de ciné-clubs, situés en régions rurales où le réseau d'infrastructure des salles commerciales s'est largement effrité, ont pour souci principal de favoriser l'accès du public aux films de fiction récents diffusés dans les centres urbains.

Il n'était pas possible, dans le cadre de la présente étude, de passer en revue la programmation de tous ces cinéclubs. On peut néanmoins "prendre la température" de ce créneau de diffusion à partir des données ou des estimations émanant soit du Réseau d'Action culturelle - Cinéma (RACC), soit des distributeurs qui alimentent ce réseau, notamment en films documentaires. Selon ces sources, les fréquences de location de films documentaires sont peu élevées, comme on va l'indiquer à la suite.

3. LE RESEAU D'ACTION CULTURELLE - CINÉMA (RACC)

Créé en 1973, le RACC vise à élargir la diffusion des films contemporains belges ou étrangers, peu ou pas exploités commercialement en Belgique. Le principe d'aide attribuée aux utilisateurs culturels consiste dans la prise en charge de 20 ou 50% des frais de location des films repris au catalogue du réseau, que ces films soient déjà distribués en Belgique ou non, qu'ils se présentent en format 35 mm, 16 mm ou super 8. Le catalogue est établi sur décision d'une commission de sélection.

L'édition 87 du catalogue comporte 1.057 titres, parmi lesquels 248 films belges. Environ 130 films belges peuvent être rattachés au genre documentaire, dont 25 longs métrages.

Une identification des utilisateurs du système d'aide, au moyen du relevé des interventions (remboursements) du RACC, permet d'appréhender

une partie du circuit culturel. Parmi la cinquantaine d'utilisateurs ayant recouru au système en 1988, les principaux sont:

Nombre de remboursements RACC selon les utilisateurs: 1988

Utilisateurs	NB de remboursements
Cinéma le Parc	148
Centres culturels	42
Hainaut Action communautaire	25
Asbl Images	15
Loisirs et culture	12
SPJ Hainaut	7
Autres	96
Total	345

Source: MCF, traitement: CIRECC

L'examen du genre des films qui ont donné lieu à remboursements fournit un indicateur sur la programmation des utilisateurs culturels. Ce sont pour l'essentiel des films de fiction qui ont donné lieu à remboursement (en 1988) comme le recense le tableau suivant:

Nombre de remboursements RACC selon le type de films

Titre et/ou type de films	NB de remboursements
<u>Documentaires</u>	
Allo police	7
Eugène Ionesco	1
Pour un sourire d'enfant	2
Permeke	1
Jeudi on chantera comme dimanche	1
Issue de secours	1
Léonor fini	1
Splendeur et décadence d'un grand magasin à rayons multiples	1
TOTAL documentaires	15
TOTAL fictions	330
TOTAL général	345

Source: MCF, traitement: CIRECC

4. LES DISTRIBUTEURS DE FILMS

On peut également approcher la diffusion du film documentaire dans les circuits culturels et d'éducation permanente à travers les données et estimations provenant des distributeurs, relatives aux locations que ceux-ci enregistrent sur ce créneau. Les distributeurs, outre les locations qu'ils pratiquent dans le circuit des salles commerciales, alimentent également le circuit culturel, à des tarifs forfaitaires pour une ou plusieurs projections⁵ en 16 mm.

Le catalogue du RACC recense 87 distributeurs. Ce nombre élevé est dû au fait que de nombreux réalisateurs et/ou petites structures de production distribuent leurs propres films. Hormis ceux-ci, les principaux distributeurs de films documentaires belges sont Libération Films, Cinélibre, Progrès Film, Cinévog. (cfr partie II, chapitre 1)

4.1. Libération Film

Ce distributeur se consacre très largement au cinéma documentaire (en version 16 mm et en vidéo), et ce principalement dans le circuit culturel. Son portefeuille de films et vidéos témoignent de l'importance qu'il consacre au documentaire.

⁵ p. ex 1.000 à 3.000 frs par projection chez Libération Films.

Libération Films: portefeuille films et vidéos réparti selon les genres

Genres	Nombre
Documentaires belges	53
Documentaires étrangers	199
Fictions étrangères	56
Total	308

Source: LIBÉRATION FILMS, Traitement: CIRECC

Selon les "raisons sociales" des producteurs, les films documentaires belges détenus par Libération films se répartissent comme suit:

Libération Films: documentaires belges en portefeuille répartis selon les producteurs

Producteurs	Nombre de titres
CBA	13
WIP	4
Les Films Mesnil	4
Essel Films	4
Frans Buyens	3
Olivier Films	2
Films de la Passerelle	2
Canal Emploi	1
Dévotion Pictures	1
Politfilm	2
Autres (réalisateurs)	17
Total	53

Source: LIBÉRATION FILMS, Traitement: CIRECC

Les contrats de distribution prévoient le paiement d'un revenu garanti au producteur, négocié au cas par cas, et un partage des recettes entre producteur et distributeur (50/50) après récupération des frais du distributeur. De nombreux courts métrages ne bénéficient cependant pas de ces conditions et sont simplement pris en dépôt, leurs producteurs obtenant 80% de la recette en cas de diffusion.

Entre 1980 et juin 1988, 24 titres ont fait l'objet de 520 locations non commerciales en Communauté française. Par ordre décroissant du nombre de locations, ces diffusions s'établissent comme suit:

Nombre de locations de documentaires de la C. F. effectuées par Libération Films: 1980/88
--

Titre	Producteurs	métr.	Période	Nb de d'expl. locations
L'orchestre noir	Essel Films	LM	4 ans 1/2	175
Le processus des ombres	Essel Films	LM	nd	62
Du Zaïre au Congo	Les Films Mesnil	LM	nd	58
Monsieur Tout blanc	Essel Films	LM	2 ans	41
Les territoires de la défoncé	F3	LM	2 ans 1/2	41
Hôtel particulier	WIP	LM	nd	30
Hortensia je t'aime	CBA		6 ans	17
Allo police	CBA	LM	6 mois	14
Malaises	WIP		nd	13
Du beurre dans les tartines	CBA	LM	nd	8
Combattre pour nos droits	Buyens		nd	7
L'imitateur	CBA		nd	7
La question royale	Les Films Mesnil	LM	nd	7
Quartier Botanique	Les Films Mesnil		nd	7
A l'ombre des buildings en fleurs	CBA		nd	6
Chez mascotte	CBA		nd	5
Et si on se passait de patron	Quintart		nd	5
Ceux qui ont conduit Napoléon à Moscou	WIP		3 ans	4
Je parle française comme Tarzan	CBA		nd	4
The end	Olivier Films		nd	3
Grosso modo	CBA		nd	2
Hitler et consorts	Buyens		nd	2
L'homme qui en disait trop	Canal Emploi		nd	1
Stéphane enfant du juge	Les Films Mesnil		nd	1

TOTAL 520

Source: LIBÉRATION FILMS, Traitement: CIRECC

Sur les 24 films qui ont fait l'objet de locations non commerciales, 7 longs métrages totalisent 436 locations, soit 84% de l'ensemble des diffusions.

L'éventail des utilisateurs de ce type de films est large. Pour s'en faire une idée, on a pointé les principaux utilisateurs de longs métrages. Dans le désordre, et sans être exhaustif, on trouve: les Maisons de la Culture et foyers culturels, des écoles sociales, des universités, le PAC, la Morale laïque, la Maison de la laïcité, des centre pénitentiaires, l'asbl Images, diverses associations d'éducation permanente, la Ligue d'Hygiène mentale, la Ligue des Familles, des organisations syndicales, les Jeunesses communistes, etc ...

Au cours des années, Libération Films a constaté un effritement régulier de la demande de produits documentaires sur le réseau de la diffusion non commerciale. Selon Joseph COCHE (Libération Films), l'exploitation non commerciale d'un LM documentaire représente actuellement un risque énorme face à cette demande qui s'érode. Seule une sortie commerciale préalable, amenant un impact publicitaire et de renommée auprès du public, permet encore de soutenir une diffusion non commerciale ultérieure. La diffusion de courts métrages, quant à elle, est extrêmement épisodique.

Il convient d'ajouter (et c'est une remarque générale) que le réseau culturel dispose également de la possibilité de louer des produits audiovisuels documentaires a) sous forme de vidéocassettes auprès de la Médiathèque, à des tarifs inférieurs, et b) sous forme de films et vidéocassettes, gratuitement, auprès du Service des Activités parascolaires et des Auxiliaires de l'enseignement (MCF).

4.2. Progrès Films

Ce distributeur détient un portefeuille de films de fictions pour l'essentiel, et de quelques films documentaires belges (une dizaine, dont 4

LM inscrits dans le catalogue du RACC). Ces films sont distribués à la fois dans le réseau commercial et socio-culturel.

Grace WINTER (Progrès Films) estime que par rapport au circuit non commercial, un distributeur n'exerce plus aujourd'hui qu'un rôle d'"archiviste", dans le domaine du film documentaire, fonction qui ne permet pas de soutenir l'existence réelle du genre sur ce créneau. Par ailleurs, Progrès Films n'enregistre pratiquement plus de demandes pour des produits documentaires émanant des Centres culturels ou d'autres associations. Ce marché du documentaire serait, du point de vue de ce distributeur, un "marché perdu", réduisant pratiquement à rien son rôle de distributeur de films éducatifs.

4.3. Cinélibre

L'asbl Cinélibre, dispose d'un portefeuille de films composé de fictions et de documentaires, diffusés dans les circuits commercial et socio-culturel. Elle détient quelques films belges qui peuvent être assimilés à du documentaire (une vingtaine dont 6 LM repris dans le catalogue du RACC).

Selon le témoignage d'Ellane DUBOIS, "depuis quelques années, Cinélibre se consacre principalement à la distribution de films de fiction en salles commerciales et n'enregistre plus, dans le réseau culturel, qu'une faible demande de locations pour des films documentaires".

5. LA DIFFUSION DIRECTE DANS LE RÉSEAU CULTUREL, D'ÉDUCATION PERMANENTE ET AUPRES D'AUTRES UTILISATEURS INSTITUTIONNELS..

La diffusion des produits documentaires dans le réseau culturel, entendu au sens large, peut également être approchée par des données qui proviennent d'un certain nombre de structures de production, qui "distribuent" elles-mêmes directement leurs produits auprès d'associations, groupes et

institutions (notamment celles qui ont participé à des opérations de coproductions/cofinancement ou ont commandé des programmes spécifique).

5.1. le CBA

Il ressort de ses rapports d'activité qu'en dehors des locations réalisées par Libération Films, le CBA a directement vendu ou loué ses productions auprès d'organismes tels que la Ligue des Familles, l'ONE, la Croix rouge de Belgique, des Universités, ..., 8 fois en 1986 et 18 fois en 1987.

5.2. le WIP

Durant l'exercice 1987, le WIP a connu 22 diffusions de ses produits parmi des institutions culturelles belges (Centre culturel Charlemagne, ciné-clubs, UCL, ULB, Cirque Divers, ICC, Musée d'Art contemporain de Gand,...).

5.3. Le Centre Vidéo de Bruxelles

Plus axé que les structures précédentes sur des collaborations de production avec le secteur associatif le volume des diffusions⁶ dans ce secteur, des produits du CVB, réalisées directement par ce dernier ou par les association coproductrices, est assez logiquement plus élevé.

Nombre de diffusions des produits du CVB: 1986/1987

Année	Diffusions à partir de		
	CVB	assoc coprod	nb de titres
1986	249	535	nd
1987	232	255	33

Source: CVB

⁶ Non comprises les locations effectuées par l'intermédiaire de la Médiathèque (MCFB).

Le chiffre de 1986 s'explique notamment par le fait qu'un seul produit ("La fonderie du vieux Molenbeek") a été diffusé 230 fois par l'asbl "La Fonderie", entre autres, au cours d'une exposition qu'elle a organisée pendant plusieurs semaines.

Au nombre des associations utilisatrices, on relève l'asbl Défis, Amnesty International, La Fonderie, Le Clou, la Ligue des Familles, le Gacepha, le Gsara, l'Arau, la Trace, Changer les livres, ...

5.4. Le Centre du Film sur l'Art (CFA)

Le CFA a pour objet l'acquisition, la préservation ainsi que la diffusion non commerciale de documents audiovisuels ayant trait à l'art. Il a produit lui-même (ou a coproduit avec le CBA) 11 documents audiovisuels entre 1982 et 1988, représentant une durée totale de 183 minutes (3 heures)⁷, et une dimension moyenne par titre de 16 minutes 40 sec.

Dans le cadre de ses activités de diffusion, le CFA dispose aujourd'hui d'un catalogue de 113 titres parmi lesquels on trouve 24 titres produits en Communauté française. Ceux-ci se répartissent comme suit selon les producteurs:

Nombre de titres réalisés par des producteurs de la C.F. repris au catalogue du CFA répartis selon leurs producteurs.
--

Producteurs	Nb de titres
CFA	9
CBA	2
CBA et CFA	2
Zéno Films	3
Pierre Films	3

⁷ Les données concernant les productions du CFA, entre 82 et 87, (ajustements inclus du fait des coproductions), sont intégrées à l'estimation de la production documentaire présentée au chapitre 2, Partie I.

L. de Heusch	3
Résobel	1
MIP (Min Instruction publique)	1

Total 24

Source: CFA, traitement CIRECC

Selon les responsables du CFA, les diffusion s'opèrent principalement dans les Centre culturels, les musées, les écoles, et les académies. On ne dispose pas de données précises en la matière.

5.5. Archives et musée de la Littérature

Cette institution a pour mission d'archiver tous documents qui concernent la littérature belge depuis 1830. Elle a mis en place une cellule audiovisuelle qui récolte des documents iconographiques, sonores, et audiovisuels et réalise des propres productions consacrées au patrimoine littéraire belge. Sa production propre entre 1982 et 1987 s'élève à 11 titres, représentant un volume horaire global de 298 minutes (près de 5 heures)⁸

La diffusion de ses produits s'opère soit sous forme de prêts gratuits au secteur de l'enseignement et aux associations et institutions culturelles, soit via le réseau de prêt de la Médiathèque de la CF (cfr le chapitre 6 consacré à la diffusion par vidéocassettes).

5.6. Autres

Rappelons que des organismes tels que le GSARA, le CLAV, le CPC, la Fondation Jacquemotte opèrent des diffusions directes de leurs produits auprès des secteurs associatif et institutionnel. On ne dispose pas de données

⁸ Les données concernant les productions d'Archives et musée de la Littérature, entre 82 et 87, sont intégrées à l'estimation de la production documentaire présentée au chapitre 2. Partie I.

chiffrées détaillées à ce sujet. Selon leurs responsables respectifs, on peut noter que le GSARA a mis en place un vidéothèque qui compte environ 250 membres et que la CLAV dénombre une vingtaine d'utilisateurs directs de ses productions.

6. A PROPOS DE LA DIFFUSION DANS LES CIRCUITS CULTURELS.

A l'observation des données que l'on a pu reconstituer concernant ce créneau, on retire l'impression que les circuits de la diffusion culturelle ne semblent pas (plus) être des créneaux porteurs pour la circulation des produits documentaires.

Un seul distributeur de films est encore réellement actif sur ce créneau, tout en reconnaissant le "risque énorme" que cette activité représente si elle n'est pas soutenue par une diffusion commerciale des mêmes produits. Les trois autres principaux distributeurs détenteurs de films documentaires ne sont pratiquement plus actifs sur ce marché.

Quant à la "demande" des utilisateurs dans ces circuits, elle semble porter majoritairement sur des produits de fiction. Selon certains témoignages (S. MEURANT, K de BETHUNE), cette faible demande pour les produits documentaires dans ces circuits, est liée à un phénomène de société qui voit la disparition des "mouvements volontaires" et du "militantisme", alors que le "marché éducatif" aurait tendance à se développer par ailleurs. S. MEURANT émet l'hypothèse selon laquelle le public accepte plus facilement le langage spécialisé des programmes éducatifs dans le contexte professionnel ou scolaire, ou à domicile, les sorties étant de plus en plus réservées à la vision des produits de fiction.

De manière générale, dans les circuits culturels, les distributeurs de films documentaires (Libération, Progrès Films, etc., cfr supra) sont aujourd'hui confrontés à la concurrence d'autres diffuseurs. Indiquons que la Médiathèque de la Communauté française et le Service des Activités parascolaires

et des Auxiliaires de l'Enseignement (SAPAE)⁹ pratiquent le prêt de programmes éducatifs ou documentaires à des conditions que ces distributeurs peuvent difficilement concurrencer. Enfin, on observe également qu'une série de structures de production ou d'associations pratiquent elles-même directement le prêt de programmes documentaires sous forme de vidéocassettes auprès du secteur associatif et de l'enseignement, s'adressant à des publics ciblés, demandeurs de produits spécifiques.

⁹ Ces deux diffuseurs sont traités dans d'autres chapitres.

CHAPITRE 3:

LA DIFFUSION DANS LES FESTIVALS.

1. ENJEU(X) DE LA DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE (DE CRÉATION) DANS LES FESTIVALS.

Le circuit des Festivals organisés en Belgique et à l'étranger représente un réseau non négligeable de diffusion des produits documentaires dits "indépendants" ou de "création". En effet, selon les témoignages recueillis auprès des responsables des structures d'accueil, de WBI, de divers distributeurs, etc., les festivals consacrés aux films de création assurent des fonctions de repérage, de reconnaissance et de promotion, essentielles surtout auprès des jeunes réalisateurs peu ou pas connus,

Ces festivals sont généralement considérés comme lieu de diffusion et de première confrontation avec le public, de premières oeuvres et d'essais, ainsi que comme lieu autorisant le droit à l'expérimentation et à l'"erreur". L'impact et la force qu'ils exercent sont de nature essentiellement symbolique. De ce point de vue, comme il nous a été dit, "peu importe que les oeuvres ne correspondent pas aux standards du marché et ne connaissent pas d'autres types de diffusions, pour autant qu'elles soient reconnues ou primées, constituant ainsi un tremplin pour leurs réalisateurs et leurs producteurs." Selon K. de BÉTHUNE, la reconnaissance du documentaire de création dans les festivals permet notamment d'assurer une "relève" entre les générations de réalisateurs en offrant aux plus jeunes un premier créneau de diffusion.

Les festivals ont également permis d'affirmer la réputation des productions de la Communauté française à l'étranger et notamment de genres qualifiés de "documentaires de création", de "documentaires fictions", et d'oeuvres originales dont les caractéristiques ne correspondent à aucune définition de genre, ni aux normes de la production courante.

Par ailleurs, les critiques généralement formulées à l'égard des festivals sont de deux ordres. D'une part, les participations aux festivals ne garantiraient pas la diffusion ultérieure, sur d'autres créneaux, d'un produit "remarqué". D'autre part, ces festivals seraient fréquentés par un même public, qualifié d'"élitiste" ou de "marginal". Une certaine critique consisterait donc à dire qu'une série de productions resteraient confinées dans l'univers des festivals spécialisés et de publics toujours identiques.

Etudier le destin (antérieur comme ultérieur) de diffusion sur d'autres créneaux, des productions qui ont été présentées dans les festivals, impliquerait de suivre la carrière de nombreux produits documentaires et d'observer l'existence de corrélations éventuelles entre ces créneaux. Nous n'avons pu mener pareille recherche dans le cadre de la présente étude, et les observations qui suivent se limitent en fait aux données concernant la participation des structures d'accueil aux festivals. Il a noter que peu de produits de ces structures ont une "carrière" uniquement limitée aux festivals (cfr l'ensemble des chapitres de cette deuxième partie).

2. DIFFUSION DES PRODUCTIONS DU CBA ET DU WIP DANS LES FESTIVALS

Les structures d'accueil de la Communauté Française gèrent la promotion de leurs produits en assurant notamment une participation régulière de ceux-ci dans le circuit des festivals nationaux et internationaux. Le CBA et le WIP sont les structures les plus actives sur ce terrain depuis plusieurs années, et elles disposent à ce sujet de données utilisables. Pour les 5 dernières années, leurs participations aux festivals ont évolué comme suit:

CBA: diffusion dans les festivals, 1983-1987

NB FESTIVALS FRÉQUENTÉS

Années	belges	étrang.	Nb titres pré-sentés	Nb total de diffusions	Nb prix obtenus
1983	4	13	19	29	4
1984	5	18	19	40	8
1985	5	26	22	57	7
1986	6	23	24	54	8
1987	8	31	36	98	15

Source: CBA, traitement CIRECC

WIP: diffusion dans les festivals, 1983-1987

NB FESTIVALS FRÉQUENTÉS

Années	belges	étrang.	Nb titres pré-sentés	Nb total de diffusions	Nb de prix obtenus
1983	5	25	8	53	3
1984	8	17	20	74	4
1985	9	18	23	69	5
1986	2	18	21	43	6
1987	4	21	27	67	2

Source: WIP, traitement CIRECC

On notera que les mêmes titres sont souvent diffusés dans de nombreux festivals et ce parfois pendant plusieurs années. Certains titres ont obtenu plusieurs prix, soit au cours de la même année, soit au cours de plusieurs années. Sur les 5 années envisagées, le CBA a présenté en moyenne 24 titres par an pour 56 diffusions annuelles moyennes dans les festivals; WIP, 20 titres par an pour 61 diffusions annuelles moyennes.

Depuis le début de ses activités, le CBA enregistre 61 prix pour 33 titres: 32% de l'ensemble de sa production a ainsi été primé au moins une fois.

WIP a obtenu 19 prix pour 15 titres (soit 35% de sa production au moins primée une fois). Ces titres sont les suivants:

CBA: titres primés dans les festivals

Titres primés **Nombre de prix obtenus**

Abattoirs	6
Adoration	5
L'affaire immigrés	2
Allo police	3
Digression	1
Du beurre dans les tartines	3
L'employé du temps	1
Galerie de portraits	1
Gare du Luxembourg	2
Grosso modo	2
Hortensia je t'aime	1
L'imitateur	2
Je parle Français comme Tarzan	1
Jose	1
Karman Ghia	1
Ma'louï fête sa destruction	2
Les chemins de Nya	1
Nomade Bernard Gaube	2
No woman's land	2
Orgéas françois	1
Pierre Michel!!! Orchestre à fictions!!!	1
Plaisir, désir	1
Répétitions	1
Rue de la Samaritaine	1
Le Sphinx	2
Sur les traces du renard pâle	2
Tout va (très) bien	2
Les tribulations de St Antoine	2
1,2,3, J'ai vu	1
UN film	1
Une saison sèche	3
Victor Cordier	3
La ville mode d'emploi	1

Source: CBA

WIP:titres primés dans les festivals

Titres primés	nombre de prix obtenus
Grimoire magnétique	1
Come ti amo	1
Comment dire	1
J'ai la tête qui tourne	1
Mémoires	1
Malaises	1
Hotel particulier	2
Angélus	1
Hydaloïde	1
Pour Jean Marc, passe murailles	2
Ronde de nuit	3
Embaumé	1
Miroir d'ailleurs	1
Muet comme une carpe	1
Dossard	1

Source: **WIP**

CHAPITRE 4:

LE MARCHÉ DES FILMS ET VIDÉOS D'ENTREPRISES, INDUSTRIELS ET DE FORMATION.

Les films et vidéos d'entreprises, industriels, institutionnels et de formation peuvent être considérés comme une partie de l'univers des produits documentaires pris au sens large et il nous a paru intéressant d'observer si les agents (producteurs et réalisateurs) actifs sur ce créneau sont ou non ceux que l'on rencontre traditionnellement sur le terrain du documentaire dit de "création" et sur les autres créneaux de diffusion envisagés dans la présente étude. Y-a-t-il des points communs ou des recoupements entre des univers différents par nature? Les produits "de commande" peuvent en effet être produits et fabriqués soit par des professionnels qui s'y consacrent à part entière soit par des individus ou des entités qui y voient une activité "alimentaire", et se consacrent à des projets plus personnels en d'autres circonstances. On citera à ce sujet l'exemple d'un "documentaire fiction" d'information sur le SIDA, commandé par le Ministère de la Défense Nationale, produit par Action Vidéo et réalisé en 1988 par Jaco Van Dormael, par ailleurs auteur de nombreux films et documentaires de "création".

Il n'existe malheureusement aucune source d'information rassemblant tous les producteurs actifs sur le marché du film de commande ainsi que l'ensemble des produits qui y circulent. Un repérage partiel et fragmentaire des producteurs a pu néanmoins être réalisé à partir des données recueillies au cinquième Festival International du Film Economique et de Formation (FIFEFF) organisé à Bruxelles en novembre 1988. Selon les organisa-

teurs de ce festival, la presse, et les producteurs interrogés, c'est le média vidéo qui constitue actuellement l'outil le mieux adapté aux présentations, à la promotion, à la formation et à la communication dans les entreprises et les institutions, et que ce marché est aujourd'hui en pleine expansion. Il nous a par ailleurs été indiqué que les producteurs belges présents sur ce festival représentent les firmes les plus actives sur le créneau du film d'entreprise. Il s'agit des producteurs suivants:

Producteurs représentés au 5^{ème} FIFEFF, 1988

Producteurs	Activités¹
ART RTV (Borgerhout)	Films d'entreprises, présentation de produits, formation
Imagique RTBF	Communication d'entreprise, programmes de ventes, didactiques, simulations
LBO-Dream Factory	Clips, spots pub, films d'entreprises, (Bruxelles) programmes TV
Médiason (Bruxelles)	Films d'entreprises, présentation, dynamisation, lancement de produits, spots pub.
Polyphème (Bruxelles)	Spots pub., films industriels, institutionnels, émissions TV
Rainbow Visual Communications (Bruxelles)	Communications d'entreprises, internes et externes
Vidéo Entreprise (Charleroi)	Films d'entreprises, spots publicitaires
Vidéoformation (Bruxelles)	Communication et formation d'entreprises
Visiology (Edegem)	Films d'entreprises low budget
World's News Channel (Liege)	Spots pub., reportages, films industriels et de formation, coproductions TV
Action Vidéo (Bruxelles)	Spots pub, films d'entreprises, de promotion, de prestige, de formation, programmes TV

Source: FIFEFF, Producteurs, traitement: CIRECC

¹ Décrites selon les termes de chaque producteur.

Notons que parmi les producteurs énumérés ci-dessus, Action Vidéo a produit et fabriqué deux films de commandes institutionnelles, l'un pour le Ministère de la Région Wallone, l'autre pour le Ministère de la Défense Nationale (voir supra), ce dernier ayant été présenté au MIP Com 1988 sur le stand de Wallonie Bruxelles Images. Polyphème a produit une série télévisée sur l'éducation canine présentée au MIP Com 1988 sur le stand de WBI et diffusée sur les chaînes de télévision françaises. Cette firme prépare encore deux séries documentaires ayant pour sujets l'art et la culture tibétains et les familles d'agriculteurs dans le monde. Pour le reste, les firmes citées dans le tableau supra semblent se consacrer exclusivement aux films de commande. A titre indicatif, quelques commanditaires ou "références" de ces producteurs sont des entreprises comme Vieille Montagne, Brugeoise et Nivelles, Forges de Clabecq, Ebes, Sea Air Transport, Bernheim, Glaverbel, Exxon Chemical, etc...

A ces producteurs, il faut encore ajouter certaines grandes entreprises comme la Société Générale de Banque, Pétrofina, Phillips, Bekaert, Assubel, etc..., qui disposent de leur propre service audiovisuel.

Par ailleurs une série d'agents ou entités soutenus par des institutions ou par les Pouvoirs Publics et traditionnellement actifs sur d'autres créneaux, ont également accès au marché des films de commande, d'entreprises et institutionnels. Sans être exhaustifs, on citera pour exemple les centres audiovisuels des universités, ou les Télévisions Locales et Communautaires, certaines d'entre elles réalisant des films de commande pour entreprises ou publicitaires afin de pallier des situations budgétaires difficiles.

CHAPITRE 5:

LA DIFFUSION DANS L'ENSEIGNEMENT.

INTRODUCTION

Si le documentaire a largement partie liée avec la (les) réalité(s) sociale(s), économique(s), culturelle(s), technologique(s), géographique(s), historique(s), etc., qu'il a pour vocation de donner à voir, il semble dès lors assez logique de considérer que le "marché" scolaire constitue en soi un marché potentiel non négligeable pour les produits de ce "genre", puisque l'école a pour sa part vocation à organiser l'apprentissage et l'accès des citoyens à cette (ces) réalité(s).

Des produits audiovisuels de type "éducatifs", "pédagogiques" ou "documentaires" sont diffusés dans les réseaux scolaires de plusieurs manières. Il s'agit essentiellement de:

a) diffusions sous forme de prêts de programmes, qu'effectuent, d'une part, le Service des Activités parascolaires et des Auxiliaires de l'Enseignement (Direction générale de l'Enseignement et de la Formation du Ministère de la Communauté française) et, d'autre part, la Médiathèque de la Communauté française de Belgique, et

b) de diffusions sous forme de transmission de programmes, que réalise le service de la télévision scolaire de la RTBF.

I. LE SERVICE DES ACTIVITÉS PARASCOLAIRES ET DES AUXILIAIRES DE L'ENSEIGNEMENT (SAPAE)

Le SAPAE, qui relevait précédemment du Ministère de l'Éducation nationale¹, est intégré depuis 1987 au Ministère de la Communauté française. Il gère une cinémathèque qui met gratuitement à la disposition des établissements scolaires non universitaires de tous les réseaux, ainsi que des mouvements d'éducation populaire, des documents audiovisuels destinés à accompagner les programmes de l'enseignement.

1.1. Composition du catalogue du SAPAE.

Les produits que le Service détient actuellement en catalogue existent dans un format film; une partie de ces produits existe également en format vidéo. 3.690 titres existent sous forme de film; ils sont répartis par matière (Philosophie, Sciences sociales, Mathématiques et Sciences naturelles, Sciences appliquées, Médecine, Arts-architecture, Littérature, Géographie, Histoire, ...). 196 titres sont disponibles en format vidéo (5,3% du catalogue).

Le catalogue est alimenté en fonction de décisions prises par des commissions pédagogiques qui réunissent inspecteurs et professeurs. Elles examinent et statuent sur des productions belges et étrangères, sur des projets de réalisations propres du service, ainsi que de productions extérieures, et sur des projets de coproductions avec la RTBF/TV scolaire, en fonction d'objectifs pédagogiques. Ces commissions sont également amenées à se prononcer sur le transcodage des produits en format vidéo, sur le maintien et le déclassement des titres du catalogue.

Les titres (catalogue films) d'origine étrangère représentent +/- 80% des titres du catalogue². Parmi les principaux fournisseurs étrangers de pro-

¹ Le SAPAE a été créé en 1948 au sein du Ministère de l'Instruction publique.

² Le lecteur voudra bien excuser le caractère approximatif et non exhaustif des informations présentées ici. Il nous a été impossible, à défaut de disposer d'une équipe plus fournie de chercheurs, d'établir des statistiques détaillées (suite p. suiv.)

grammes, on trouve Coronet (USA); l'Office National du film du Canada; l'Institut für film und bild (RFA); Téléhachette, Pathé Cinéma, Télé-Union, le CNDP (Centre National de Documentation pédagogique), la SFRS (Service français de la Recherche scientifique) (France); l'ONU, l'UNESCO, ...

Sur les quelques 800 titres d'origine belge (20% du catalogue des films), la RTBF/TV scolaire et le Service lui-même (SAPAE) représentent 6% des titres. Les autres principaux "fournisseurs" belges qui figurent dans ce catalogue sont repris à la suite, lorsqu'ils présentent 10 titres et plus (sur base des indications contenues dans le catalogue du SAPAE):

Producteurs belges figurant dans le catalogue film du SAPAE.

Producteurs	Nb de titres
RTBF/TV scolaire	144
SAPAE	83
MIP (Minis. de l'Instruction publique)	68
AGCD (Admin. Gén pour la Coopération et le Développement)	35
Résobel	30
P. Levie/Sodep/Sofidoc	30
Alexandre Halot	26
Brouhon	25
H. Storck	19
De Boe	19
Centre belgo-luxembourgeois de l'acier	15
De Keukelaire	14
Belgique Ciné Rossel Film	13
Min. de l'Emploi	12
ADS (Assoc. pour la diffusion des Sciences)	12
Art et cinéma	11
sous-total	556
Total des titres	+/- 800

Source: SAPAE, Traitement: CIRECC.

a partir d'un examen des 3.700 titres repris dans le catalogue en question; de son côté, le SAPAE n'est pas en mesure de fournir les informations synthétisées que nous souhaitons obtenir.

Une trentaine de producteurs ou réalisateurs belges figurent dans ce catalogue pour moins de 10 titres.

A côté de produits typiquement pédagogiques, on trouve également quelques titres de LM documentaires identifiés par leur diffusion sur d'autres créneaux, et produits par les Films Mesnil, F3/CBA, Essel Film, par exemple.

Quant au catalogue vidéo, on y repère les producteurs belges suivants, qui représentent 55% de l'ensemble des titres disponibles en format vidéo :

Producteurs belges figurant dans le catalogue vidéo du SAPAE

Producteurs	Nb de titres
RTBF/TV scolaire	37
AGCD	*32
Résobel	*12
CLAV	9
CACEF	6
SAPAE	5
WIP	2
No télé	2
CBA	1
Essel Films	1
CVB	1
Total	108

* également en 16 mm

Source: **SAPAE**, Traitement: **CIRECC**.

1.2. Productions, coproductions, achats de programmes.

Le SAPAE n'est pas qu'une institution de prêts de produits pédagogiques et documentaires. Il exerce également des activités de production. De 1981 à 1987, il a produit ou coproduit une quarantaine de films répondant aux objectifs des commissions pédagogiques pour un volume horaire total d'environ 19 heures (soit une moyenne de 5 à 6 films par an, et un volume annuel moyen de +/- 2 h 40').

Le principal coproducteur belge a été durant cette période Résobeï, pour 2 séries de 6 et 12 épisodes représentant un volume horaire total de 10 h 30'. On trouve également F3 et le CBA pour "Les territoires de la défonce" (1 h 30') et Alexandre Halot pour une série de 4 épisodes, totalisant 1 heure.

Par ailleurs, depuis 1983 est intervenu un accord de coproduction entre le SAPAE et la RTBF/TV scolaire. La convention établie prévoit la coproduction chaque année de 12 nouvelles émissions de TV scolaire (environ 25' par émission, soit au total 5 heures par an), financées pour moitié par chacun des deux partenaires. Le contenu des programmes est proposé et contrôlé par des commissions pédagogiques pluralistes.

Evolution des productions du SAPAE (82-87)

Année	Nb titres	Nb épisodes	Durée totale
82	1	2	30'
83	2	3	1h 18'
84	1	4	1h 00'
85	1	2	30'
86	2	3	56'
87	3	3	55'
Total	10	17	5h 09'

Coproductions du SAPAE (autres que les émissions de TV scolaire)			
Année	Nb titres	Nb épisodes	Durée totale
81	1	1	29'
82	1	1	29'
84	1	6	6h 30'
85	1	1	25'
86	1	1	20'
87	2	13	5h 30'
Total	7	23	13h 43'

Source: SAPAE, Traitement: CIRECC

Outre les productions et les coproductions, le SAPAE achète ou reçoit (provenant de l'ONU ou de l'UNESCO p. ex.) des nouveaux titres qui viennent alimenter son catalogue: une centaine en 86/87, une trentaine en 87/88. Le rattachement du SAPAE au Ministère de la Communauté française et les opérations de déménagement du Service étant aujourd'hui effectués, le SAPAE envisage de se consacrer dans les mois qui viennent, entre autres, à une remise en ordre et un "dépoussiérage" de son catalogue, constitué depuis 1948.

Les diverses missions que réalise le SAPAE sont financées par un budget de 18 millions (exercice 88): 5,5 millions ont été consacrés aux coproductions avec la RTBF/TV scolaire, le reste se répartissant entre les autres productions et coproductions du Service et les achats de programmes.

1.3. Prêts aux réseaux d'enseignement.

En 1988, la cinémathèque du SAPAE compte plus de 2.000 emprunteurs inscrits. Le volume des prêts a évolué comme suit depuis 83/84:

Evolution des prêts effectués par le SAPAE (84-88).

Année	NOMBRE DE PRETS		
	Films	Vidéos	Total
83/84	28.605	-	28.605
84/85	25.257	-	25.257
85/86	22.202	326	22.528
86/87	20.844	659	21.503
87/88	13.257	970	14.227

Source: SAPAE, Traitement: CIRECC.

La baisse notable du nombre de prêts en 87/88 s'explique largement par les circonstances de transfert et de nouvelle implantation du Service. Actuellement, le SAPAE n'est malheureusement pas en mesure de fournir des indications statistiques sur la répartition de ces prêts par types de films, producteurs, niveaux d'enseignement et utilisateurs.

2. LA MÉDIATHEQUE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE (MCFB)³.

La MCFB a instauré des facilités d'accès à ses collections de vidéocassettes d'intérêt général pour les membres et institutions de l'enseignement, en leur proposant un système d'abonnement forfaitaire de 2.500 francs par an. L'abonnement permet aux écoles et associations qui y souscrivent de bénéficier de 100 locations de vidéocassettes par an. Ces abonnements sont le plus souvent souscrits par les écoles. En outre, la MCFB a passé un accord avec le SAPAE, selon lequel ce dernier prend en charge le remboursement des abonnements souscrits par les écoles du réseau de l'Etat.

³ Cfr également le chapitre suivant consacré à la diffusion des produits documentaires sous forme de vidéocassettes.

Selon les données recueillies auprès de la MCFB, le nombre d'abonnements "Ecole-Associations" a évolué comme suit ces dernières années:

Evolution des abonnements Ecole-Associations souscrits auprès de la Médiathèque.

Exercice	Nb d'abonnements
85/86	606
86/87	423
87/88	402

Source: MCFB

Selon ses propres estimations, la MCFB indique que les locations effectuées par les écoles dans le cadre du système d'abonnement représentent à peu près la moitié de l'ensemble des prêts de vidéocassettes d'intérêt général (Total 87/88: 19.600 prêts). La Médiathèque n'est malheureusement pas actuellement en mesure de fournir des données statistiques sur les orientations de cette demande scolaire (quels types de produits, de producteurs, etc. sont loués par les utilisateurs scolaires). Hormis le remboursement des abonnements, il n'existe pas, à l'heure actuelle, d'autres formes de collaborations entre la Médiathèque et le Service des Auxiliaires de l'Enseignement.

3. LA TÉLÉVISION SCOLAIRE (RTBF).

Depuis de nombreuses années, la RTBF diffuse des émissions de TV scolaire, les jours ouvrables, de 14 à 17 h 45 (15 h 30 à 17 h 15, le mercredi) durant les périodes scolaires. Ces émissions s'adressent à des publics âgés de 3 à 18 ans (enseignement fondamental - du préscolaire au 3^{ème} degré - et enseignement secondaire).

Durant la saison 87/88, la RTBF a émis +/- 240 heures de télévision scolaire, représentant un ensemble de 168 programmes de 20 à 30 minutes,

diffusés chacun à trois reprises en cours d'année. 39% de ces heures de programmes ont été diffusés à destination de l'enseignement fondamental et 61 % à destination de l'enseignement secondaire. Il s'agit pour une part de productions nouvelles (cfr infra) et pour une autre part de rediffusions d'émissions anciennes.

Les programmes couvrent les disciplines traditionnelles de l'enseignement et sont conçus en collaboration avec des groupes pédagogiques pluralistes qui fixent le contenu des programmes en fonction des objectifs de l'enseignement.

Le service de la TV scolaire produit et réalise⁴ chaque année 30 nouvelles émissions de 20 à 30 minutes, dont 12 sont coproduites avec le Service des Activités parascolaires et des Auxiliaires de l'Enseignement (SAPAE) (cfr supra).

En outre, la RTBF s'est inscrite dans le système d'échanges entre chaînes de télévisions francophones établi par l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT)⁵: dans ce cadre, la RTBF obtient 9 émissions étrangères par an en échange de l'envoi d'une de ses productions aux autres chaînes francophones.

Selon l'enquête permanente de la RTBF, les émissions de TV scolaire récoltent des audience moyenne de moins d'un pourcent (Synthèses annuelles des audiences, chiffres de 86 et 87). Dans ce cas précis, ces chiffres ne pas très représentatifs de l'audience réelle de la TV scolaire, étant donné que les échantillons de public dont ils proviennent ne concernent que les individus âgés de 15 ans et plus. La RTBF ne dispose pas d'autres données sur les audiences de ces émissions.

⁴ Ces émissions sont entièrement réalisées par la RTBF avec ses équipes propres, sans appel et collaborations extérieurs.

⁵ Organisme financé par les Ministères des Affaires étrangères des pays francophones.

4. A PROPOS DU MARCHÉ SCOLAIRE.

Le "marché scolaire" représente un créneau non négligeable pour la diffusion de produits documentaires en termes sociaux d'audience du moins: 14.000 prêts par an (chiffres du SAPAE, 1987) touchent plus de 400.000 personnes, si l'on estime qu'un prêt donne lieu à une projection pour une trentaine d'élèves; de plus un prêt d'une semaine peut éventuellement donner lieu à plus d'un visionnement.

Si d'aucuns affirment que le marché éducatif se développe, les chiffres observés pour le SAPAE indiquent une tendance générale à la baisse du nombre de prêts de films. Quant au prêt de vidéos, il augmente régulièrement depuis son lancement en 85/86, tout en ne représentant cependant que 7% de l'ensemble des activités de prêts aujourd'hui (contre 1% en 85/86). Par ailleurs, l'expérience "scolaire" de la MCFB est, selon ses responsables, trop récente pour que l'on puisse en tirer déjà des conclusions.

Si l'on peut considérer la demande scolaire comme une demande "stable" ou "assurée", on ne peut en l'état actuel des données disponibles l'analyser plus finement en termes de potentiel de développement ou d'orientations sur des produits "éducatifs" particuliers. Il est vraisemblable qu'avec l'évolution des équipements et la constitution de nouvelles collections, le format vidéo est appelé à occuper une place de plus en plus importante sur ce créneau.

Les produits qui circulent sur ce "marché" répondent à des objectifs pédagogiques précis et les produits réalisés par des producteurs de la Communauté française sont essentiellement initiés par le SAPAE lui-même et/ou par le service de TV scolaire de la RTBF⁶. A quelques exceptions près (cfr supra), on trouve peu de produits sur ce marché, qui proviennent des structures de production majoritairement aidées par le Ministère de la

⁶ Si la Médiathèque contribue à faire circuler ce type de produit documentaire (cfr le chapitre suivant), elle n'intervient pas elle-même dans la conception et la production des programmes.

Communauté française, ces produits ne semblent pas rentrer dans les "normes" de forme et de contenu retenues par le SAPAE.

CHAPITRE 6:

LA DIFFUSION SUR LE MARCHÉ DES VIDÉOCASSETTES PRÉENREGISTRÉES.

INTRODUCTION

Le marché commercial des vidéocassettes enregistrées est quasi exclusivement occupé par des titres de fiction cinématographique (de tous genres), dont le nombre est actuellement estimé à 6.000 en Belgique¹. Le documentaire est un genre qui ne semble pas être représenté parmi ce stock de titres qui alimentent les vidéoclubs spécialisés (+/- 800 en Belgique en 87)².

La diffusion de produits "documentaires" et "éducatifs" auprès des particuliers et des institutions sous la forme de vidéocassettes s'opère essentiellement à travers les systèmes de prêt développés par certaines vidéothèques spécialisées, le service des Auxiliaires de l'Enseignement (cfr le chapitre précédent), et de la Médiathèque de la Communauté française (MCFB). Ce chapitre est principalement consacré à la diffusion de produits documentaires par la MCFB.

¹ Pour une description plus détaillée de ce marché, cfr Michel JAUMAIN et Guy VANDENBULCKE, "Le marché de la vidéo commerciale", Annuaire de l'Audiovisuel 88/89. Ministère de la Communauté française/Edimedia, 1988, pp 71-80.

² Ibidem.

1. LA COLLECTION DE VIDÉOCASSETTES D'INTÉRÊT GÉNÉRAL DE LA MÉDIATHEQUE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE

1. 1. Politique de constitution des collections.

Depuis 1981, la MCFB a constitué et développé une collection de vidéo-cassettes socio-éducatives, aujourd'hui appelée "d'intérêt général", et accessibles au public dans tous ses centres de prêt³.

Selon Jean-Marie BAULOYE, Chef du Service audiovisuel de la Médiathèque, la constitution de cette collection est opérée moins sur base des genres et de l'origine des programmes que sur leur contenu. Le genre "documentaire" n'est pas un critère principal de sélection des produits qui entrent dans la collection. Celle-ci vise à couvrir tous les aspects de l'activité humaine qu'elle distribue et regroupe en 13 thèmes (Arts, Droit-justice, Ecologie, Economie, Géographie/ethnologie, Histoire, Médecine/santé, Media/communication, Politique, Religion/philosophie, Sciences/technologies, Sociologie/vie sociale, Sports/loisirs). Au sein de chaque thème se retrouvent plusieurs genres d'expression audiovisuelle, tels que le reportage, les émissions de télévision (magazines d'informations, magazines culturels, Tv scolaire), le documentaire, la vidéo d'intervention ou d'animation, etc.

En outre, la MCFB développe une politique de collections thématiques axées sur des cibles très précises comme par exemple "l'éducation à la santé", "les droits de l'homme" ou "Bruxelles". De la même manière, la sélection des produits dans ce cadre s'opère plutôt à partir des contenus qu'à partir du genre, et ce en collaboration avec des comités de sélection composés de spécialistes provenant d'institutions extérieures (Facultés de médecine, ONE, Ligue des droits de l'homme, Amnesty International, Croix Rouge, etc ...).

³ Pour une description plus détaillée des activités de la MCF, cfr Michel JAUMAIN et Guy VANDENBULCKE, "La Médiathèque de la Communauté française", Annuaire de l'Audiovisuel 88/89, Ministère de la Communauté française/Edimedia, 1988, pp 101-108.

1.2. Origines des programmes de la collection.

Les collections d'intérêt général sont alimentées de deux manières : grâce à une convention passée avec la RTBF et grâce à l'achat de droits de diffusion à des producteurs extérieurs.

La convention passée entre la RTBF et la MCFB vise "à assurer le rayonnement des enregistrements de programmes audiovisuels de la RTBF sur le territoire de la Communauté française", programmes "tirés de sa production courante ou du patrimoine"⁴. Les programmes RTBF mis à la disposition de la MCFB peuvent être projetés dans les centres de prêt et les vidéothéâtres, prêtés aux abonnés aux fins exclusives de visionnements privés; de même qu'aux réseaux d'enseignement, aux associations ou groupements socio-culturels pour autant que les visionnements soient organisés dans des lieux privés.

Les autres programmes des collections sont achetés à des producteurs belges et étrangers, notamment à l'occasion des festivals et des marchés. Dans ce cas, la MCFB achète les "droits de diffusion non commerciale - non exclusifs pour la Belgique" (selon les termes du contrat type). La cession des droits est effectuée pour une durée de 7 ans, contre une rétribution forfaitaire d'environ 300 FB la minute. Les contrats prévoient que les producteurs mettent gracieusement à la disposition de la MCFB un film ou une matrice vidéo, les coûts de transcodage, édition et diffusion étant à la charge de la MCFB.

Alimenté selon ces deux sources, l'ensemble des titres du catalogue d'intérêt général (1988/1989) se présente comme suit selon la nationalité des producteurs:

⁴ Extrait de ladite convention.

LE MARCHÉ DES VIDÉOCASSETTES PRÉENREGISTRÉES.

Nationalité des producteurs figurant dans le catalogue de la MCFB (88/89).

Origine de la production	Nb de producteurs	Nb de titres
RTBF	1	1.044
autres belges	109	380
français	21	219
anglais	5	67
canadiens	6	53
autres étrangers	8	26
Total	150	1.789

Il est à noter que ce tableau recense le nombre de titres et de producteurs repris dans le catalogue. Certains titres sont coproduits par plusieurs producteurs.

Source: Catalogue 88/89 **MCFB**, traitement: **CIRECC**

Les titres de la RTBF représentent 58% de l'ensemble. Le tableau qui suit fournit les titres des principales émissions de la chaîne qui alimentent le catalogue:

Programmes de la RTBF en collection à la MCFB par titre générique des principales émissions (1988/1989)

Titre générique d'émission	Nb de programmes
TV scolaire	231
Autant savoir	204
A suivre	123
Au nom de la loi	35
Antenne Soir	31
Document	32
Indépendants à votre service	30
Point de la médecine	35
Inédits	30
Strip tease	24
C'est à voir	19
Portrait	18
Bizness bizness	15

Source: Catalogue 88/89 **MCFB**, traitement: **CIRECC**

Les autres principaux fournisseurs de programmes en provenance de la Communauté française sont repris au tableau qui suit (producteurs ayant au moins 5 titres en catalogue):

Producteurs ou distributeurs belges francophones figurant dans le catalogue de la MCFB

Producteurs/distributeurs	Nb Titres
AGCD	35
Centre Vidéo Bruxelles	29
GSARA	29
Canal Emploi	23
CBA	18
Archives et Musée de la Littérature	12
Minis Education nationale	12
Sodep/sofidoc	8
CLAV	7
Télé Bruxelles	7
TEAC	7
Les Films Mesnil	6
RTA Canal C	5
RTC Canal Plus	5
Minsit. de la Région wallonne	5
WIP	5
Zéno Films	5

Il est à noter que certains de ces producteurs ont coproduit des titres entre eux ou avec d'autres entités non recensées dans le tableau.

Source: Catalogue 88/89 MCFB, traitement: CIRECC

On peut noter que les principaux fournisseurs de programmes étrangers sont: en provenance de la France, A2, TF1, Téléhachette et diverses institutions; en provenance de l'Angleterre, RM Productions, Thames TV et la BBC; en provenance du Canada, Radio Québec et Multimédia.

Le catalogue des collections d'intérêt général de la MCFB ne comporte pas de LM documentaires produits en Communauté française et diffusés dans le circuit des salles commerciales ou le réseau culturel. D'autre part, on n'y relève peu de produits classables dans le genre dit "documentaire de création".

Enfin, on peut noter qu'en dehors de la RTBF et des producteurs francophones recensés plus haut, les produits originaires de la Communauté française sont le fait de nombreuses associations ou comités, institutions ou producteurs privés, pour des nombres de titres qui varient entre 1 et 5. Plusieurs entités sont d'ailleurs coproductrices pour un ou plusieurs titres.

1.3. Evolution des locations de vidéocassettes.

Le nombre d'opérations de prêts effectuées dans les centres de prêt évolue nettement à la hausse depuis quelques années.

Nombre de prêts et de visionnements dans les vidéothéâtres de la MCFB

Années	Titres en collection	Nb de prêts	Visionnements	Assistance
83/84		2.186		
84/85		4.314		
85/86	1.175	7.991	1.509	3.470
86/87	1.489	12.548	1.693	6.482
87/88	1.667	19.600	1.600	4.630

Source: **MCFB**

Il n'est malheureusement pas possible actuellement de connaître la répartition des titres loués selon les producteurs et les thèmes des collections, la Médiathèque ne disposant pas d'une méthode qui permettrait d'obtenir aisément ce type d'information. Néanmoins sur base du relevé des fréquences de prêt titre par titre (communiqué par la MCFB), il est possible de relever les éléments suivants (saison 87/88)⁵.

En considérant les 30 premiers titres du classement des prêts, qui ont connu au moins 50 "sorties" durant cette saison, on observe que la demande se porte essentiellement sur les thèmes "Médecine-santé" (la naissance,

⁵ Relevés "manuellement", en mettant en relation le listing des prêts et le catalogue général.

l'alimentation, ...) et "Histoire". Ces 30 meilleures "audiences" se répartissent comme suit selon l'origine des producteurs:

Origine des 30 "premiers" titres les plus empruntés auprès de la MCFB
(87/88)

Origine de la production	Nb de titres	Nb de prêts
Grande Bretagne	16	1.151
RTBF	7	419
France	4	377
Canada	2	130
No télé	1	56
Total	30	2.133

Source: MCFB Traitement: CIRECC

Les "sorties" de ces 30 premiers titres représentent un peu plus de 10% du total des prêts de la saison.

Par ailleurs, il a été possible⁶ de repérer la fréquence de sorties des titres en catalogue de plusieurs producteurs belges francophones (hormis la RTBF) dont une large fraction d'activité consiste dans la production de documentaires.

Le tableau qui est reproduit en annexe du présent chapitre a été construit en sélectionnant une série de producteurs belges francophones, identifiés comme producteurs de documentaires, comptabilisant dans le catalogue 88/89 au moins 5 titres, et proches ou ayant bénéficié d'aides et subventions du Ministère de la Communauté française. Sont recensés uniquement les titres qui ont fait l'objet d'un prêt au moins et sont mentionnés les noms des producteurs et coproducteurs tels que nous avons pu le re-

⁶ Cfr la remarque de la note précédente. Il est probable que quelques titres ont dû échapper à notre attention (mise à rude épreuve). Le lecteur voudra bien nous en excuser.

constituer au moyen du catalogue et d'autres sources. 124 titres ont ainsi été relevés: ils ont fait l'objet de 1.497 prêts (soit une moyenne de 12,1 prêts par titre) et représentent 7,6% des prêts de la saison. On peut retirer de ce relevé la répartition du nombre de prêts et de titres selon les producteurs⁷

Emprunts de titres de producteurs francophones auprès de la MCFB

Producteur	Nbr titres	Nbr prêts	Nb moyen prêts par titre
GSARA	24	368	15,33
CVB	24	253	10,54
Canal Emploi	19	181	9,53
SAPAE	8	170	21,25
Archives et Musée Littéra.	11	119	10,82
CBA	10	68	6,80
CLAV	4	67	16,75
No Télé	2	61	30,50
TEAC	4	60	15,00
WIP	3	53	17,67
Films Mesnil	6	28	4,67
Zéno Films	1	24	24,00
Canal Zoom	1	13	13,00
RTA	2	7	3,50
Vidéoscope	1	6	6,00
RTC Canal plus	1	5	5,00
Télé Bruxelles	1	4	4,00

Source: MCFB, Traitement: CIRECC

Ajoutons enfin que la MCFB pratique la location des vidéocassettes reprises dans son catalogue sous forme d'abonnement à l'intention des milieux enseignants (cfr le chapitre précédent).

⁷ Il est à noter que certains de ces producteurs ont coproduit des titres entre eux ou avec d'autres entités non recensées dans le tableau. Une distinction pourra être établie à partir de la liste en annexe de ce chapitre.

2. AUTRES DIFFUSIONS DE PRODUITS DOCUMENTAIRES SOUS FORME DE VIDÉOCASSETTES.

2.1 Les vidéothèques spécialisées.

Certaines structures de production diffusent elles-mêmes leurs productions, certains programmes étant d'ailleurs conçus pour être encadrés par la présence d'animateurs. Il s'agit principalement du CVB, du GSARA-disc, du CLAV, du CPC, de la Fondation Jacquemotte, du CLARA. On ne dispose pas d'informations très précises en matière de prêts réalisés par ces diverses entités.

2.1. Les éditions de vidéocassettes de la RTBF.

La RTBF édite elle-même, sous forme de vidéocassettes, des programmes (pour partie, qu'elle a réalisés), et les met en vente directement et à travers le réseau des Maxi-GB. 35 titres sont actuellement disponibles: ils sont principalement consacrés au cinéma de fiction, au théâtre, aux sports et à l'apprentissage des langues. Un seul programme documentaire est ainsi édité et vendu. Il s'agit d'un numéro de "Planète des hommes", intitulé "Les chemins de Nya", qui a été accompagné de l'édition d'un livre.

Sur base de la faiblesse de la demande, ce titre est jugé "élitiste" par les responsables des éditions de vidéocassettes de la RTBF, qui n'envisagent pas, pour l'instant, de développer d'autres projets d'édition de programmes documentaires.

3. A PROPOS DE LA DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE EN FORMAT VIDÉOCASSETTE.

Rappelons que la diffusion des produits documentaires auprès des particuliers et des institutions sous la forme de vidéocassettes, s'opère essentiellement par des voies non commerciales. Dans ce contexte, il est rarement fait usage du terme "documentaire" mais plutôt de "produit éducatif".

Selon J-M BAULOYE et K. de BETHUNE, le marché de la vidéocassette éducative est en développement mais les expériences en la matière n'en sont encore qu'à leurs débuts. En Communauté française, on retiendra principalement l'initiative de la Médiathèque, les autres agents de diffusion ayant une activité beaucoup plus marginale.

Si certains estiment que le marché des vidéocassettes permet une diffusion des produits "en profondeur" (J. CORREA, M. BONMARIAGE), tout en laissant entier le problème du piratage, d'autres estiment (M LAMENSCH) qu' au stade actuel on connaît encore trop mal le public et son comportement par rapport aux vidéocassettes de type documentaire pour pouvoir tirer des conclusions sur ce marché. On peut cependant relever, au vu des types de programmes empruntés auprès de la Médiathèque, que les produits les plus demandés sont ceux qui traitent de thèmes liés à la médecine, à la santé et à l'histoire, réalisés par des producteurs privés étrangers, la RTBF et d'autres chaînes de télévision étrangères. Cependant, dans l'état actuel de l'information, il est difficile d'analyser plus finement les comportements de la "demande".

Toujours sur base des données de la MCFB, on observe que peu de produits documentaires dits "de création" entrent dans ces créneaux par rapport aux produits "éducatifs" ou "pédagogiques"(en ce comprises les productions du GSARA, du CVB, de Canal Emploi, du SAPAE,...) et aux productions des télévisions (étrangères et nationales).

Enfin, il faut noter que du point de vue des producteurs, le marché des vidéocassettes d'intérêt général limité au territoire de la Communauté française est peu rémunérateur: les tarifs de droit de diffusion payés par la MCFB ne dépassent pas 300 FB la minute, alors que sur un territoire plus large, comme la France, les tarifs sont 6 fois supérieurs (cfr le chapitre 8).

Nombre de prêts des titres des principaux producteurs belges francophones figurant dans le catalogue de la Médiathèque de la Communauté française, saison 87/88.

TITRE	Produc 1	Produc 2	Produc 3	Produc 4	Nb prêts
Je t'aime un peu beaucoup	No Télé	Antenne Centre			56
Pour un sourire d'enfant	Pour un sourire d'enfant				38
SOS tabac	SAPAE				38
Pourquoi les femmes ont peur de la gynécologie	GSARA	GSARA			36
Le montage	CVB				35
Psychomotricité au jardin d'enfant	SAPAE				35
Le prix de notre liberté: le nazisme et...	SAPAE				32
Hotel particulier	WIP				32
Préviens moi si tu m'aimes	GSARA	Films de la passerelle			30
Approche de la prévention des difficultés scolaires	SAPAE				28
Pouvoirs physiologiques et pouvoirs psycholo. ...	CLAV				28
Figures de la litt belge n° 2	Archiv				27
La légende de Ty1 Uienpiegel	Archiv				27
Sortie de secours	CVB	Comité de protec de la Jeunesse			27
Deux faces un visage	Canal emploi				26
La fécondation artificielle	GSARA	Centre Doc et Info Fédé belg	Planning familial		26
Le statut social de l'alcool	CLAV				25
L'interview	CVB	GSARA			24
Les muses sataniques: Félicien Rops	Zéno Films				24
Mémoires ouvrières: les métallos de Charleroi	TEAC				23
Figures de la litt belge n° 1	Archiv				22
Répétitions	CBA	Images Vidéo	Schaamte	Polygone 84	22
Tous les atouts dans son jeu	GSARA	MCF			22
Plus fort que la mort	GSARA				21
Fait divers	GSARA	Centre Doc et Info Fédé belg	Planning familial		21
Jeunes et indépendants? Joelle, Marie, ...	Canal Emploi				20
Entre deux cultures	GSARA				20

Nouveau réseau de contrôle des pollutions atmosph	GSARA		20
Prévention des maladies cardiovasculaires	GSARA		19
Bruit:nuisances et moyen de lutte	GSARA	Min Rég Wall	19
Surréalisme en Hainaut	CACEF		19
Mouvements	CVB	CFC	18
Discours sur les chômeurs	Canal Emploi		16
Crèche des marolles	CVB	Com. action des Maroles	16
Points de vue sur le temps libre	Canal Emploi		15
Des mots pour le dire: le français à la maternelle	SAPAE		15
Eric et l'oiseau bleu	Canal Emploi		14
Quelle vie pour nos poubelles	Canal Emploi		14
rue de la Samaritaine	CBA	RTBF	14
Je découvre mon corps	CVB	CFC	14
Amours d'enfant	CVB	CFC	14
Les mineurs au pays de Charleroi	TEAC		14
Mémoires	WIP	RTBF	14
Je l'appellerai Emile Verhaeren	Archiv	Films de la Drève	13
Parc naturel: vingt minutes d'arrêt	Canal Zoom		13
A Charleroi au temps des souffleurs de verre	TEAC		13
Philippe, carré blanc, carré noir	Canal Emploi		12
Les hoquets de l'économie de marché	Canal Emploi		12
Amnesty, pourquoi, comment	CVB	Amnesty Belgique franco.	12
Les immondices	GSARA		12
Surréalisme en Hainaut	Archiv		11
L'art nouveau aujourd'hui à Bruxelles	CBA	Films Mesnil	11
Tout cela est tout à fait déplorable	CVB	AJC	11
Les voisins	CVB	Com des habit du quartier Léopold	11
Les femmes et les enfants d'abord	CVB	Grp action centre extra-hospitaliers	11
Qu'est-ce qui se passe avec mon poste	CVB	FJJ	11
Enquête sur les nouveaux caïds dela BD	GSARA	CPC	11
Anonymes	Canal Emploi	Inst. pr la coop audio francoph.	10
Les femmes immigrées parlent d'elles	CVB		10
Sortir de l'école professionnelle	CVB	Mais du quartier de St Gilles	10
Pas sage? Protège	GSARA	Decroly PS	10

La danse à l'école	SAPAE			10
Sambre et Semois	TEAC	Min Rég Wall		10
Le pouvoir d'achat des chômeurs	Canal Emploi			9
Méthodes actives en musique n° 1	CLAV			9
La musique dite "classique"	GSARA			9
Connaissiez-vous Michel de Ghelderode	Archiv			8
14.18 ou le service scolaire obligatoire	CVB	Développement pour emploi, formation, ...		8
Utilisation des boues de récupération en agricole	GSARA	Min Rég Wall		8
Architecture industrielle à Bruxelles	Les Films Mesnil			8
Conseil de classe: docum pr une réflexion	SAPAE			8
Jardins à la française du château de Freyr	CACEF			8
Crac Boum Crac	Canal Emploi			7
Le sphinx	CBA	Prod du Sablier	Copra Films	7
Pour Jean-Marc passeuraille	WIP	RTBF		7
Art social au musée des Beaux-Arts de Tournai	CACEF			7
Pas rentable s'abstenir	Canal Emploi			6
Volley, quand tu nous play	CVB			6
On croit oublier	CVB			6
L'économie en région rurale	GSARA			6
Bruxelles une ville à sauver	Les Films Mesnil			6
Tony	RTA Namur			6
Le rénovation rurale à Rochefort	Vidéoscope			6
Fonts baptismaux de Renier de Huy	CACEF			6
Cent ans d'écriture théâtrale en Belgique	Archiv			5
Marc, la vie en marche	Canal Emploi			5
Méthodes actives en musique n° 2	CLAV			5
Sous les pavés	GSARA			5
Le pétrole wallon	No Télé			5
Madame Marcelle	RTC Canal plus			5
Trésor du prieuré d'Oignies, ...	CACEF			5
Said, Abdalah, Amed et les autres	Canal Emploi			4
Six-deux, salle dix	Canal Emploi			4
No pour dire oui	CBA	Prod du Sablier	RTBF	4
L'ergonomie n° 1	GSARA	Institut pr amélio conditions de tray		4

Les exploits de Quick et Mac	GSARA	Tél bruxelles	4
Vivre le français: vers une nvl pédagogie	SAPAE		4
The end	CBA	Olivier Films	3
Y a plus d'rumba dans l'air	CVB		3
La malvie, d'après Malva	Archiv		2
Fernand Cromelynck	Archiv		2
Conflit à la centrale nucléaire de Thiangé	Canal Emploi	Min Rég Wall.	2
L'oeil et la cage	Canal Emploi	WIP	2
Toujours pendue à un fil	Canal Emploi		2
Floréal	CBA	Lucifer Films	2
A l'ombre des buildings en fleurs	CBA		2
Les marches du palais	CBA	Paradise Films	2
La fonderie du vieux Motenbeek	CVB	La Fonderie	2
Les énergies renouvelables en Wallonie	GSARA		2
L'ergonomie n° 2	GSARA	Institut pr amélio conditions de trav	2
L'ergonomie n° 3	GSARA	Institut pr amélio conditions de trav	2
Intérieur art nouveau, le studio Eugène Ysaie ...	CACEF		2
Claire Lejeune	Archiv		1
Marcel Moreau	Archiv		1
Paysage imaginaire	Canal Emploi		1
La défense du quartier Botanique	CVB	Comité de déf du Botanique	1
Les fêtes des gosses	CVB	Ateliers créa des Halles Schaerbeek	1
Halles together	CVB	Halles Schaerbeek	1
Fais moi peur Johnny	CVB	Lig des familles	1
Ville mode d'emploi: trajet révé, trajet réel	CVB	CBA	1
Rénover sans détruire	Les Films Mesnil		1
Le bal des débutantes	Les Films Mesnil		1
Pour une autre ville	Les Films Mesnil		1
Portrait d'un saturnien	RTA Namur		1

Source: MCFB, Traitement: CIRECC

CHAPITRE 7:

LA DIFFUSION SUR LES CHAINES DE TELEVISION DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE

INTRODUCTION

La plupart des témoignages recueillis indiquent que la télévision constitue (ou est censée constituer) le créneau de diffusion privilégié pour les produits documentaires (au sens large), et plus particulièrement pour les documentaires dits de création. Ces témoignages indiquent que la cherté relative du spectacle cinématographique en salle n'incite pas les spectateurs à se déplacer pour les produits documentaires, et que ceux-ci trouvent plutôt leur créneau de diffusion auprès des chaînes de télévision, considérées comme leurs "diffuseurs naturels". Ils considèrent également que la télévision, "élément de la culture" de l'avenir, sera de plus en plus un partenaire obligé pour les producteurs, et d'aucuns vont jusqu'à estimer que les documentaires doivent être conçus en fonction de ce dernier.

Il convient cependant de préciser que la télévision se trouve dans la position particulière d'être à la fois un diffuseur et/ou un producteur ou coproducteur de programmes, double rôle qui lui confère un pouvoir de décision important, et que ses productions ou achats destinés à alimenter les grilles de programmes, sont nettement orientés par les définitions des cases

de programmation, les objectifs et les stratégies qui président à leur mise en place.

Si, donc, les télévisions peuvent passer pour le "créneau privilégié de la diffusion du documentaire", encore faut-il voir quelle place celles-la lui réservent dans leur programmation. Quelle est la part de diffusion réservée à des programmes que l'on peut apparenter de près ou de loin au genre "documentaire", s'agit-il de productions propres, de coproductions ou d'achat extérieurs, et dans quelles proportions? Dans cet ensemble, quelle est la place réservée aux documentaires dits "de création" et aux produits des structures d'accueil de la Communauté française? Autant de questions auxquelles on essayera de répondre avec quelques données chiffrées dans la mesure où l'information a pu être reconstituée¹.

Le principal problème que l'on rencontre en se livrant à ce type d'investigation est que les chaînes de télévision s'interrogent elles-mêmes sur les extensions possibles du concept de documentaire et qu'elles ont chacune un avis particulier sur une éventuelle classification des émissions entrant dans ce genre. Des avis divergents s'observent également au sein d'une même chaîne, selon les conceptions qu'énoncent les responsables de différents services.

Cette situation laisse ouvert le choix des programmes à retenir dans l'étude de la diffusion du documentaire par les télévisions. On s'en tiendra donc aux conceptions et aux classifications énoncés par chaque agent télévisuel observé.

Trois types de chaînes de télévision émettent sur le territoire de la Communauté française. On examinera, dans cette partie de l'étude, la pro-

¹ L'année de référence pour la plupart des informations contenues dans ce chapitre est l'année 1987. Remonter dans le temps et espérer obtenir des informations déjà quelque peu globalisées par les chaînes contactées, s'est révélé difficilement réalisable.

duction ainsi que la diffusion de programmes de la RTBF, de RTL-TVI et des TVLC².

1. LA RTBF

Assurant le service public de radio-télévision en Communauté française, la RTBF est sensée remplir une quadruple mission: l'information, le développement culturel, l'éducation permanente, et le divertissement. Si sa programmation reste organisée en fonction de ces quatre grands objectifs, il convient de noter qu'elle est également tributaire aujourd'hui du contexte de multiplication de l'offre télévisuelle et de la concurrence entre les chaînes autour des parts d'audience, ainsi qu'à la croissance du coût des programmes que la chaîne est tenue de gérer sous la contrainte d'équilibre budgétaire.

Cherchant depuis quelques années à accroître ses ressources, la RTBF a obtenu l'accès à d'autres sources de financement qui sont largement liées aux marchés de la publicité et de la "communication d'entreprises" publiques ou privées (publicité non commerciale et parrainage). Elle argumente également en faveur d'un partage du marché de la publicité commerciale avec la chaîne privée de la Communauté (RTL-TVI).

Si sa programmation peut être influencée plus nettement que par le passé, par le souci de maintenir et de développer les taux d'audience dans la conjoncture qu'on vient de rappeler, on observe, en examinant la grille des programmes de 1988/89, que la RTBF reste l'une des seules chaînes francophones qui propose plusieurs fois par semaine, à des heures de

² Sur la situation générale des télévisions en Communauté française, cfr Michel JAUMAIN et Guy VANDENBULCKE, sections 7 et 8 de l'Annuaire de l'audiovisuel 88, op. cit., pp 125-198.

grande écoute, des émissions de type "magazine/reportage", qui peuvent relever du genre documentaire entendu au sens large, comme il en sera question par la suite.

1.1 Approche du concept "documentaire" selon la RTBF

Il importe auparavant d'observer que la RTBF ne propose pas une définition précise du genre documentaire. Selon Michèle LEGROS (Bureau d'Etudes), une conception restrictive du documentaire ne retiendrait que les émissions sur les animaux, la vie sauvage, les phénomènes naturels; elle limiterait la portée du genre à des émissions telles que "Le jardin extraordinaire" ou "Les sentiers du monde" et "Destination le monde". Selon cette approche, et sur base des statistiques de programmation RTBF 1987, les volumes horaires de diffusion de ces émissions (RTBF 1 et Télé 2, diffusions + rediffusions) s'élèvent à +/- 55 heures (1,3% de la programmation totale).

A l'opposé, on trouve une définition élargie auprès des institutions européennes comme l'UER et des organismes de télévision étrangers, définition selon laquelle le documentaire comprend toutes les émissions d'information à l'exception des journaux télévisés. Dans cette conception, seraient alors à classer sous le genre documentaire, des émissions diffusées par la RTBF tels que les magazines sportifs (Caméra sport, Match 1, Victoires), des magazines de loisirs (Télétourisme, Gourmandise, Calandre), des magazines consacrés aux arts et à la littérature, et également "Coup de film", "Le monde du cinéma", "Faire le point" et autres débats, etc. Ce qui ne va pas sans poser quelques problèmes, comme le note Michèle LEGROS. Selon cette seconde approche, le volume horaire des programmes d'informations (Journal télévisé non compris), diffusés et rediffusés sur les deux chaînes, s'élèvent à +/- 911 heures (y compris les actualités et magazines sportifs), soit 21% de la programmation totale de la chaîne. On peut y ajouter 6 heures d'une série documentaire (Histoire des inventions), classées dans la rubrique "Programmes dramatiques" (fiction). Enfin, on pourrait également

prendre en compte les programmes éducatifs (TV scolaire, PME, Contacts, ...) qui représentent +/- 227 heures ³.

Sans en donner une définition précise, Michèle LEGROS propose cependant d'intégrer dans le champ des produits documentaires, sur base de la programmation de la RTBF, les émissions suivantes:

- 1) les magazines d'information du mercredi (C'est à voir, Strip tease, Au nom de la loi, Bizness bizness) diffusés de 20 h à 21 h (RTBF 1);
- 2) le magazine "Autant savoir", diffusé le jeudi de 20 h à 20 h 30 (RTBF 1);
- 3) les émissions "Histoire/sciences" (Babel, Planète des hommes, les séries historiques, Inédit), diffusées le mardi de 21 h 15 à 22 h (RTBF 1);
- 4) des documents isolés ou séries documentaires (RTBF 1);
- 5) les "Magazines européens" diffusés le jeudi de 22 à 23 h sur Télé 21.

On pourrait y ajouter d'autres émissions de ce type qui sont programmées à des heures tardives. Il s'agit principalement, sur la première chaîne, de "Cargo de nuit" le mercredi de 22h 15 à 23 h, et de la case "Cultures" le samedi de 21 h 30 à 22h 30 mise en place cette même sur Télé 21.

Le tableau qui suit reprend le volume horaire de diffusion, y compris les rediffusions, (année 87) de certaines de ces émissions, qui sont toutes reprises par la RTBF sous les sous- rubriques "programmes d'information":

³ On trouvera en annexe un détail de l'ensemble des volumes de diffusion concernant ces différents types de programmes (année 1987).

Volumes de diffusion de quelques "programmes d'information"
assimilables au genre documentaire selon la RTBF:1987

Titre de l'émission	Nbre	Volume horaire
C'est à voir	21	23h23
Autant savoir	44	15h10
Strip tease	17	15h07
Au nom de la loi	15	14h44
Bizness bizness	14	17h35
Babel	5	7h50
Planète des hommes	12	11h00
Inédits	5	3h16
Jardin extraordinaire	48	24h32
Sentiers du monde	17	20h27
Destination le monde	12	9h48
Sous total magazines "d'information" et "culturels"		210 +/- 163h00
Séries historiques et autres documents isolés		+/- 131h00
Total		+/- 294h00

Source: RTBF, Traitement CIRECC

Sur base de l'interview de leurs responsables, on examinera maintenant la politique de programmation de quelques unes de ces émissions, la part des productions propres dans cette programmation, et la place que peuvent éventuellement y trouver les producteurs extérieurs ou indépendants de la Communauté française.

1.2 Les magazine d'information.

Les émissions en question qui sont produites par le service Enquête et reportage (Centre de Bruxelles) sont: "Autant savoir", "C'est à voir", "Strip tease", "Planète des hommes", "Sentiers du monde", "Destination le monde"

et des séries documentaires isolées⁴. Le Centre de Charleroi produit les magazines "Au nom de la loi" et "Business business".

A l'examen des contenus de ces émissions, il apparaît que les programmes sont orientés vers le service au citoyen/consommateur (Autant savoir, Au nom de la loi), la présentation de reportages traitant des points chauds de l'actualité (C'est à voir), ou des préoccupations "pédagogiques grand public" (Business business). Des émissions telles que Strip tease et Planète des hommes ont une vocation d'observation de la vie sociale, des moeurs et des comportements, la première portant sur la société belge, la deuxième sur les sociétés étrangères (primitives et industrielles), avec des points de vue assez marqués d'ethnologie.

Selon Jacques VIERENDEELS, les critères qui guident les choix dans la programmation sont moins liés à un genre précis de produit, qu'à l'intérêt des sujets et la qualité de leur traitement, leur adéquation aux caractéristiques de chaque case de programmation et à leur capacité de fidéliser le public par un ton, un contenu, une facture "reconnaissables".

En majorité, selon leurs responsables, ces émissions sont alimentées⁵ par des productions propres, sauf exceptions. Planète des hommes et les Sentiers du monde, ainsi que les séries documentaires isolées sont surtout alimentées par des achats, effectués en vertu des mêmes critères, et provenant généralement de l'étranger. VIERENDEELS indique avoir exceptionnellement acheté et diffusé des produits du WIP et du CBA dans le cadre des magazines. On peut par exemple noter que "Allo police", coproduction de la RTBF Charleroi et du CBA, a été diffusé en décembre 88 dans le cadre de l'émission Au nom de la loi, et présenté comme un "reportage". Ce film a atteint un record d'audience de 44 %.

⁴ Il s'agit de films ou séries programmés le samedi ou le dimanche après midi ou de manière isolée en soirée, tels que "L'histoire des inventions", "Dans le sillage du capitaine Cook", "Le défi pacifique", programmés en 1987, "Architectures", "Fermes en Wallonie", "L'homme et l'arbre" programmés en 1988.

⁵ Les données qui suivent résultent d'estimations recueillies lors des interviews de ces responsables.

Egalement plus proches du "documentaires de création", tant dans les contenus que dans le recours aux "indépendants", les émissions Strip tease et Planète des hommes méritent d'être observées de plus près.

Strip tease

Il s'agit d'une émission présentant 4 séquences de 13 minutes qui a pour objectifs, selon M. LAMENSCH, son responsable, de "dénuder la société belge, de tracer un portrait de la banalité et de la vie quotidienne à travers tous les milieux sociaux belges". Strip tease se veut être "un produit de télévision, inscrit dans une tradition de reportage, qui montre des images mais n'impose pas de lecture et où l'information ne passe pas par le commentaire. L'émission entend garder le sens de la responsabilité journalistique." Le souhait de M. LAMENSCH est que "les gens filmés, toujours, se reconnaissent dans le film"⁶.

Huit heures de programmes sont produites chaque année avec le concours d'une équipe de base de la RTBF et avec l'appel à des réalisateurs belges extérieurs (et non pas à des unités de production), notamment certains jeunes réalisateurs sortant d'écoles de cinéma. Cette politique de recours aux "extérieurs" traduit la philosophie de l'émission pour laquelle "une vision éclatée de la Belgique suppose une multiplicité de regards".

Enfin il faut observer que la forme des séquences est conçue en fonction d'impératifs proprement télévisuels: "Des séquences courtes de 13 minutes sur un sujet, lié à la vie au quotidien, permettent d'éviter l'ennui chez le spectateur et oblige les réalisateurs à la réflexion, à la rigueur, au sens du montage et du raccourci, et à la présentation d'un produit soigné".

Planète des hommes

Il s'agit d'une émission d'environ 55 minutes, présentant des films documentaires à caractère anthropologique ou ethnographique, réalisés en collaboration avec les milieux scientifiques. "Le but de ce type d'émission",

⁶ Extrait de "Strip tease 87/88, le magazine qui vous déshabille", RTBF.

indique JP COLLEYN, réalisateur et responsable de celle-ci, "est de présenter des films de télévision clairs, distrayants, instructifs, esthétiques, mais qui soient également dignes d'intérêt pour la recherche scientifique, la règle étant d'ailleurs de programmer des films réalisés avec des chercheurs."

Sur la saison 88/89, une émission sur les 10 programmées en première diffusion est une production dans laquelle intervient la RTBF en tant que coproducteur: il s'agit de "Vivre avec les dieux", coproduit avec ACME films (producteur belge), la SEPT et FR 3. Depuis les débuts de l'émission (1981), huit films ont été coproduits par la RTBF, dont "Masques Bambara" et "Les chemins de Nya" coproduits en 1983 avec le CBA et ACME films. Un projet de coproduction est aujourd'hui en cours avec Zéno Films.

Les achats d'émissions (saison 88/89) sont effectués à l'étranger (Grande-Bretagne, Australie, France, Suisse, Etats-Unis), auprès de cinéastes ou de chercheurs indépendants, d'organismes de recherche, ou de télévision étrangères (la BBC p.ex.).

1.3 Les magazines culturels

Le Service des magazines culturels, dirigé par Paul DANBLON, gère les magazines de sciences, arts et littérature, histoire et les séries animalières. Selon P. DANBLON, "la télévision culturelle a pour objectifs de signaler ce qui existe dans ces domaines et d'y sensibiliser le public, par l'émotion et la séduction; d'entreprendre d'expliquer ces domaines par l'analogie et l'allusion; et enfin de restituer cette information dans un contexte plus large déjà connu du grand public". C'est en fonction de ces objectifs que sont conçus des programmes tels que Babel, les magazines ou séries historiques, les magazines d'art ou de littérature, le Jardin extraordinaire.

Les observations qui suivent ont été recueillies auprès de P. DANBLON.

Le jardin extraordinaire

Magazine de 26 ' consacré à la nature et aux animaux, il est constitué de séquences documentaires achetées pour l'essentiel à l'étranger (la BBC étant un gros fournisseur) et adaptées par la RTBF aux besoins du déroulement de l'émission.

Babel

Magazine de sciences de 52 ', qui a pour objet d'analyser les faits de société à la lumière des disciplines scientifiques, Babel est composé d'interviews, de séquences documentaires et/ou de fiction, d'images de synthèse, etc. Il s'agit "presque exclusivement de productions propres. Il est rarissime qu'un film produit à l'extérieur soit acheté pour cette émission. Les achats du service portent généralement sur les petits droits pour des séquences ou fragments de film qui interviennent dans les émissions".

Magazines et séries historiques

Ces magazines ou séries à épisodes consacrés à l'histoire⁷ proviennent pour 80% d'achats à l'étranger, essentiellement auprès d'autres chaînes de télévision ou de maisons de production principalement britanniques⁸. Ces programmes sont adaptés par la RTBF en langue française. Certains documents sont coproduits au sein de la Communauté des Télévisions francophones avec la Suisse, la France et le Québec, ou avec d'autres chaînes, comme récemment, par exemple, "L'Europe de la Toison d'or"⁹

1.4 La diffusion des produits des structures d'accueil.

Sauf exceptions, les émissions qui viennent d'être passées en revue ne programment pas les produits des ateliers ou des structures d'accueil de la

⁷ Tel que "Propaganda" et "La colonne de feu" (programmés en 88) ou "Che Guevara ...", "Chroniques de la Toison d'or", "L'empire du milieu" (programmé en 87), etc.

⁸ Très peu d'achats sont effectués en France, les produits étant susceptibles de passer sur les chaînes françaises captées dans notre pays.

⁹ Série historique de prestige de 4 fois 52 ' coproduits par la RTBF, la BRT, la SEPT, FR 3, NOS.

Communauté française. Ces produits, lorsqu'ils sont programmés, l'ont été dans le cadre de créneaux particuliers (Lumière bleue, Vidéographie, Courts-métrages belges sur la RTBF 1) situés après 22 heures dans la grille horaire. Ils devraient faire prochainement l'objet de diffusion dans une nouvelle case sur Télé 21, "Carré noir". Ces cases relèvent, d'après la classification propre de la RTBF, des programmes dramatiques et de fiction.

JP TREFOIS, responsable de la programmation de ces émissions, indique que la sélection s'opère "en fonction du traitement du sujet, de l'intérêt social, et de l'engagement du réalisateur, et non en fonction d'un critère "documentaire", devenu abstrait par rapport à l'évolution des formes et des contenus spécifiquement télévisuels".

Durant l'année 87, les émissions "Lumière bleue" et "Courts métrages belges" ont programmé au total 5 h 40 de films et /ou vidéos de fiction ou documentaires, produits en Communauté française.

Lumière bleue, programmation 87

Titres	Producteurs			(minu)
De clou à clou	Dérives	RTBF Liège	CBA	28
Muet comme une carpe	WIP	Dov Films	ZDF	36
No woman's land	Dérives	RTBF Liège	CBA	26
Le triomphe du serpent		nd		10

Courts métrages belges, programmation 87

Titres	Producteurs			(minu)
Splendeur et déca. d'un grd magasin...	Olivier Films	MCFB		11
Gare du Luxembourg	CBA	INSAS		21
L'angelus	WIP	Kemp Films		9
Absence répétée	nd			25
La femme de papier	M. Levie Visuals			12
Mannenken Pis Superkid	M. Levie Visuals			10

Je parle français comme Tarzan	Donut	CBA	27
Les mauvaises réponses	Man's Films	MCFB	12
Art nouv. aujourd'hui à Bxl	Films Ch. Mesnil		11
Abattoirs	Prd du Sablier	Copra Films CBA	9
Waterloo comme si c'était hier	M. Levie Visuals		10
La fille de la haute dune	ODEC	MCFB	12
Six réflexions d'un folkloriste	nd		26
E pericoloso sporgersi	IBLIS Films	MCFB	14
Bethléem	nd		6
Zig-zags	D. Loreau	MCFB	14

Total "Lumière bleure" et CM belges

5 heures 40 minutes

Source: RTBF

1.5 Les audiences

JP TREFOIS constate que la RTBF est aujourd'hui l'une des dernières chaînes francophones diffusant des magazines en prime time, et que ce type de programmation, d'après les sondages, semble y rencontrer l'intérêt du public.

Même constat opéré par Michèle LEGROS qui note de manière générale "le succès public du créneau informations belges à la RTBF" et indique que "les documentaires ont souvent une audience plus élevée que certaines émissions de jeux et variétés comme "Double sept", "L'esprit de famille", "Billets doux", "Coeur et pique". Elle précise qu' "on observe cependant une baisse généralisée des taux d'audience, due à la concurrence de plus en plus forte qu'exercent les chaînes française, aux phénomènes de privatisation, mais également à la meilleure couverture journalistique opérée par le Journal télévisé de la RTBF (rendue notamment possible grâce aux échanges UER accrus).

Les responsables de certaines des émissions passées en revue plus haut émettent les observations suivantes.

"Avec un score d'audience de plus de 20% dans un pays où les téléspectateurs reçoivent six chaînes francophones, indique Marco LAMENSCH, Strip tease démontre qu'un magazine de reportage peut résister à Dynasty' ou au

foot. Et aussi qu'il n'est pas absolument nécessaire de bêtifier pour intéresser en partie un public jeune, parfois attiré par l'infantilisme de la concurrence."

Jean-Paul COLLEYN souligne que, malgré l'avis des spécialistes des médias qui invoquent les préférences du public pour la fiction et les variétés, "il est surprenant de constater que certaines émissions de Planète des hommes ont fait à peu près les même taux d'audience que les séries "Château Vallon" et "Miami vice". Cela tendrait à prouver que l'on peut faire des émissions de type documentaire ethnographique présentant des contenus et des rythmes différents de ceux du langage télévisuel actuel (type "news, pub, clips, ...) et qui rencontrent l'intérêt du public."

Paul DANBLON indique que "même une télévision de service public ne peut faire fi de l'audience". Avec la nuance suivante cependant: "nous ne sommes pas condamnés à faire 40% tout le temps. On peut admettre qu'une émission s'adresse à des publics réduits, mais avec certaines limites: on ne peut descendre en-dessous d'un certain chiffre" (qui reste "confidentiel"). "Les responsables de programmes ont un accès à de bonnes cases horaires si leurs émissions font de bons scores d'audience. Babel par exemple fait environ 20% d'audience." Enfin P. DANBLON rappelle l'importance des micro-publics et de la force démultiplicatrice de la télévision: "1% d'audience représente 35.000 personnes, soit un stade de football bien rempli."

Audiences de certaines émissions de la RTBF: synthèses annuelles 1986 et 1987

Emissions	Jours	Horaires	Taux d'audience %	
			1986	1987
Magazines "d'information"				
Autant savoir	Judi	20 h	18,29	17,55
C'est à voir	Mercredi	20 h	16,53	16,84

Strip tease	Mercredi	20 h	16,79	23,25
Au nom de la loi	Mercredi	20 h	20,48	18,42
Bizness Bizness	Mercredi	20 h	15,86	12,00

Magazines "culturels"

Le jardin extraordinaire	Samedi	20 h	25,01	22,65
Babel	Mardi	21 h	-	10,98
Planète des hommes	Mardi	21 h	3,89	4,95
Sentiers du monde	Mardi	20h	13,00	14,48
Elémentaire mon cher Einstein	Mardi	21 h	11,53	-
Point de la médecine	Mardi	21 h	22,51	-
Cargo de nuit	Mercredi	22 h	2,11	1,42
Inédits	Samedi	22 h	8,38	7,43

Séries historiques et documents isolés

Splendeur et misère des années 30	Mardi	21 h	-	7,60
Che Guevara, 20 ans de solitude	Mardi	21 h	-	6,74
La guerre civile d'Espagne	Mardi	21 h	7,48	-
La crise commence demain	Mardi	21 h	6,21	-
Série le Louvre	Mardi	21 h	6,51	7,13
Camarades	Vendredi	22 h	7,03	-
Les fils d'Abraham	Vendredi	22 h	-	2,85
Le défi pacifique	Dimanche	17 h	-	2,72
Histoire des inventions	Dimanche	17 h	-	3,68
Dans le sillage du capitaine Cook	Dimanche	17 h	-	2,46

Lumière bleue

De clou à clou	Jeudi	22h30	-	0,78
Muet comme une carpe	Jeudi	22h30	-	1,33
No woman's land	Jeudi	22h30	-	1,33
Le triomphe du serpent	Jeudi	22h30	-	4,16

Courts métrages belges

Splendeur et déca. d'un grd magazin...	Jeudi	22 h	-	5,54
Gare du Luxembourg	Jeudi	22 h	-	5,54
L'angelus	Jeudi	22 h	-	5,54
Absences répétées	Jeudi	22 h	-	4,03
La femme de papier	Jeudi	22 h	-	4,03
Manneken Pis super kid	Jeudi	22 h	-	5,93
Je parle français comme Tarzan	Jeudi	22 h	-	5,93
Les mauvaises réponses	Jeudi	22 h	-	3,78

Art nouveau aujourd'hui à Bxl	Jeudi	22 h	-	3,78
Abattoirs	Jeudi	22 h	-	3,78
Waterloo comme si c'était hier	Jeudi	22 h	-	4,58
La fille de la haute dune	Jeudi	22 h	-	4,58
Six réflexions d'un folkloriste	Jeudi	22 h	-	4,58
E pericoloso sporgersi	Jeudi	22 h	-	4,07
Bethléem	Jeudi	22 h	-	4,07
Zig zags	Jeudi	22 h	-	4,07

Source: **RTBF**, traitement **CIRECC**

2. RTL-TV1

Depuis les votes en 1987 des législations nationales et communautaires réglementant la publicité à la radio et à la télévision, c'est la société de droit belge TV1, filiale de la CLT-RTL, qui a obtenu l'autorisation d'insérer de la publicité commerciale dans les programmes de TV destinés à l'ensemble de la Communauté française.

Financée par l'apport des ressources publicitaires, une chaîne de télévision commerciale est assez logiquement amenée à développer une programmation qui s'appuie assez largement sur des stratégies de maximisation d'audience et de minimisation des coûts (de production propre et/ou d'achat de programmes). Sa programmation sera centrée autour de la diffusion, aux heures de prime time, de produits susceptibles de recueillir les audiences de téléspectateurs les plus larges. La fiction de "grand public" quotidiennement diffusée à ces heures constituera la part majoritaire de la programmation de ce type de chaînes.

Cette brève qualification s'applique assez nettement au profil de RTL-TV1: sur les quelques 4.900 heures de programmes diffusés par la chaîne

en 1987, auxquelles s'ajoutent 230 heures de spots publicitaires, 60% des volumes totaux diffusés consistent en fictions (films, séries, feuilletons)¹⁰.

Y a-t-il une place pour des produits relevant du genre documentaire dans ce type de programmation? Cette place dépend vraisemblablement de l'audience potentielle des émissions qui accueilleraient ces produits, ou, si l'on veut, de la conception de la demande du public que se forment les gestionnaires de la chaîne et de leur stratégie d'affectation des programmes dans les tranches horaires en fonction de leurs impératifs commerciaux.

2.1 Politique(s) de programmation.

Interrogée sur ce point (en 1988), Bibiane GODEFROID, l'une des responsables de la programmation de RTL-TVI, indique que "le documentaire occupe une place marginale à l'antenne. Ce genre intéresse une cible trop étroite du public, et le programmer à une heure de grande écoute pose le problème du rapport audience/coût du produit. Ce n'est pas à RTL-TVI que l'on diffusera du documentaire à 20 heures". Telles étaient les orientations de programmation de la chaîne en 88: aucun produits documentaires n'y ont été programmés.

Depuis janvier 1989 cependant, RTL-TVI vient de mettre en place une case de programmes intitulée "Le monde autour de nous", visant un public ciblé et consacrée au documentaire. Les émissions sont programmées le lundi à 22 h 30 et rediffusées le samedi à 11 h. Bibiane GODEFROID précise que "cette case sera alimentée par des séries documentaires "classiques", "de prestige", de 3 à 6 épisodes de 52 min., prenant pour sujets la vie animale, la nature, etc., considérés comme les plus "populaires". L'option de TVI est d'acheter des produits tout faits à des chaînes étrangères, à diffuser tels quels, inédits sur les chaînes francophones. Les premiers achats sont réalisés auprès de la BBC et de NHK."

¹⁰ Cfr Annuaire de l'audiovisuel 88, op. cit., pp. 173-184.

Le souhait est formulé que "la case soit progressivement ouverte à des productions belges", mais Bibiane GODEFROID observe que "TVI ne trouve pas actuellement, parmi les produits belges, les programmes qui correspondent à ce que nous cherchons pour développer la programmation que nous souhaitons." Il y a, selon elle, "trop peu de moyens pour monter de grands documentaires en Belgique, ou alors, cela se fait dans le cadre de coproductions avec la RTBF, naturellement diffusés sur cette chaîne."

2.2 Productions propres apparentées au documentaire (au sens large).

Le volume annuel d'heures d'émissions de TVI comporte quelques 160 heures de magazines (sur base des chiffres de l'année 87). Il s'agit de magazines de fin de soirée, diffusés tous les soirs vers 22 heures et qui ont pour titres "Parcours santé", "Sports moteurs", "Eurofoot", "Enquête" (faits divers), "Magazines des spectacles", et "Magazine du cinéma".

De l'avis de B. GODEFROID, ces magazines "se rapprochent plus des news que du documentaire. Il sont avant tout conçus selon une approche journalistique. Il s'agit de productions propres, et les achats extérieurs ne portent que sur des séquences d'images retravaillées par rapport aux objectifs des magazines en question. De manière exceptionnelle, le magazine "Parcours santé" a présenté en novembre 88 un documentaire de la Télévision canadienne, "A coeur ouvert", sélectionné pour ses qualités."

Sur le plan de l'audience, B. GODEFROID admet que "des magazines et reportages peuvent faire de bons scores, et que certaines émissions de ce type, programmées à la RTBF obtiennent une meilleure audience que le film de fiction de TVI. Mais même avec un très bon produit TVI ne fera jamais autant d'audienc que la RTBF, sur un terrain qui ne correspond pas à l'image d'une chaîne privée. Au stade actuel de la concurrence entre les chaînes, essayer de fidéliser un public pour ce type de programmes en prime time prendrait au moins deux années: c'est un pari trop risqué pour une chaîne privée."

Les enfants de la forêt	M. Levie Visuals	11
Scarabus	Scarfilm	13
Le patient	Scarfilm	12
Voyeur	Scarfilm	12
Le sous-marin à voile	Q. Van de Velde	15

Source : RTL-TV1, traitement CIRECC

En 1987 toujours, deux titres coproduits par le CBA ("La pêche" et "Je parle français comme Tarzan") ont été diffusés dans le cadre de l'émission "Factuel", actuellement remplacée par le magazine "Enquêtes". Ces diffusions n'ont pas été poursuivies dans le magazine en question car selon sa responsable, Jeanne PEIGNY, il ne se trouve pas de programmes produits en Communauté française dont la diffusion sur ce créneau intéresse la chaîne.

3. LES TÉLÉVISIONS LOCALES ET COMMUNAUTAIRES

Depuis 1976, le Ministère de la Communauté française a autorisé et soutenu des expériences de télévisions locales à Bruxelles et en Wallonie. Ces TVLC sont aujourd'hui au nombre de 12. En fonction de leurs circonstances spécifiques d'implantation, les TVLC ont expérimenté plusieurs types de démarches: l'information locale et régionale, l'animation et l'intervention sociales et communautaires, la formation et l'éducation permanente, l'expérimentation du télétexte.

Les subventions (en provenance du Ministère de la Communauté française et du Fond Budgétaire Interdépartemental pour une série d'emplois) constituent la principale source de financement des TVLC et représentent en moyenne 70% de leurs ressources. Depuis 1987, les TVLC, en liaison avec la RMB (Régie Media belge) récoltent également des ressources publicitaires.

La machine agricole	CPC	0
Des sages et des fous	CPC	0
Les figurants	AJC	1
Antoine Kredler ou la malle	AJC	2
Voyages	AJC	1
La neige en tête	CVB	1
Le moulin de Dodé	nd	0

Source: **VIDEOTRAME**, traitement **CIRECC**

Annexe 1

Volumes de diffusion des "programmes d'information" (non compris le journal télévisé), "éducatifs", "sportifs, et des "programmes dramatiques" présentant des produits à caractère documentaire, RTBF et Télé2 (diffusions et rediffusions comprises), selon la classification UER: 1987

Titres d'émissions	Durée
Programmes d'information	
<u>Actualités</u>	
Ce soir	95h 23'
<u>Sciences</u>	
Babel	7h 50'
Jardin extraordinaire	24h 32'
Document chimie	0h 58'
<u>Culture et humanité</u>	
Planète des hommes	11h
Sentiers du monde	20h 27'
Destination le monde	9h 48'
Arts magazines	13h 9'
Bouquins	18h 23'
Florilèges-le monde du baroque	5h 15'
Florilèges-la guerre civile d'Espagne	6h 19'
Florilèges-culture/styles	7h 20'
Florilèges-un homme une ville	6h 42'
Portraits-traités portraits-entretiens	9h 56'
Nous jeunes	5h 27'
Splendeur et misère des années 30	5h 51'
Les fils d'Abraham	5h 25'
Henri Guillemain	2h 47'
Le défi pacifique	7h 54'
Dans le sillage du capitaine Cook	4h 42'
Le Louvre	11h 17'
La guerre d'Algérie	2h 51'
TéléMémoires	10h 40'
Opéra sauvage	3h 24'
Documents-documentaires- isolés	34h 34'
Autres programmes isolés	5h 43'
<u>Loisirs</u>	
Télé-tourisme	31h 58'
Gourmandises	2h 30'
Calandres	1h 47'

Autres programmes d'information

C'est à voir	23h 23'
Autant savoir	15h 10'
Strip tease	15h 7'
Florilèges-faits divers	11h 49'
Au nom de la loi	14h 44'
Business-business	17h 35'
Le monde du cinéma	23h 39'
Cinéscope	1h 40'
Dites-moi	8h 12'
L'oeil des autres	3h 27'
Inédits	3h 16'
Images et réalités	4h 9'
Club de l'Europe	1h 44'
Autres programmes ¹²	268h 39'

Programmes sportifs

Week end sportif	40h 11'
Magazines sportifs	71h 56'
Victoires	12h 23'

Programmes éducatifs

TV scolaire	201h 2'
PME	12h 10'
Cours de langues	8h 7'
Contacts	5h 38'

Programmes dramatiques

Histoire des inventions	5h 2'
Opéra sauvage	0h 51'
Lumière bleue	1h 40'
Courts métrages belges	4h

Source: RTBF, traitement CIRECC

¹² Lotto, Joker, Loterie nationale, Coup de film, Communications gouvernementales, Messages royaux, Tribunes électorales, Faire le point, Débats, Minute papillon, Annonces ONEM, etc...

Annexe 2

Diffusion des titres du CBA et de WIP sur les chaînes de télévision de la
Communauté française: 1978-1987

	CBA 1978-1987	WIP 1983-1987
Nombre total de titres produits	102	43
Nombre de titres diffusés		
1. RTBF	43	31
2. RTL-TVI	5	1
3. TVLC	8	13

Source: CBA, WIP, traitement CIRECC

CHAPITRE 8:

LA DIFFUSION SUR LES MARCHÉS ÉTRANGERS

INTRODUCTION

L'exportation de programmes audiovisuels représente un autre créneau (potentiellement non négligeable) de diffusion et d'exploitation des produits documentaires.

Malheureusement (une fois encore!), aucune des sources ou institutions consultées ne disposent actuellement de données globales concernant les exportations et les ventes sur les marchés étrangers de produits documentaires réalisés et produits en Communauté française, tant en ce qui concerne les chiffres d'affaires que les nombres de titres vendus. Seuls quelques ateliers de production et la RTBF fournissent des indications de cette nature.

Quoiqu'il en soit, la première question à se poser est sans doute celle de savoir si les producteurs francophones de documentaires se mettent en position de rechercher l'accès aux marchés étrangers, en fréquentant des places telles que le MIP Com, le MIP TV, Monte Carlo, Annecy, le London market, ..., où se nouent, pour une bonne part, les achats de programmes. Sur ce plan, il apparaît que quelques producteurs (principalement Caster-

man, Sodep/sofidoc et ODEC) fréquentent individuellement ces marchés, tandis qu'une frange des producteurs s'y fait représenter et soutenir par l'intermédiaire de Wallonie Bruxelles Images (WBI).

1. WALLONIE BRUXELLES IMAGES (WBI)

1.1. Rôle de WBI

Créé par Le Commissariat Général aux Relations Internationales et la Direction de l'Audiovisuel (CF), WBI développe des objectifs d'assistance-conseil auprès des producteurs francophones dans les relations qu'ils établissent avec les marchés étrangers.

Pratiquement, WBI déploie (à sa charge et gratuitement pour les producteurs) un stand de présentation (visionnement, documentation,...) des productions de la CF sur les diverses "places" recensées plus haut. Il "accompagne" les producteurs indépendants dans toutes leurs démarches en direction des acheteurs potentiels, allant éventuellement jusqu'à participer aux négociations des contrats. Ce sont néanmoins, en dernier ressort, les producteurs eux-mêmes qui concluent les ventes, sous leur propre responsabilité.

La position de WBI à cet égard ne lui permet pas, selon Rudi BARNETT, de disposer de données globales quant au nombre de programmes vendus, et aux chiffres d'affaire que représentent ces ventes.

Les responsables de WBI formulent les constats suivants quant à la position que les produits documentaires occupent, de manière générale, dans les marchés de programmes:

- Considérant que le marché des salles est déficitaire pour le documentaire, il est estimé que ce sont des diffusions sous forme magnétique qui sont actuellement appelées à connaître un essor. La nécessité de rechercher

les publics dans cette voie et de développer d'autres formes de production est avancée. Outre les télévisions, qui constituent les principaux acheteurs, d'autres marchés sont à prospector et développer, tels que les réseaux de médiathèques, vidéothèques, bibliothèques, Universités, institutions culturelles, etc.

Quant à l'adaptation des produits aux marchés, les constats suivants sont proposés:

- Le documentaire n'a pas de lieu propre de vente, il est noyé au sein des marchés "généralistes" (MIP Com, MIP TV, Monte Carlo, etc.), où circulent des produits standards propres à satisfaire la demande des programmeurs de télévision qui se porte surtout sur les séries de fiction. Par ailleurs, les acheteurs potentiels sont généralement souvent absents des festivals plus spécifiquement consacrés aux productions indépendantes, comprenant de nombreux documentaires.

- Beaucoup de réalisateurs-producteurs indépendants sont généralement concernés pour l'essentiel par le processus de création et de fabrication de leurs programmes, et s'attachent peu aux questions de diffusion et de recherche des publics.

- La logique d'achat de programmes repose en général sur la nécessité de couvrir, en télévision, de larges espaces de programmation sur de longues périodes. La tendance d'achat des programmeurs de télévision se porte dès lors sur les séries plutôt que sur les produits isolés. De plus, lorsqu'il s'agit de ces derniers, les durées les mieux adaptées à la demande sont celles qui représentent 13 ou 26 minutes.

Ces caractéristiques de la demande ne sont pas les plus en faveur des produits documentaires des producteurs indépendants.

1.2. Présence des producteurs de la Communauté Française sur les marchés étrangers

Selon ses estimations, WBI considère qu'une quarantaine de producteurs fréquentent les marchés étrangers de manière épisodique ou régulière. Les programmes des producteurs de la CF présents consistent principalement en films d'auteur et films qualifiés de "documentaire-fiction".

Les films sur l'art se vendent bien, pour autant que les thèmes abordés ne soient pas trop "particularistes", de même qu'un certain nombre de documentaires dits "de création". Mais de nombreux titres sont considérés comme non exportables car ils abordent des sujets trop spécifique, sont "trop mal emballés" ou ne répondent pas aux formats standards professionnels.

WBI présente un portefeuille de plus de 200 films de tous genres sur les marchés, 60 à 70% d'entre eux pouvant être assimilés au genre documentaire. En s'appuyant sur les appréciations de WBI quant aux genres des films, on peut établir la "présence" des producteurs et des produits considérés comme documentaires sur les marchés MIP TV et ou MIP Com 1988:

Producteurs représentés par WBI au MIP TV et/ou MIP Comm 88
--

Producteurs	Nb de Titres documentaires
CBA	44
Marc Levie Visuals	28
Olivier Films	23
CVB	17
WIP	13
Zéno Films	7
Celluloid Dealers	5
GSARA	5
Panavox (JM Houdmont)	4
Les Films Mesnil	3
Milena Productions	3
Polyphème	1

ROVA	1
Films Dulac	1
Action Vidéo	1
Essel Films	1
Van Wambecke	1
Télé Bruxelles	1
No Télé	1

Total 160

Source: D'après les données du **WBI**, Traitement: **CIRECC**

2. DIFFUSIONS/VENTES À L'ÉTRANGER DE QUELQUES AGENTS PRODUCTEURS.

Comme on l'a indiqué au début de ce chapitre, il est possible de repérer auprès de quelques agents les diffusions de leurs productions à l'étranger. Il faut toutefois émettre la réserve que les structures d'accueil ne précisent pas la qualification (documentaire/autre) de leurs produits.

2.1. CBA

Sur les quelques 102 films ou vidéos produits ou coproduits par le CBA depuis 1978:

- 37 titres ont été diffusés sur des chaînes de télévision étrangères (principalement en Suisse, au Canada, en France, en Hollande, Suède, Italie, Allemagne et Angleterre) de 1978 à 1987.

- 11 titres ont été vendus aux réseaux des Bibliothèques françaises pour la même période..

Plus particulièrement, durant l'exercice 1987, le CBA a effectué 13 ventes ou locations à des associations ou institutions étrangères (en Suisse, Angleterre, Canada, France).

2.2. WIP

Sur 43 films et vidéos produits depuis 1983, WIP a enregistré 10 diffusions sur des chaînes de TV étrangères (Allemagne, Suisse, Hollande, France) de 1983 à 1987.

Durant l'exercice 1987, en dehors des festivals, 24 titres produits et/ou coproduits par WIP ont été diffusés dans des institutions culturelles étrangères diverses

2.3. CVB

Le CVB a développé récemment des actions de promotion de ses produits à l'étranger, et indique la vente de 3 titres (dont une coproduction avec le CBA) au réseau des Bibliothèques françaises en 1987, ainsi que la vente de 4 autres titres (dont trois coproductions avec le GSARA) à des écoles de formation en France, en Suisse et en Italie.

2.4. La RTBF

Le bilan des ventes de programmes de la RTBF à l'étranger, estimé en volume horaire et en nombre de titres cendus, se répartit globalement comme suit selon le genre de programmes en 1987:

(tableau page suivante)

Ventes de programmes de la RTBF à l'étranger: 1987

Genre de programmes	Nombre de titres vendus	Volumes horaires vendus
Reportages	16	8 h 28'
Documentaires	13	45 h 42'
JT et séquences magazines du JT	10	1 h 39'
Séquences d'archives	28	1 h 08'
Adaptations françaises	15	8 h 30'
Musique ballets	5	3 h 26'
Variétés	9	1 h 13'
Autres	5	5 h
Total	104	73 h 06'

Source: RTBF, traitement CIRECC

Les programmes assimilables au genre documentaire entendu au sens large consistent dans les deux premières catégories. Elles représentent un peu plus de 54 h, soit près de 74 % du volume horaire des programmes vendus en 1987.

Les ventes de "reportages" concernent essentiellement les émissions "C'est à voir", "Strip Tease", et quelques coproductions isolées. Quant aux programmes "documentaires", il s'agit principalement de séries ("La bataille des Ardennes", "La guerre d'Algérie") et des émissions "Destination le monde" (qui consistent en la compilation des séquences documentaires du jeu "Visa pour le Monde").

Les ventes de ces deux catégories de programmes se distribuent comme suit selon les pays acheteurs:

RTBF: ventes de programmes "documentaires" et "reportages", réparties
selon les pays acheteurs: 1987

Pays	Nb d'heures
Algérie	31 h 08'
Canada	6 h 42'
Suisse	8 h 06'
France	1 h 09'
Allemagne	1 h 12'
Suède	1 h 12'
Finlande	1 h 15'
Angleterre	1 h 03'
Espagne	54'
Portugal	54'
Hollande	28'
Autres	53'
Total	54 h 10'

Source: RTBF, traitement CIRECC

3. QUESTIONS ET PERSPECTIVES CONCERNANT LA DIFFUSION A L'ÉTRANGER.

3.1 Tarifs d'achats de droits de diffusion

Selon les prévisions que formulent Rudy BARNETT, c'est sur support magnétique que la diffusion de produits documentaires a le plus de chances de s'opérer à l'avenir. Les exportations sous cette forme accroissent les chances d'amortir les productions, soit par multiplication des ventes, soit par accès à des pays où les tarifs de diffusion sont plus rémunérateurs.

Sur ce plan, les tarifs d'achats de droits de diffusion télévisuelle par exemple, sont principalement déterminés par l'étendue des marchés

(nombre de récepteurs TV par pays), mais également par le potentiel d'audience des programmes et la concurrence entre les chaînes pour les produits les plus demandés, la période d'exploitation autorisée, etc. A titre d'exemple, les tarifs indiqués par TV World comme guide de référence varient comme suit pour certains pays pour une heure de documentaire en mai 1987:

Tarifs d'achat d'une heure de documentaire: mai 1987

Pays	Tarifs US \$	
	Minimum	Maximum
Belgique	2.000	3.000
France	10.000	20.000
RFA	17.500	20.000
Hollande		2.600
Suisse	2.000	2.300
Angleterre		10.000
Italie	8.000	10.000
Portugal		1.500
Danemark	1.200	2.200
Finlande	1.200	2.200
Suède	3.100	3.400
Afrique du Nord		600*

* genre de programme non précisé

Source: TV World, London.

Les tarifs d'achat de droits de diffusion limités à la Belgique sont trop faibles pour permettre l'amortissement, voire la rentabilisation, d'une production. Selon les témoignages recueillis, les tarifs des télévisions de la Communauté française (RTBF, RTL-TVI, le groupe des TVLC) se situent aujourd'hui dans un ordre de grandeur de 2.500 FB la minute. Par ailleurs, les tarifs pratiqués par la Médiathèque de la Communauté française pour les diffusions vidéo se situent dans un ordre de grandeur de 300 FB la minute, tandis que les tarifs pratiqués par le réseau des 80 Bibliothèque publiques françaises se montent à 350 FF la minute.

Cela étant, l'accès aux marchés étrangers ne va pas sans poser problème aux producteurs indépendants et aux produits isolés. La conscience de ces problèmes a entraîné actuellement la mise en oeuvre de deux projets, lancés dans le cadre du plan MEDIA, destinés à élargir le champ d'accès de ces produits sur les marchés internationaux:

3.2. Le projet Euro Aim (organisation européenne pour un marché indépendant de l'audiovisuel)

Coordonné par WBI, ce projet a pour objectif de regrouper les producteurs indépendants européens sur les marchés internationaux de l'audiovisuel et de leur offrir des services communs de promotion et de commercialisation. En effet, comme le note Rudy BARNETT, "l'acheteur potentiel ne demande pas un documentaire, il demande une série d'épisodes de 13 minutes pour les enfants sur les droits de l'Homme. Celui qui nous consulte, s'apercevra peut-être que si nous ne possédons pas une série sur un thème précis, il existe peut-être sur ce thème 10 films en provenance de 10 pays différents et qui peuvent constituer une série. Ce qui risque de permettre un achat pour les 10 pays."

Euro Aim regroupe un réseau de plus de 30 informateurs (producteurs, institutions, associations) répartis dans 12 pays européens. Pour la première fois en octobre 88, 200 producteurs de la CEE se sont réunis sous l'ombrelle de Euro Aim au MIP com à Cannes.

3.2. Le projet EVE (Espace Vidéo Européen)

Partant du constat selon lequel "le marché commercial de la vidéo-cassette se consacre essentiellement à la diffusion de "fictions standardisées" et constitue un frein au développement de la diffusion de programmes vidéo non cinématographiques et non fictionnels" (JM BAULOYE, coordinateur de EVE), les promoteurs du projet poursuivent deux objectifs:

- il s'agit de dresser l'inventaire complet (sous forme de banque de données) des diffuseurs "culturels" européens que sont les médiathèques ins-

titutionnelles, les réseaux de bibliothèques publiques, les universités, les musées, les organismes culturels, ..., qui pourraient diffuser des programmes par cassette vidéo à des publics souvent très ciblés.

- il s'agit également de favoriser la mise en réseau de diffuseurs inventoriés dans le but de développer des projets en commun, tels que la création de collections thématiques. L'idée est que, par leur association, les diffuseurs "fassent volume", faisant ainsi prendre conscience de l'existence et de l'importance de ce marché, et obtiennent une libération plus facile des droits de ces programmes, pour leur mise en location, voire leur mise en vente.

CONCLUSIONS

L'éparpillement des agents producteurs, la diversité des produits qui peuvent être rattachés au genre documentaire et l'absence de données statistiques centralisées dans ce domaine, nous ont donc amenés à prendre l'option générale de placer l'étude sous l'angle des créneaux de diffusion. Quels produits documentaires pris au sens large circulent sur quels créneaux, quels sont les volumes de diffusion, et, dans la mesure où il était possible de l'identifier, quelle est la place des produits des structures d'accueil de la Communauté Française sur ces différents créneaux?, voilà les principales questions auxquelles la recherche a tenté d'apporter des réponses.

En guise de conclusion, on procédera à une revue synthétique des principaux créneaux de diffusion qui ont fait l'objet de la recherche. Ceci permettra d'évaluer quels segments du marché paraissent, sur base de nos observations, pouvoir assurer, plus que d'autres, une diffusion des productions documentaires, et à quelles conditions.

1. Les salles commerciales et les circuits culturels

D'une manière générale, les salles commerciales et les circuits de diffusion culturels, ou si l'on veut les créneaux de la consommation d'images "hors domicile" ne semblent pas (plus) être des créneaux porteurs pour la circulation des produits documentaires.

Si quelques distributeurs détiennent des films documentaires en portefeuille, la plupart estiment que ces produits ont de moins en moins de chances de connaître une "carrière" commerciale (ou non commerciale d'ailleurs) dans un contexte de spectacle "hors domicile". Certains distribu-

teurs vont tout simplement jusqu'à considérer qu'ils ne jouent plus aujourd'hui qu'un rôle d'archiviste des produits documentaires qu'ils détiennent. Cet état de fait s'inscrit dans un climat général de régression de la demande cinématographique (commerciale et non commerciale) et de restructuration des conditions d'exploitation en salles.

Entre 1980 et 1987, 5 longs métrages documentaires produits en Communauté Française ont été diffusés dans les salles commerciales. Selon les distributeurs, ces produits sont de plus en plus difficiles à "placer" aujourd'hui, et lorsqu'ils le sont, ils sont soumis à la dure loi du seuil de rentabilité observé la première semaine d'exploitation.

Quant aux courts métrages documentaires, pour l'essentiel de nature "touristique", ils ont progressivement perdu la place qu'ils occupaient au sein de l'exploitaton en salle il y a une bonne dizaine d'années: le nombre de CM chute de plus de 70 au milieu des années 70 à une vingtaine actuellement. A la baisse du nombre de films programmés s'ajoute la perspective du raccourcissement de leur durée au profit des annonces publicitaires et de l'accroissement du nombre quotidien de séances. Enfin, il faut noter que les productions des structures d'accueil de la Communauté française adoptent généralement des formats (de durée p.ex.) et présentent des contenus qui ne leur permettent pas de servir d'avant-programme à une séance cinématographique, selon les critères de choix de la plupart des exploitants.

Quant à la "demande" des utilisateurs des circuits culturels, elle semble porter majoritairement aujourd'hui sur des produits de fiction, les documentaires étant de plus en plus rarement programmés Seul Libération Films est encore réellement actif en temps que distributeur de documentaires sur ce créneau, tout en reconnaissant le "risque énorme" que cette activité représente si elle n'est pas soutenue par une diffusion commerciale des mêmes produits. Les trois autres principaux distributeurs détenteurs de films documentaires ne sont pratiquement plus actifs sur ce marché.

Selon certains, cette faible demande pour les produits documentaires dans ces circuits, est liée à un phénomène de société qui voit la disparition

des "mouvements volontaires" et du "militantisme", alors que le "marché éducatif" aurait tendance à se développer par ailleurs. Rappelons en effet que la Médiathèque de la Communauté française et le Service des Activités parascolaires et des Auxiliaires de l'Enseignement (SAPAE) pratiquent le prêt de programmes éducatifs ou documentaires à des conditions que les distributeurs de films ne peuvent pas concurrencer. On observe également qu'une série de structures de production ou d'associations pratiquent elles-mêmes directement le prêt de programmes documentaires sous forme de vidéocassettes auprès du secteur associatif et de l'enseignement, s'adressant à des publics ciblés, demandeurs de produits spécifiques.

De manière générale, on peut émettre l'hypothèse que la régression sur les créneaux des salles commerciales et des circuits culturels est liée au fait que le public accepte plus facilement le langage des images documentaires à domicile, ou dans un contexte professionnel ou scolaire, les sorties étant de plus en plus réservées à la vision des produits de fiction "à grand spectacle".

2. le marché des vidéocassettes et l'enseignement.

Rappelons que la diffusion des produits documentaires auprès des particuliers et des institutions sous la forme de vidéocassettes, s'opère essentiellement par des voies non commerciales. Dans ce contexte, il est rarement fait usage du terme "documentaire" mais plutôt de "produit éducatif". Il semblerait que le marché de la vidéocassette éducative est appelé à se développer mais les expériences en la matière n'en sont encore qu'à leurs débuts. Si certains estiment que ce marché, parce qu'il autorise une plus grande "souplesse" dans l'accès aux programmes, permet une diffusion des produits "en profondeur", il apparaît aussi qu'au stade actuel on connaît encore trop mal le public et son comportement par rapport aux vidéocassettes de type documentaire pour pouvoir tirer des conclusions assurées sur la demande.

En Communauté Française, on relève principalement l'initiative de la Médiathèque qui a constitué et développe une collection de vidéogrammes "d'intérêt général" qui connaît un succès croissant: plus de 1600 titres ont fait l'objet d'environ 20.000 prêts auprès des particuliers et des institutions durant la saison 1987/88. On peut relever, au vu des types de programmes empruntés, que les produits les plus demandés sont ceux qui traitent de thèmes liés à la médecine, à la santé et à l'histoire, réalisés par des producteurs privés étrangers, la RTBF et d'autres chaînes de télévision étrangères. Peu de produits documentaires dits "de création" entrent sur ce créneau par rapport aux produits "éducatifs" ou "pédagogiques" (en ce comprises les productions du GSARA, du Centre Vidéo de Bruxelles, de Canal Emploi, etc...) et aux émissions de télévisions (nationales et étrangères).

Le "marché scolaire" représente lui aussi un créneau non négligeable pour la diffusion de produits documentaires en termes sociaux d'audience du moins: 14.000 prêts (chiffres atteints par la cinémathèque du SAPAE en 87/88) par an touchent plus de 400.000 personnes, si l'on estime qu'un prêt donne lieu à au moins une projection pour une trentaine d'élèves.

Il est vraisemblable qu'avec l'évolution des équipements et la constitution de nouvelles collections, c'est le format vidéo qui sera appelé à occuper une place de plus en plus importante sur ce créneau.

Les produits qui circulent sur ce "marché" répondent à des objectifs pédagogiques précis et les produits réalisés par des producteurs de la Communauté française sont essentiellement initiés par le SAPAE lui-même et/ou par le service de TV scolaire de la RTBF. A quelques exceptions près (cfr supra), on trouve peu de produits sur ce marché, qui proviennent de structures de production majoritairement aidées par le Ministère de la Communauté française, ces produits ne semblant pas rentrer dans les "normes" de forme et de contenu retenues par le SAPAE.

Si ces modes de diffusion des produits documentaires et éducatifs sont appelés à connaître des "gains sociaux" croissants en terme de demande (une opération de prêt démultipliant les possibilités de visionnement), il

apparaît que ces créneaux, limités au territoire de la Communauté française, sont économiquement peu rémunérateurs pour les producteurs lorsqu'on observe les tarifs de diffusion non commerciale pratiqués sur le territoire de la Communauté française.

3. Les chaînes de télévision de la Communauté Française

Une place particulière a été réservée dans l'étude à la diffusion sur les chaînes de télévision, dans la mesure où il s'agit aujourd'hui d'un média dominant, tant sur le plan de la consommation d'images que sur celui des potentialités de production et de diffusion, voire sur celui des standards et des normes de production. Qui plus est, les chaînes de télévision comptent vraisemblablement parmi les entités qui sont responsables d'une large part du volume de production (et de diffusion) d'images documentaires (prises au sens large).

Créneau a priori privilégié pour la diffusion de documentaires, mais pour quels types de programmes? Les productions ou achats destinés à alimenter les grilles de programmes des chaînes sont en fait nettement orientés par les définitions des cases de programmation, les objectifs et les stratégies qui président à leur mise en place. Par ailleurs, dans un climat général de concurrence accrue entre les chaînes, les responsables d'émissions sont de plus en plus soumis à la pression, des résultats des sondages d'audience, à des degrés divers selon le type de chaîne. Ils estiment qu'aujourd'hui les publics sont infiniment plus ciblés que par le passé et qu'il s'agit de fidéliser ces derniers sur des cases précises avec des émissions caractérisées par une "facture" relativement constante et qui leur proposent des rendez-vous réguliers.

Encore faut-il distinguer les "stratégies" de programmation des chaînes en Communauté française selon leur statut (privé/public).

La RTBF reste l'une des seules chaînes francophones qui propose encore plusieurs fois par semaine, à des heures de grande écoute, des émissions de

émissions de type "magazines" ou "reportages", ou des produits isolés assimilables au genre documentaire. Selon l'approche retenue, ces émissions représentent en 87, un volume global de diffusion de 294 heures. Les taux d'audience moyen des magazines, à une ou deux exceptions, s'étalent dans une fourchette de 6 à 23%, et celui des séries et documents isolés de 2 à 8% (1% = 35.000 téléspectateurs). Ces émissions sont généralement, soit des productions propres ("home made"), soit des achats effectués à l'étranger. Dans la mise en place de ce type d'émissions, la RTBF ne fait pas appel, sauf exceptions, à des structures de production "indépendante" de la Communauté française, mais éventuellement à des réalisateurs à titre individuel: c'est par exemple le cas de l'émission Strip Tease.

Cette situation tient à l'organisation et à la "tradition" de fonctionnement de la RTBF qui dispose de ses centres de production et de ses propres réalisateurs qui produisent pour les besoins de la chaîne. Parallèlement, les avis de certains responsables de la programmation des magazines ou "documentaires", indiquent qu'ils ne trouvent pas en Communauté française, sauf exceptions, les productions qui pourraient alimenter ces émissions. La RTBF est loin de présenter un type de fonctionnement comparable à celui de Channel 4, symbole et référence répétée s'il en est, de la chaîne de télévision qui a stimulé les secteurs de la création/production nationale indépendante en achetant et finançant un grand nombre de programmes de ce type. Créneau "privilegié" de la diffusion de produits documentaires, pour lesquels des publics existent manifestement, une chaîne comme la RTBF l'est indéniablement, mais principalement pour ses productions propres et à travers les achats de productions documentaires d'origine étrangère.

Lorsqu'elles sont diffusées à la RTBF, les productions des structures soutenues par le Ministère de la Communauté française, dont une partie non négligeable est réalisée en coproduction avec la chaîne, occupent sauf exceptions, des créneaux particuliers, situés à des heures tardives de faible audience. En 87, ce type de programme a occupé environ 6 heures d'antenne, avec des taux d'audience moyen compris dans une fourchette de 1 à 6% (1% = 35.000 téléspectateurs).

RTL-TVI ne réserve qu'une place marginale aux documentaires, les responsables de la programmation estimant que ce genre ne correspond pas à l'"image" de la chaîne. Si depuis janvier 1989, elle "expérimente" en programmant une émission consacrée aux séries documentaires, il s'agit de produits (d'origine étrangère) "classiques", de "prestige", prenant pour sujets la nature et la vie animale. Les responsables de la programmation affirment ne pas trouver actuellement de produits belges qui correspondent à ce qu'ils cherchent pour alimenter cette case.

La convention RTL-TVI/Communauté française (opérationnelle à fin 87) pouvait présenter de nouvelles possibilités de coproductions et d'achats auprès de structures de productions indépendantes. Dans les faits, il semble que l'accord ne répond pas aux espoirs que d'aucuns avaient mis en lui. Depuis son entrée en vigueur, on ne compte, en effet, qu'un très faible volume de coproduction avec des partenaires belges francophones, et qui ne concerne que des produits de fiction (noyau principal de la programmation de la chaîne). Aujourd'hui, sur ce terrain, RTL-TVI se place dans une position d'attente en raison de l'incertitude qui plane sur une nouvelle répartition possible du marché publicitaire.

Quant aux Télévisions Locales et Communautaires, elles ne représentent pas un créneau porteur pour les produits documentaires de la Communauté française. En dehors de leurs productions propres consacrées principalement à des séquences d'intérêt local, la diffusion de productions extérieures reste marginale, et lorsque les TVLC prévoient de mettre en place une case commune consacrée aux documentaires, elles l'alimentent, sauf exceptions, au moyen de séries "classiques" d'origine française.

De manière générale, l'observation des politiques de programmation menées au sein de trois types de télévision opérant en Communauté française, montre que la diffusion de produits "documentaires" se réalise majoritairement lorsque les productions ne sont pas conçues en dehors de la prise en

compte d'un minimum de "normes" télévisuelles, ou sans négociations et/ou participation des chaînes.

4. Les marchés étrangers

Si l'on retient l'hypothèse que c'est le support magnétique qui sera à l'avenir le mode de diffusion privilégié des produits documentaires, il doit alors être clair que les exportations sous cette forme accroissent les chances d'amortir les productions, soit par multiplication des ventes, soit par accès à des pays où les tarifs de diffusion sont plus rémunérateurs. Rappelons que les tarifs d'achats de droits de diffusion limités au territoire de la Communauté Française ne dépassent pas 2500 FB/' pour la télévision et 300 FB/' pour les vidéocassettes alors qu'ils peuvent être de 5 à 10 fois plus élevés dans des pays comme la France ou l'Allemagne.

Selon Wallonie Bruxelles Images, une quarantaine de producteurs de la Communauté Française fréquentent les marchés étrangers de manière épisodique ou régulière, et leurs programmes consistent pour plus de 70 % en produits assimilables au genre documentaire.

* * * *

Au vu de l'évolution actuelle des marchés, on constate que le documentaire, lorsqu'il est diffusé dans les canaux du "spectacle hors domicile", ne rencontre plus les faveurs du public, hormis dans le cadre de certaines manifestations "événementielles" particulières, et l'on peut se demander si pareille situation peut encore être modifiée aujourd'hui, et par quels moyens. Par ailleurs, la plupart des témoignages recueillis convergent en affirmant que les canaux de diffusion télévisuels et vidéo seront à l'avenir

les créneaux "porteurs" de ce type de produits. L'"éclatement" annoncé du paysage audiovisuel en une multiplicité de canaux de diffusion disponibles, accompagné d'un ciblage plus précis des publics "minoritaires" constitue en soi une chance à saisir pour la diffusion du documentaire. Mais ces créneaux induisent un certain nombre de contraintes liées aux formes, aux contenus et aux modes de diffusion des programmes. Prendre en compte et négocier ces contraintes seront probablement les enjeux principaux des réalisateurs et producteurs "indépendants" s'ils envisagent d'élargir la diffusion de leurs productions dans ces circuits.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

A. WILLIAM BLUEM, Documentary in American Television - Form - Function - Method, Communication Arts Books, Hastings House, Publishers, New York 22, 1965.

P. ZAGAGLIA, M. GINTER, H. SONNET, K. de BETHUNE, Cinéma et réalité, Bruxelles, Vie ouvrière, CBA, 1982.

B. MIEGE, P. PAJON, J.M. SALAÜN, L'industrialisation de l'audiovisuel, Paris, Aubier, Série "Babel", 1986.

H. LHOEST, Les multinationales de l'audiovisuel en Europe, Genève - Paris, IRM PUF, 1986.

N. COSTE-CERDAN, A. LE DIBERDER, La télévision, Editions La Découverte, Paris, 1986.

M. JAUMAIN, G. VANDENBULCKE, L'exploitation cinématographique en Belgique, CRISP, Courrier hebdomadaire 1129-1130, Novembre 1986.

R. COPANS, Y. JEANNEAU, H. RICHARD, Filmer le réel - De la production documentaire en France, Partis, La Bande à Lumière, 1987.

"Le documentaire français" (dossier réuni par R. PREDAL), CinémAction, Paris, Ed. du Cerf, 1987.

C. DEVARRIEUX, M. C. DE NAVACELLE, Cinéma du réel, Paris, Ed. Autrement, 1988.

Cités - Cinés, Paris, Ed. Ramsay et La Grande Halle/La Villette, 1987.

P. FLORENSON, M. BRUGIERE, D. MARTINET, Douze ans de télévision (1974-1986), La Documentation Française, Paris, 1987.

J.-F. COURT, Le cinéma français face à son avenir, Rapport au ministre de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, Paris, 1988.

L'audiovisuel sous haute tension, Commission Nationale de la Communication et des Libertés, Avril 1988.

Les relations entre producteurs et diffuseurs, Commission Nationale de la Communication et des Libertés, Décembre 1988.

V. de COOREBYTER, Les Centres culturels dans la Communauté française de Belgique, Bruxelles, CRISP, 1988.

M. HOULE, Etude sur la production documentaire indépendante de langue française au Québec, 1978-1987, Novembre 1988.

A. LANGE ET J. L. RENAUD, L'avenir de l'industrie audiovisuelle européenne, Institut européen de la Communication, Manchester, 1988.

Annuaire de l'Audiovisuel, Deuxième édition-1988/1989, Ministère de la Communauté française / Edimédia, Bruxelles 1988.

Dix ans de films documentaires - La parole aux cinéastes et à leurs films, Le Centre de l' Audiovisuel à Bruxelles, Bruxelles, 1988.

H. GREULICH, "Le documentaire de critique sociale", Revue d'Allemagne, tome III, n° 2, Avril/Juin 1971, pp. 320-332.

"Communications and the environment", Intermédia, volume 8, n° 3, May 1980, pp. 21-35.

J. BOSWALL, "Les programmes sur la nature dans la perspective de l'an 2000", Revue de l'UER, volume XIII, Janvier 1982.

R. G. BASSIER, "Production, coproduction et échange international de documentaires télévisés", Film Echange n° 23, été 1983, pp. 13-30.

"Wild Life Programming Special", TV World, June/July 1988, pp. 30-43.

