

[CINÉMA & AUDIOVISUEL]



**ÉTUDE SUR LES AUTEURS ET LES AUTRICES
DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL
EN NOUVELLE-AQUITAINE**

RAPHAËL LAFORGUE. JANVIER 2026

AGENCE LIVRE
CINÉMA & AUDIOVISUEL
EN NOUVELLE-AQUITAINE

Sommaire

Avant-propos **4**

La méthode **5**

**Qui sont les auteurices
néo-aquitains? 6**

Les enjeux de définition et de périmètre **7**

L'enjeu de recensement **7**

Un aperçu sociodémographique **8**

Les métiers d'auteur **11**

Un statut complexe **12**

Actifs ailleurs **14**

**Que font les auteurices
néo-aquitains? 18**

Les genres et les techniques **19**

Les formats **20**

Les aides **21**

La liberté artistique et l'équilibre économique **21**

Les sous-secteurs et la politique régionale **22**

L'interdisciplinarité **24**

Le soutien aux démarches formelles **26**

Les « guichets » et les lignes éditoriales **26**

**Quels sont les niveaux de
professionnalisation des
auteurices néo-aquitains? 28**

Les formations et les parcours **29**

Écrire ou réaliser une œuvre produite **30**

Les financements et l'économie des œuvres **31**

La reconnaissance **33**

L'actualité **33**

Les organismes et organisations **33**

Vers une typologie **35**

Quelles sont les relations des auteurices néo-aquitains avec le territoire régional ? 38

L'arrivée dans la région	39
La formation	40
Un effet Covid ?	41
Une grande région, plusieurs territoires	42
La décentralisation-recentralisation	43
Les logiques d'archipel	44
La double injonction	45
Les auteurices proches et lointains	45
Les auteurices et producteurices : à la recherche du tandem régional	46
La rareté des tandems	
Les auteurices et techniciens régionaux	47
La post-production, enjeu de territorialité	48
L'imaginaire régional	48

Quelles difficultés rencontrent les auteurices néo-aquitains ? 50

La précarité, condition partagée	51
Des revenus faibles	
La propriété foncière : une sécurité décisive	
Des revenus composites	
Des revenus volatiles	
La crise des droits de diffusion	
L'intermittence : partielle et incertaine	
Le défi des activités annexes	
Des aides sociales peu adaptées	
La solitude administrative	
Le travail discret	56
Des aides publiques essentielles	
De l'accompagnement au « faire »	
Les résidences en question	
La diffusion	59
Le temps des parcours	60
Les inégalités	
Les enjeux de sociabilité	62
Les festivals et la mobilité	
Rencontrer son producteur	

Les auteurices et la politique régionale du cinéma et de l'audiovisuel 64

Merci	66
-------	----

Avant- propos

À l'été 2025, ALCA nous a confié une étude sur les auteurices du cinéma et de l'audiovisuel en Nouvelle-Aquitaine. Réalisateurices, scénaristes, auteurices graphiques et compositeurs présentent une grande diversité de situations, et une fragilité commune.

Leur part dans l'économie de nos secteurs reflète mal leur rôle essentiel dans la recherche, l'initiative et la création de tout projet. Leur statut administratif et social est à la fois complexe et peu protecteur. Les auteurices sont aussi moins visibles, moins observés, moins cartographiés que les autres acteurs de la « chaîne de fabrication » des films et des œuvres audiovisuelles.

Le soutien public à leur endroit s'avère précieux, même s'il reste modeste en proportion des fonds consacrés la filière. D'abord multipliées à l'échelle nationale, notamment par le CNC depuis les années 2000, **les aides aux auteurices font désormais partie intégrante des stratégies régionales**. De fait, dans la même période, la politique sectorielle s'est décentralisée (le soutien des collectivités avoisine les 100 M€) et de plus en plus d'auteurices ont commencé de vivre et travailler en dehors de l'Île-de-France. La Nouvelle-Aquitaine a été particulièrement dynamique dans ce double mouvement.

Cette enquête peut participer à la réflexion sur ces dispositifs dans un contexte de raréfaction des deniers publics, d'incertitudes politiques et économiques. Conformément au souhait d'ALCA, **nous nous sommes attardés sur les conditions concrètes de vie et d'expression artistique des auteurices** au terme d'une séquence marquée par le Covid et par l'inflation. Si une partie de nos observations font - à dessein - écho à l'actualité générale de ces métiers, l'analyse part toujours de la réalité propre au territoire et aux parcours néo-aquitains.

Cette synthèse est organisée comme suit :

- ▶ Recensement et aperçu sociodémographique général des auteurices néo-aquitains, préalable à un exercice de différenciation et de typologie :
- ▶ par les domaines d'activité et d'expression artistique ;
- ▶ par le niveau de professionnalisation ;
- ▶ par la relation au territoire régional.
- ▶ Aperçu des défis auxquels sont confrontés les auteurices, dont
 - > Une précarité générale ;
 - > Des temps de recherche et d'écriture peu reconnus ;
 - > Une diffusion difficile ;
 - > Des parcours faits d'achoppements ;
 - > Des enjeux de sociabilité.
- ▶ Remarques sur la relation des auteurices à la politique publique régionale.

RAPHAËL LAFORGUE
Paris, janvier 2026

La méthode

Ce travail a été mené avec le soutien des équipes d'ALCA, en concertation avec la Région, la Drac, l'Agence A et les professionnels régionaux, en particulier les représentants de Naais et de la Tribune des auteurs, réunis dans un comité de suivi restreint. Il s'est nourri de précédentes études, comme celles de Bearing Point sur le secteur régional (2022), de l'Agence A. sur les intermittents (2025), de la Scam sur les auteurices de documentaire (2018), du Ministère, de l'Igac, mais aussi de travaux plus anciens, menés à l'échelle de l'ancienne région Pays-de-la-Loire (2013) ou de l'ancienne Aquitaine (synthèse de 2010 par les auteurices d'Atis, devenu Naais). L'étude d'ALCA sur les auteurices du livre (2023) a également fourni des éléments de comparaison.

Deux protocoles d'enquête se complètent :

- Diffusion large et active d'un **questionnaire détaillé**, dont se sont emparés de nombreux auteurices. 165 y ont répondu jusqu'au bout, mais nous disposons de 251 réponses amplement exploitables. Les réponses à 4 questions ouvertes et facultatives complètent une base de données chiffrées considérable, qui a nécessité une phase de traitement, et que nous remettons à ALCA conjointement à cette synthèse. Le nombre de répondants évoluant quelque peu selon les étapes du questionnaire, nous le précisons à chaque fois entre parenthèses.
- Réalisation de 35 **entretiens**, principalement individuels, **avec des auteurices** et quelques personnalités qualifiées, d'une durée moyenne d'1h25, veillant à une diversité de profils sociodémographiques et artistiques. Une partie des interlocuteurs ont été sollicités à partir des réponses au questionnaire.

Sauf mention spécifique, nous rendons compte de l'activité des auteurices à partir de l'année 2020 (comprise). Comme nous le préciserons, nous avons de temps à autre interrogé les parcours antérieurs, notamment la période 2015-2019.

Les cartes ont été réalisées sur Khartis, projet en open source.

**Qui sont
les
auteurices
néo-
aquitains ?**

LES ENJEUX DE DÉFINITION ET DE PÉRIMÈTRE

Notons d'emblée que dans le secteur, **la qualité d'auteur ou « autorialité » peut faire l'objet de représentations confuses** chez les observateurs extérieurs, voire chez certains auteurices débutants. **On entend ici par auteur d'une œuvre audiovisuelle ou de cinéma une personne l'ayant écrite ou co-écrite, et/ou réalisée ou co-réalisée, et ou (co-)composé sa musique, et/ou étant son (co-)auteur graphique dans le cas de l'animation.** Ainsi, notre analyse associera les « auteurices » à « leurs œuvres », même s'ils n'en sont pas nécessairement les seuls auteurices.

Restait à définir le périmètre des œuvres considérées en concertation avec le comité :

- Nous n'intégrons pas les auteurices uniquement actifs dans les domaines connexes comme le jeu vidéo, même si **nous interrogeons les situations d'activités multiples.** Le questionnaire n'a de facto pas identifié d'auteurices uniquement actifs dans la composition de musique de films, ni d'auteur actif dans la composition de musique pour jeu vidéo. Notons que les 11 auteurices actifs dans la création sonore ont presque tous été auteurices d'œuvres de cinéma et audiovisuelles à d'autres titres, même si la première activité est souvent considérée comme la plus importante, et représente plus de 50 % des revenus d'auteurices pour 4 d'entre eux.
 - > Dans la mesure où nous différencions ensuite les contextes et modes de production, **nous n'excluons pas les œuvres non produites professionnellement.** Comme nous le préciserons concernant les niveaux de professionnalisation, nous intégrons même quelques auteurices n'ayant pas achevé d'œuvre, dans la mesure où ils remplissent un faisceau d'indices attestant un processus de professionnalisation. Ainsi, le cumul de deux signaux parmi les suivants suffit :
 - > Être diplômé depuis moins de 10 ans d'une formation qualifiante dans le domaine, cursus universitaires compris ;
 - > Être adhérent à un organisme de gestion collective (OGC) ;
 - > Avoir entamé ou achevé un film autoproduit ou un film d'école ;
 - > Avoir fait une demande d'aide publique ou de résidence, car éligible.
- Les **œuvres retenues dans nos faisceaux d'indices datent de moins de 10 ans**, même si nous recensons les productions antérieures. De fait, seuls 3 % des auteurices répondants (ici sur 218) ont une dernière œuvre en date antérieure à 2015.

L'ENJEU DE RECENSEMENT

Fait révélateur de la condition d'auteur, **nous ne sommes pas en mesure de recenser précisément les individus répondant au périmètre** proposé. Même en refermant certains critères, cela supposerait la contribution croisée d'administrations comme l'Urssaf et d'institutions comme le CNC et les OGC. Bearing Point avait notamment obtenu les données de la Scam, de la SACD et de la Sacem*, estimant le nombre d'auteurices régionaux à 2 263. Il s'agit d'une large surestimation, ne serait-ce que du fait des critères d'adhésion à ces organismes, ou encore de notre critère de relative « actualité » des œuvres.

Plus encore, un répertoire pertinent et actualisé des auteurices pourrait s'appuyer sur la **mise en place d'un outil permettant aux intéressés de se déclarer eux-mêmes**, exploitable à différents titres et qui entrerait peu à peu dans les usages.

*Scam : Société civile des auteurs multimedia
SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques
Sacem : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

La condition d'auteur se définit aussi comme une démarche active, une condition vécue et une présentation de soi. Celle-ci passe par une relation possible au secteur et aux pairs : la population considérée relève avant tout d'une **communauté active à l'échelle régionale.**

Notre panel de 251 répondants est comparable à celui de Bearing Point (260 réponses à un bref questionnaire), et sans disproportion vis-à-vis de l'étude d'Atis en 2010 : celle-ci avait collecté des données pour 226 profils, et identifiait jusqu'à 368 auteurices ; nous estimons quant à nous le nombre de connexions individuelles au questionnaire (même sans réponses) entre 350 et 450.

Vis-à-vis des précédents, le présent panel est plus représentatif des auteurices de fiction, et surtout d'animation. La surreprésentation des membres d'organisations d'auteurices y est manifestement moins marquée. Biais naturel compte tenu des relais d'information, celle-ci a pour corollaire une légère sous-représentation des auteurices de télévision, et probablement de certaines catégories de jeunes auteurices. Les **organisations permettent toutefois d'appréhender les auteurices régionaux comme groupe social relativement stable**, actif et effectivement engagé sur le territoire.

Malgré ces corrections à la marge, les données issues des différentes études et des entretiens permettent de considérer que le panel issu du questionnaire (251) :

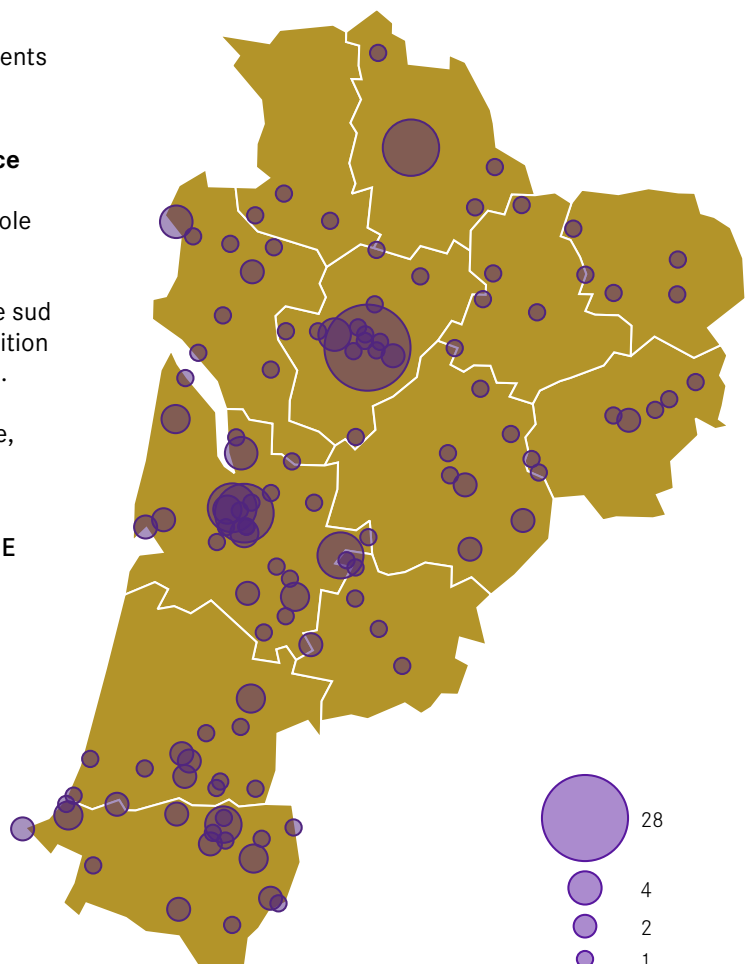
- Est statistiquement pertinent pour traiter des auteurices régionaux dans leur ensemble, avec à l'esprit certaines marges d'erreurs et distorsions ;
- Coïncide approximativement avec la catégorie la plus stable ou centrale de cette population, cohérente en tant que « communauté d'auteurices implantés en région ».

UN APERÇU SOCIODÉMOGRAPHIQUE

Premier tour d'horizon à partir des caractéristiques générales de notre panel, dont partiront d'autres éléments d'analyse dans la suite.

Nous reviendrons sur l'inscription et la répartition territoriales, mais un **premier aperçu par la résidence fiscale** permet de nuancer le poids relatif des centres urbains et de l'urbanité en général. Même si la Métropole de Bordeaux (et plus nettement la Gironde dans son ensemble) reste prépondérante, le poids d'Angoulême traduit la concentration des auteurices d'animation. Le sud de la région peut faire figure de troisième foyer à condition d'associer Pays basque, Béarn et Landes méridionales. Il est suivi de Poitiers, puis d'un ensemble d'espaces plus ruraux associant en particulier Charente-Maritime, Dordogne et Corrèze.

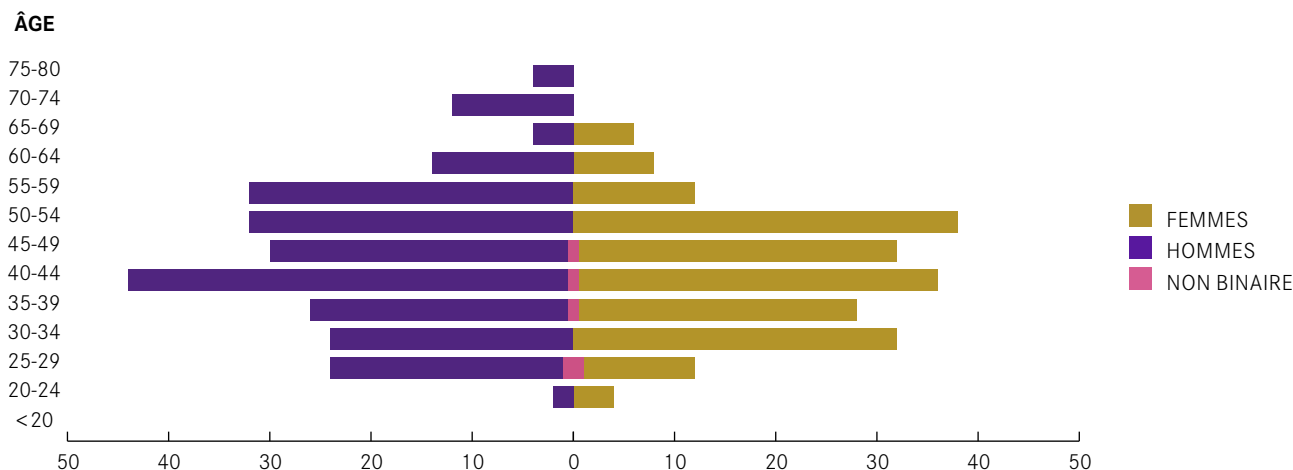
RÉPARTITION PAR COMMUNE
DE RÉSIDENCE FISCALE
(BASE 228 RÉPONDANTS)



5 % des auteurices répondants (228) sont **ressortissants étrangers**, en particulier extra-européens (7 ressortissants hors Union européenne parmi 12).

La population s’approche d’un **meilleur équilibre entre les genres**. On compte 53 % d’hommes, contre 72 % il y a 15 ans (Atis 2010) et 45 % de femmes, contre 28 %. 5 répondants (2 %) se déclarent non binaires (2 %).

RÉPARTITION PAR ÂGE ET PAR GENRE (BASE 228 RÉPONDANTS)



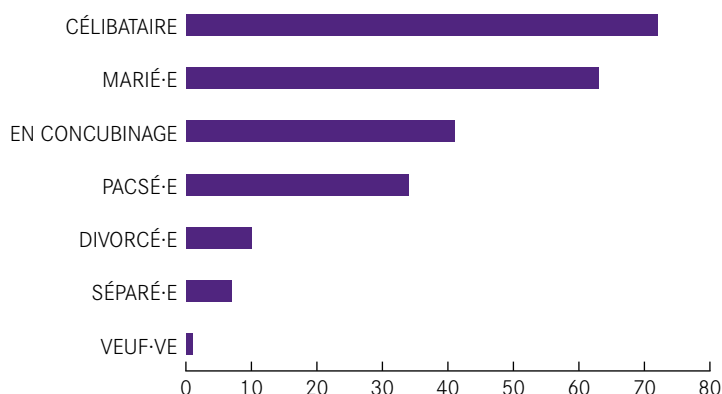
Même si 40 % de nos répondants se sont installés en Nouvelle-Aquitaine après 2015, on peut déduire de l’évolution des tranches d’âge la relative **stabilisation d’un ensemble d’auteurices dans la région depuis 2010** : les 26-35 ans y représentaient 40 % : ils représentent seulement 23 % dans notre panel, tandis que les 36-50 ans représentent 41 %.

On observe aussi que les femmes sont moins représentées dans les tranches d’âge les plus élevées. De fait, les générations aînées présentaient une répartition beaucoup plus masculine ; d’autre part, l’insertion professionnelle s’estompe plus souvent pour les femmes que pour les hommes au-delà de 60 ans. Nous y reviendrons.

On constate le faible nombre d’auteurices répondants en-deçà de 25 ans. Même si l’on peut supposer une « sous-déclaration » des plus jeunes comme auteurices malgré notre définition large (films d’écoles, autoproduits, etc.), cela est cohérent avec l’âge des premiers contrats de production : 29 ans en moyenne, et 28 ans d’âge médian.

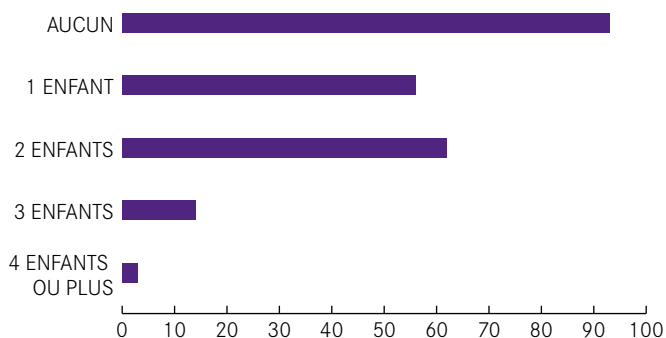
Parmi les traits sociodémographiques singuliers de la population recensée, on remarque la faible proportion de personnes mariées : 28 %, alors qu’elle était encore d’au moins 43 % dans la population adulte en France en 2018 (Insee). Inversement, les pacsés sont nettement plus représentés dans notre échantillon (15 %) que dans la population, où leur poids relatif peut être estimé à 5 %.

SITUATION FAMILIALE, EN NOMBRE D’AUTEURICES (BASE 228)



Notons aussi que **la part d'auteurices répondants sans enfant (41 %) est nettement plus élevée que dans la population** française âgée de plus de 20 ans, où elle est estimée à moins de 25 % (Insee).

NOMBRE D'ENFANTS,
EN NOMBRE D'AUTEURICES (BASE 228)



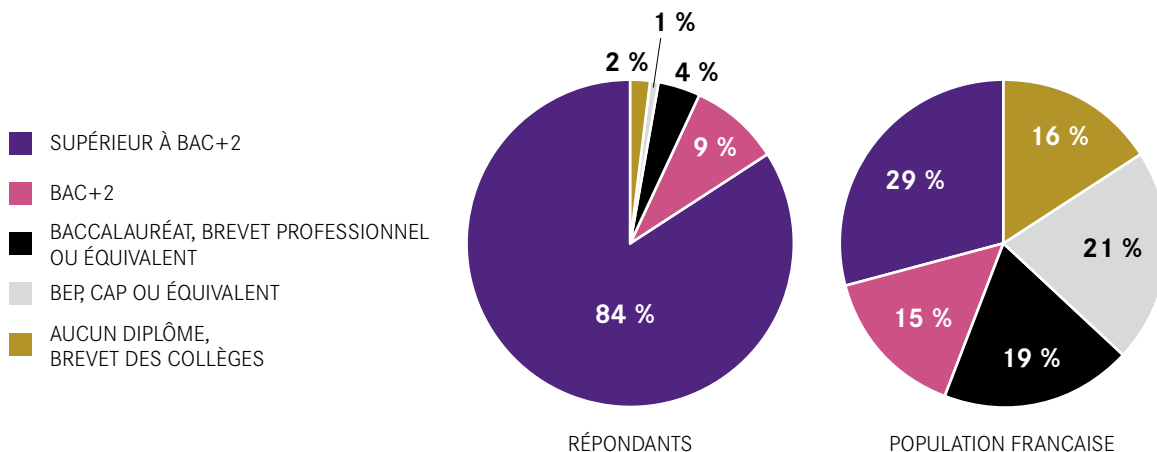
Nous avons aussi cherché quelques éléments relatifs à l'origine sociale des auteurices. À partir de la catégorie socioprofessionnelle des parents, on devine une **population relativement favorisée**. Sur 396 parents déclarés (base 229 auteurices), 36 % exercent ou exerçaient des professions intellectuelles supérieures, et 7 % étaient ouvriers. Si l'on considère la population française autour de 1980 - l'âge moyen de notre panel est de 45 ans - les proportions étaient inversées (10 % de professions intellectuelles supérieures, 33 % d'ouvriers).

À l'échelle des parcours d'auteurices, la **dotation familiale en capital culturel semble plus certaine que celle en capital économique**, notamment foncier. Les revenus très limités des auteurices rendent l'accès à la propriété difficile, mais on peut aussi démentir l'idée que les situations d'héritage immobilier sont particulièrement répandues. Parmi les auteurices âgées de moins de 35 ans (56), seuls 20 % ont des parents ou grands-parents propriétaires - proportion remarquablement basse.

De même, notre panel reflète une **population particulièrement éduquée**. 84 % (base 237) sont diplômés de l'enseignement supérieur long (c'est-à-dire supérieur à bac+2), alors que cette proportion varie entre 15 % et 40 % dans la population française, selon la classe d'âge considérée (Insee 2024). 52 % ont même un bac+5 ou un doctorat, et 13 % un bac+4.

Point intéressant, cette **formation supérieure est d'ordre général**. Les formations initiales dans le secteur concernent certes 62 % de l'ensemble des répondants, mais les profils fortement diplômés en dehors d'une spécialisation en cinéma ou audiovisuel s'avèrent courants (30 %) : avec des **formations universitaires** généralistes, notamment parmi les auteurices de documentaires (histoire, économie, philosophie ne semblent pas moins courantes que les lettres), ou à travers **d'autres cursus artistiques**.

NIVEAUX D'ÉTUDES COMPARÉS
(BASE 237 RÉPONDANTS ; INSEE 2024)

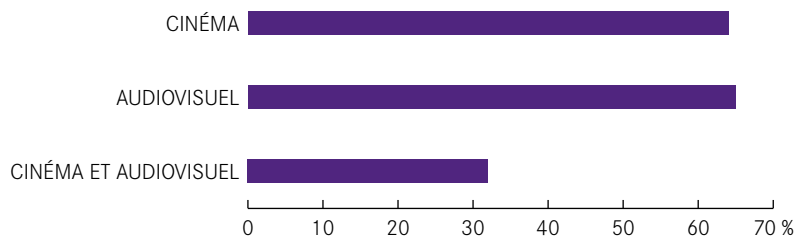


LES MÉTIERS D'AUTEUR

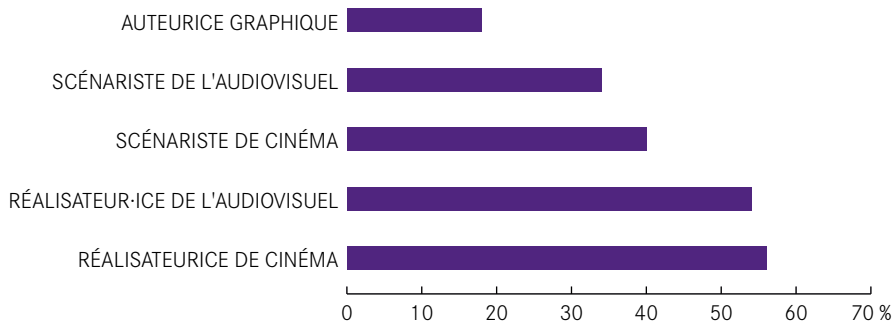
Outre l'activité cumulée d'auteur de création sonore, occasionnellement reportée sous l'intitulé « réalisateur de l'audiovisuel », et l'activité cumulée de compositeur de musique de films, l'activité est à peu près également répartie entre cinéma et audiovisuel – même si cette nomenclature comporte quelque souplesse et que la partie « audiovisuel » présente probablement une légère sous-représentation (cf. *supra*). Seulement un tiers des répondants (32 %) sont actifs dans les deux domaines. Cependant nous n'intégrons pas dans cette première répartition les auteurices graphiques, qui se répartissent également entre cinéma et audiovisuel.

DOMAINES D'ACTIVITÉ, HORS AUTEURICES GRAPHIQUES, EN PROPORTION DES AUTEURICES RECENSÉS (BASE 229)

Lecture : 64 % des auteurices déclarent une activité relative au cinéma ; dans le même temps, 65 % déclarent une activité relative à l'audiovisuel



MÉTIER D'AUTEUR EXERCÉS (BASE 228 RÉPONDANTS)

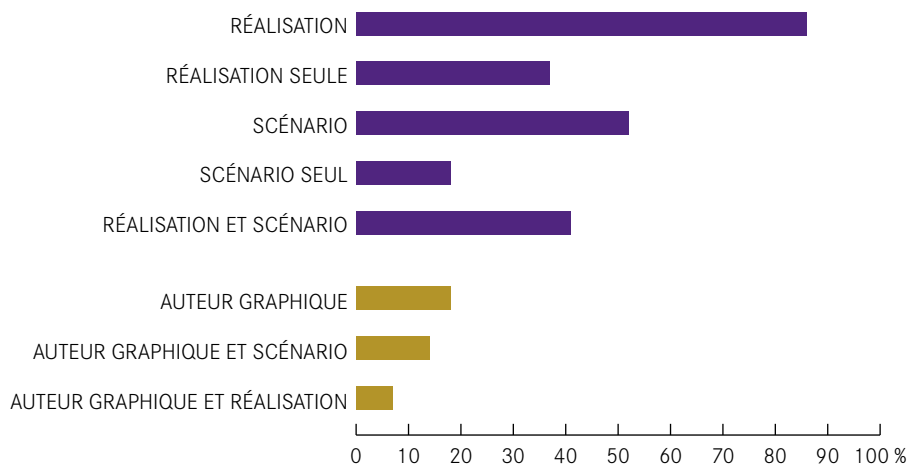


De la même manière, les deux grands domaines présentent un certain **équilibre au sein des deux principales activités : réalisation d'une part, écriture de l'autre**. Il avait été esquissé par Bearing Point, malgré une moindre représentation de l'animation. Celle-ci intègre une petite partie des réalisatrices et des scénaristes, ainsi que l'ensemble des **auteurices graphiques** recensés ici : ces derniers constituent de fait une **minorité notable (18 %)**.

Dans les mêmes proportions (18 %), **une catégorie importante d'auteurices régionaux sont uniquement scénaristes**. On remarque que ceux-ci sont tous actifs dans le domaine de l'audiovisuel, même si une minorité d'entre eux cumule audiovisuel et cinéma.

Donnée d'ensemble importante : un peu plus de **50 % de nos répondants exercent au moins deux métiers parmi ceux d'auteur graphique, de la réalisation et de l'écriture scénaristique**. La pratique du scénario est peut-être ici sous-estimée, dans la mesure où les auteurices écrivant leurs propres œuvres ne s'identifient pas toujours comme « scénaristes ». On relève toutefois un mouvement de **spécialisation dans les quinze dernières années** : Atis relevait davantage de cas d'auteurices-réalisatrices (86 %) et surtout nettement moins d'auteurices se consacrant exclusivement à l'écriture ou à la réalisation (respectivement 8 % et 4 %). Cet écart est à nuancer, la synthèse de 2010 intégrant beaucoup moins d'auteurices d'animation comme d'œuvres sérielles.

COMBINAISONS DE MÉTIERS, EN PROPORTION DES AUTEURICES RECENSÉS (229)



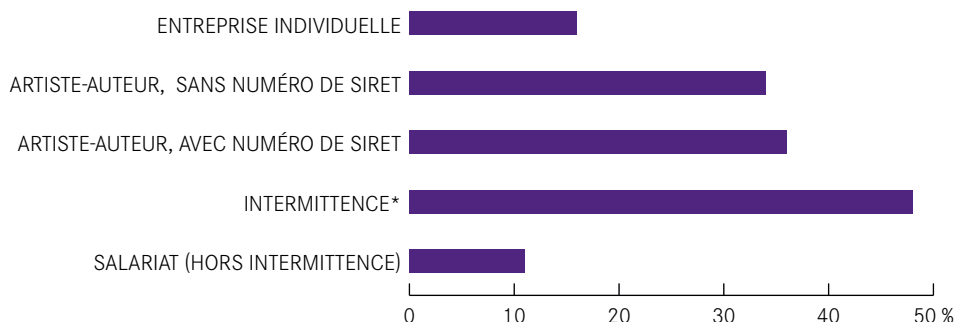
UN STATUT COMPLEXE

Cette polyvalence appelle une remarque essentielle : **l'activité, donc le statut même des auteurices, est intrinsèquement hybride**. Si la réalisation, et plus généralement le travail en tant que technicien ou technicienne suppose une rémunération salariale et peut ouvrir des droits à l'intermittence, l'écriture ou l'écriture graphique relèvent du statut d'artiste-auteur. **30 % des répondants (base 209) sont à la fois artistes-auteurices et intermittents du fait de leurs propres œuvres**. C'est bien le statut d'artiste-auteur qui concerne le plus grand nombre (76 %). Notons que **31 % ne disposent que du statut d'artiste-auteur** dans le cadre de leurs propres œuvres : ils ne le cumulent ni avec l'intermittence, ni avec du salariat sans intermittence, ni avec un statut d'entrepreneur.

En considérant uniquement les activités d'auteur (relative aux œuvres de l'auteur), le cumul des statuts est de règle. Certains, notamment parmi les plus jeunes, touchent des droits d'auteurices sans pour autant s'être officiellement constitué artistes-auteurices, c'est-à-dire sans disposer d'un numéro de Siret associé et d'une affiliation à l'Urssaf Limousin. **Plusieurs touchent régulièrement des cachets (salaires) sans pour autant ouvrir des droits à l'intermittence**. Enfin, une petite partie (16 %) déclare passer également par une entreprise individuelle (en général parallèlement à un statut d'artiste-auteur) même si ce régime s'applique théoriquement à des prestations qui ne relèvent pas des œuvres de l'esprit protégées par le droit d'auteur.

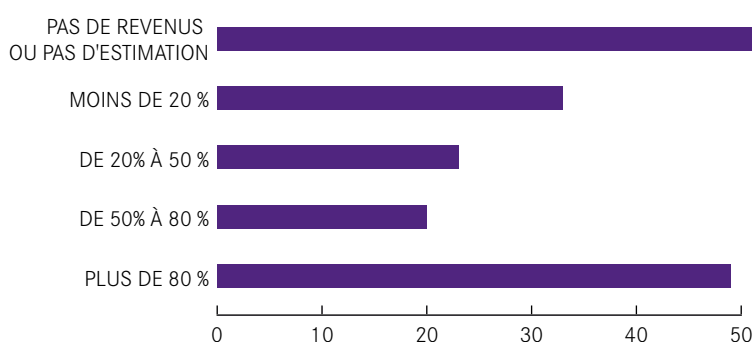
STATUTS À TRAVERS LESQUELS EST EXERCÉE L'ACTIVITÉ D'AUTEUR, EN PROPORTION DES AUTEURICES RECENSÉS (BASE 209)

***L'intermittence** peut être acquise du fait d'une combinaison d'activités, en tant que réalisateur ou technicien à la fois sur ses propres œuvres et sur d'autres. Nous intégrons ici les cas d'intermittence au moins en partie générée par le travail de l'auteur sur ses propres œuvres.



Ce statut hybride va de pair avec **deux régimes fiscaux de déclaration des revenus d'auteur** : traitements et salaires d'une part, BNC (ou micro-BNC) de l'autre. Rappelons que cette distinction dépend en principe du cadre juridique de rémunération. **Au moins 70 % des auteurices recensés ont recours aux deux régimes**, au moins à l'échelle de la période 2020-2025. En volume, c'est de loin celui des traitements et salaires qui recouvre le plus de revenus. **Seuls 14 % déclarent une majorité de leurs revenus en BNC ou micro-BNC**, si l'on écarte les nombreux cas sans estimation... révélateurs d'une distinction fiscale peu familière pour certains, ou qui exigerait une comptabilité parallèle supplémentaire.

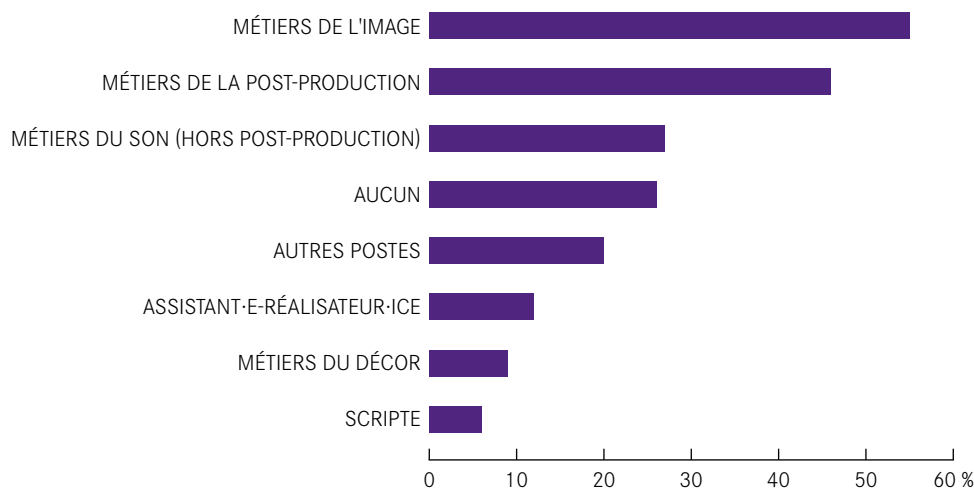
PART DES « TRAITEMENTS ET SALAIRES » DANS LA DÉCLARATION DES REVENUS D'AUTEUR, EN NOMBRE DE RÉPONDANTS (BASE 176)



Enfin, cette polyvalence de statut dépasse la qualité « d'auteur » au sens strict :

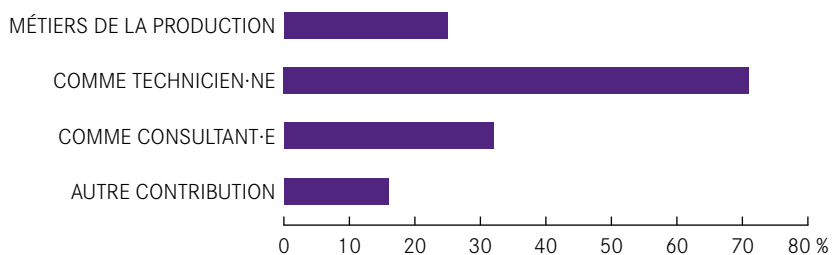
► **Sur ses propres œuvres.** De nombreux auteurices occupent également (de manière plus ou moins formalisée) des postes de techniciens en dehors de la réalisation ou de la seule réalisation sur leurs films. Notons que cette répartition varie nettement si l'on considère seulement les **auteurices d'animation** : lorsqu'ils mènent leurs propres projets, ceux-ci sont souvent **astreints à une polyvalence encore plus forte**, et déclarent souvent assumer les fonctions de scripte ou d'assistant.

POSTES TECHNIQUES HORS RÉALISATION OCCUPÉS PAR LES AUTEURICES SUR LEURS PROPRES ŒUVRES, EN PROPORTION DE RÉPONDANTS (BASE 218)



► **Sur les œuvres d'autres auteurs.** Au-delà de la réalisation, 60 % des répondants (base 209) **contribuent aux films d'autres, et ce dans tous les domaines, genres ou formats.** Parmi eux, plus de 70 % ont déjà collaboré comme techniciens, et plus d'un tiers comme consultants. Le travail de monteur fait partie des « modèles économiques » fréquents pour mener ses propres projets, en particulier dans les domaines peu financés (création sonore, court-métrage...). Notons que l'activité de consultant, pratiquée par un tiers des répondants, ne donne en principe pas lieu à une rémunération en droits d'auteur.

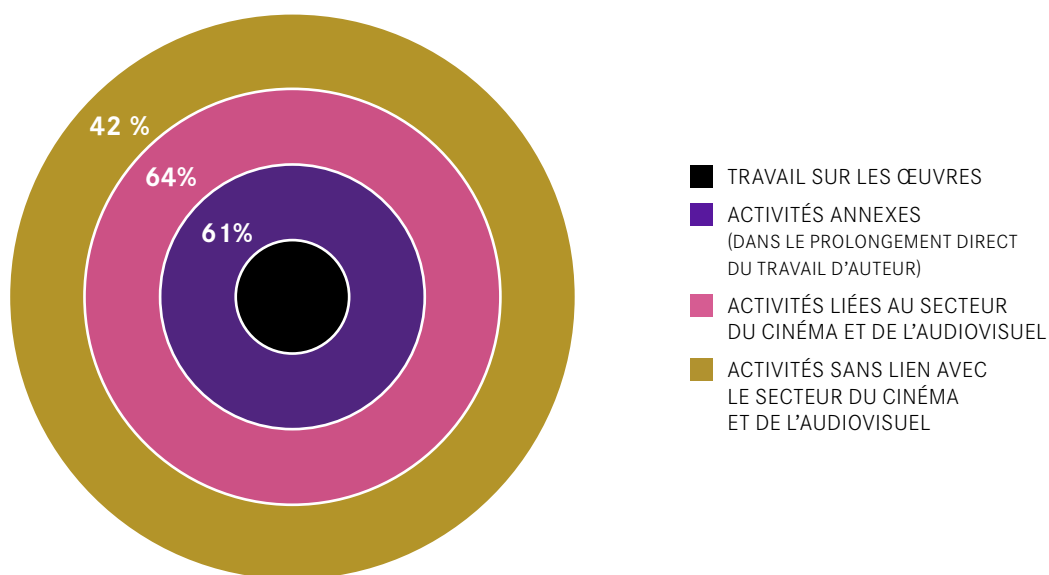
**CONTRIBUTION AUX ŒUVRES D'AUTRES,
EN PROPORTION DES RECENSÉS (BASE 218)**



ACTIFS AILLEURS

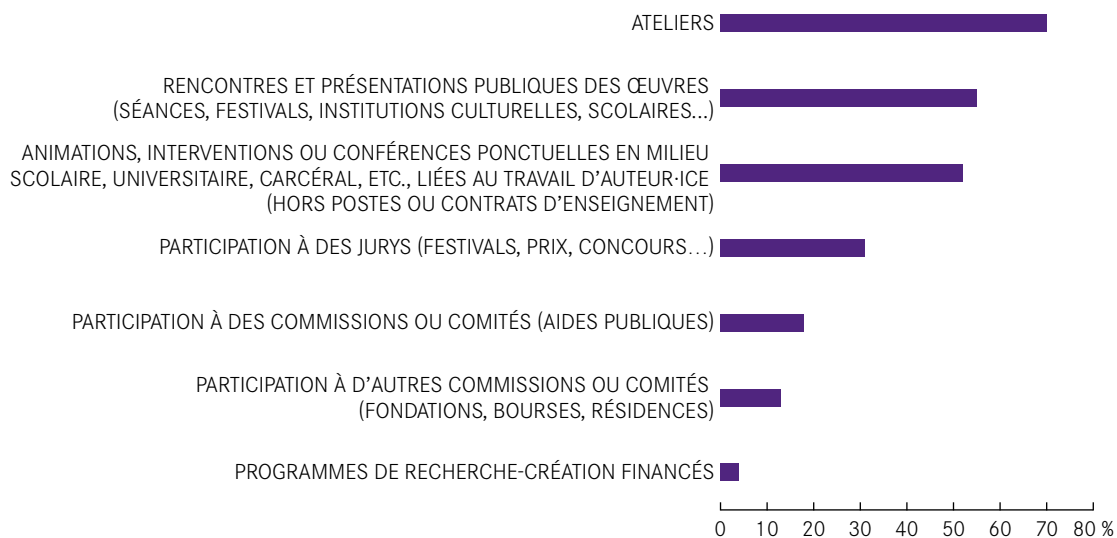
Plus généralement, la polyvalence de la grande majorité des répondants dépasse leurs activités d'auteurs. Nous avons distingué ces activités rémunérées en 3 ensembles.

**EXERCICE D'ACTIVITÉS RÉMUNÉRÉES AU-DELÀ
DE LEUR TRAVAIL D'AUTEURICES SUR LEURS ŒUVRES,
EN PROPORTION DES RÉPONDANTS (BASE 209)**



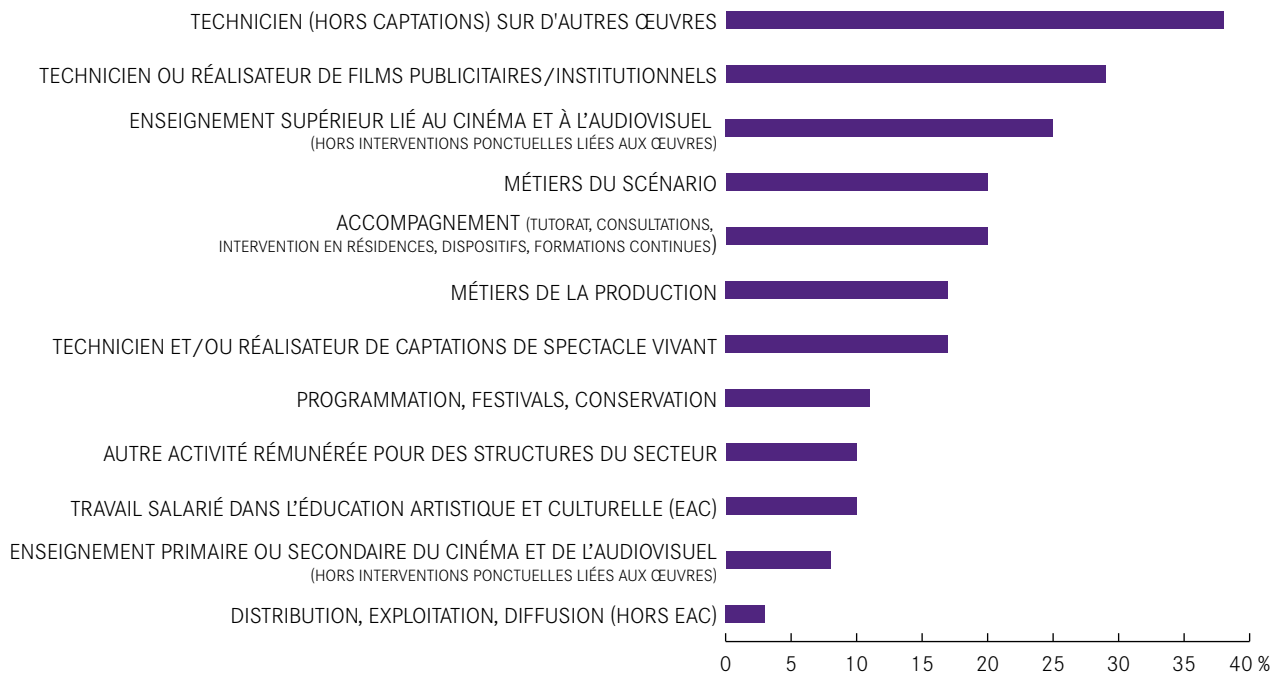
Une nette majorité des répondants (61 %) exerce pour commencer des **activités « annexes »** : nous les avons **définies comme le prolongement direct de leur travail d'auteur, c'est-à-dire liées à leurs œuvres et à leur diffusion**, ou à des interventions faites en qualité d'auteur. Les interventions en ateliers concernent près des trois quarts des répondants concernés, soit plus de 40 % de l'ensemble du panel (base 209). Les rencontres autour des films sont également fréquentes, alors même que ce type d'intervention est rarement rémunéré.

DÉTAIL DES ACTIVITÉS ANNEXES, EN PROPORTION DES RÉPONDANTS CONCERNÉS (BASE 209)



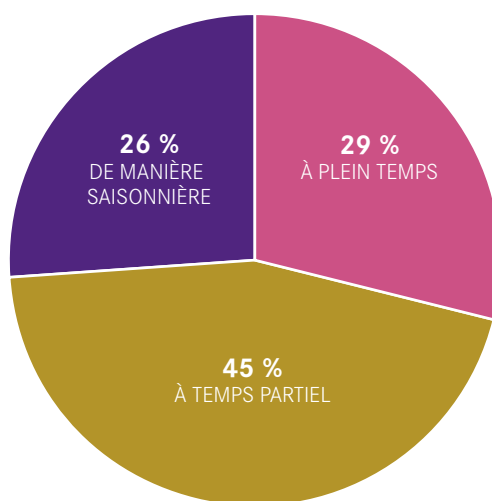
De même, **une nette majorité exerce des activités rémunérées liées au secteur, quoique sans lien direct avec leur propre travail**. La contribution aux œuvres autres que les leurs est courante (60 % de l'ensemble, cf. supra). Dans ce détail, nous voyons qu'elle concerne en grande partie des productions institutionnelles ou publicitaires, et dans une moindre mesure la captation de spectacle vivant. Outre l'accompagnement à la création, 25 % de ces auteurices, soit 16 % de l'ensemble du panel, interviennent régulièrement dans l'enseignement supérieur, au titre de positions plus ou moins stables (vacataires, attachés temporaires d'enseignement et de recherche, et plus rarement titulaires).

**DÉTAIL DES ACTIVITÉS RÉMUNÉRÉES LIÉES AU SECTEUR,
EN PROPORTION DES RÉPONDANTS CONCERNÉS (BASE 209)**



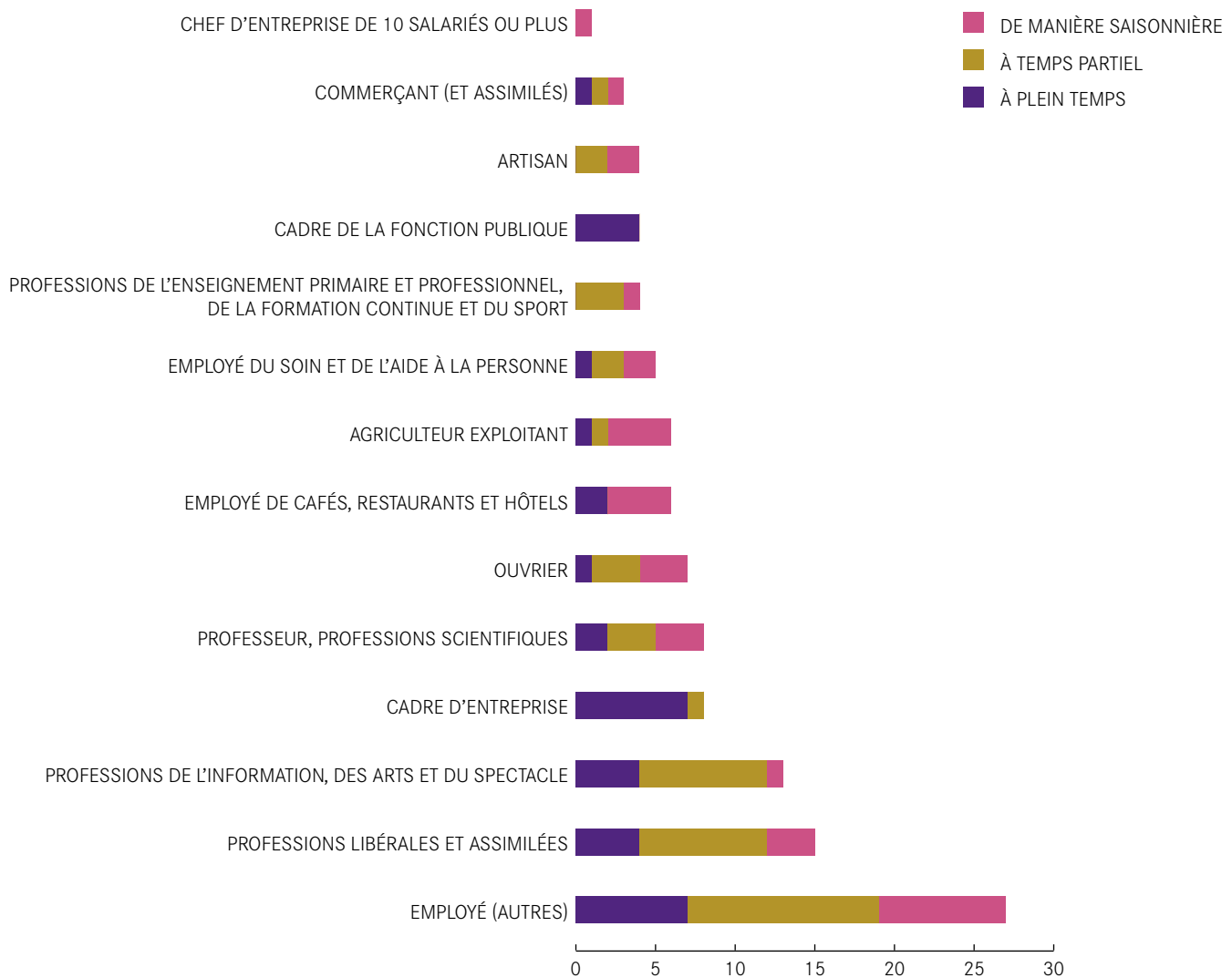
Enfin, **42 % des répondants exercent des activités rémunérées sans lien avec le secteur du cinéma ou de l'audiovisuel**. Cela démontre essentiellement la précarité de la condition d'auteur et l'insuffisance des revenus précités. Ces activités « éloignées » sont souvent exercées à temps partiel (42 %), mais presque un tiers des répondants (29 %) est à plein temps.

**MODALITÉS DES ACTIVITÉS SANS LIEN AVEC LE SECTEUR,
EN PROPORTION DES AUTEURICES CONCERNÉS (BASE 209)**



De nombreux auteurices sont actifs dans les professions intermédiaires. Les professions intellectuelles supérieures sont largement représentées en comparaison avec la population générale : les postes de cadres, en particulier, permettent toutefois une moindre flexibilité. L'emploi n'est pas si courant dans les secteurs culturels ou médiatiques autres que celui du cinéma et de l'audiovisuel.

DÉTAIL DES ACTIVITÉS NON LIÉES AU SECTEUR, AVEC MODALITÉS, EN NOMBRE D'AUTEURICES (BASE 209)



À partir de cet aperçu général, nous analysons la diversité des profils

- par domaine d'activité,
- par niveau de professionnalisation,
- par la relation au territoire régional.

**Que font
les
auteurices
néo-
aquitains ?**

LES GENRES ET LES TECHNIQUES

Comme souvent dans les nomenclatures d'analyse, nous adjoignons ici l'animation aux principaux « genres »: rappelons toutefois qu'il s'agit à proprement parler d'une technique, et que l'on parlera commodément de « fiction » pour désigner la fiction en prise de vues réelles. La répartition entre ces grandes catégories d'expression artistique témoigne d'une relative spécialisation des auteurices (base 217). Depuis 2020, **56 % d'entre eux sont actifs en documentaire**, contre **41 % en fiction**. **L'animation en concerne 25 %**, et **l'expérimental 13 %**.

Comme nous l'indiquons, seuls 2 auteurices du panel (1 %) pratiquent le jeu vidéo, et 7 (3 %) la création numérique – dans les deux cas cumulés avec un ou plusieurs autres genres.

La **répartition générale s'avère stable dans le temps**: les proportions varient très peu si l'on considère les 167 auteurices qui étaient déjà actifs avant 2020 (période 2015-2019). Les situations de *cumul* entre plusieurs genres ne se sont développées qu'à la marge, autour de l'expérimental et de la création numérique. Ces dernières sont en réalité circonscrites: les plus courantes impliquent toujours le documentaire, forme d'expression dominante, avec la fiction (15 % des auteurices, contre 21 % avant 2020) et avec l'expérimental (12 %).

Outre le début d'activité de jeunes auteurices graphiques dans la période, **l'animation a attiré quelques auteurices déjà actifs dans la prise de vues réelles**: 6 % des auteurices l'abordent conjointement avec la fiction *live*, et 6 % avec le documentaire. Ces circulations concernent avant tout les **scénaristes**, chez qui l'animation gagne en proportion depuis 2020 (+4 points). Plusieurs profils consultés évoquent **ce « passage » ou diversification, qui a toutefois coïncidé avec une crise du secteur de l'animation, une raréfaction des commandes** et une situation beaucoup plus concurrentielle pour les auteurices, avec l'arrivée de nombreux diplômés dans tous les métiers de la création (écriture, graphisme...) à l'échelle nationale.

Le deuxième mouvement amorcé depuis les années 2010 concerne l'ouverture ou le **« passage » à la fiction, principalement pour des auteurices actifs en documentaire**. Le développement de la fiction en région a ouvert de nouveaux horizons dans l'orientation des politiques de soutien (Leclercq, 2024). Il progresse encore lentement dans les faits. La prédominance du documentaire est certes moins marquée qu'il y a 15 ans (Atis relevait 72 % d'auteurices de documentaire en 2010, soit +16 points), mais ce mouvement a ralenti ces toutes dernières années. Comme pour l'animation, les **« passages à la fiction » ont coïncidé avec un resserrement des financements et des conditions de diffusion**, en particulier en cinéma après le Covid. On recense de nombreux cas d'auteurices **se consacrant plus durablement au documentaire même après une expérience en fiction**, notamment en court-métrage. L'ouverture à la fiction est souhaitée par un grand nombre d'auteurices, mais suppose souvent de « recommencer » avec un statut de débutant aux yeux du milieu, en particulier en trouvant un autre producteur. Plusieurs y renoncent par manque de ressources et de temps.

En Nouvelle-Aquitaine, la fiction dispose de couloirs distincts dans le fonds de soutien à la création et la production, mais peut aussi compter sur une attention renforcée dans les dispositifs transverses: aides au projet d'après, soutien au court-métrage.

Cette logique de circulation permet surtout de déployer une pratique filmique moins cloisonnée: la distinction stricte entre les « genres » documentaire et fiction, plus marquée depuis les années 2000, reste contestable – et contestée par nombre d'auteurices sur le plan artistique. En matière d'œuvres patrimoniales, l'attention à la fiction ne doit pas se faire au détriment d'une politique régionale exigeante à l'endroit du documentaire: sensibilité des commissions, singularité des dossiers, potentiels de diffusion souvent sous-estimés.

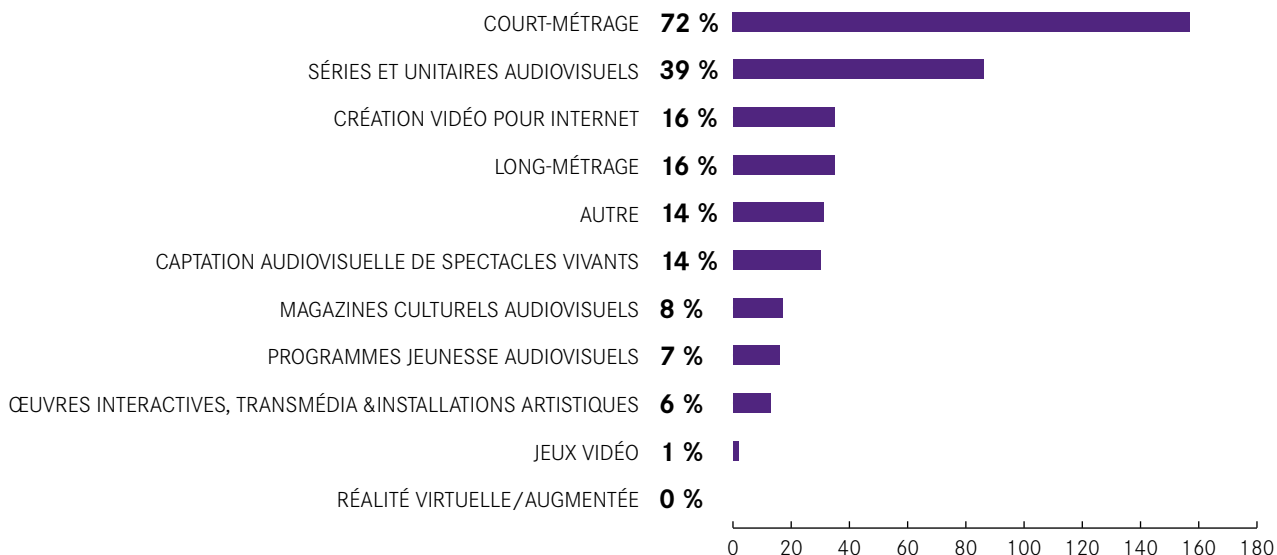
Le temps de maturation des projets, particulièrement long en fiction, exigera un recul supplémentaire pour mesurer l'évolution des pratiques.

Une approche par OGC d'affiliation confirme ces équilibres généraux. 31 % des auteurices recensés sont membres de la SACD, 27 % de la Scam, et 9 % seulement des deux. On peut relever que l'intégration à la Scam est moins courante pour la pratique du documentaire qu'elle ne l'est côté SACD dès lors que les auteurices pratiquent de la fiction. Cela renvoie, entre autres, à une proportion plus importante d'autoproductions peu diffusées côté documentaire.

LES FORMATS

FORMATS DES ŒUVRES ACHEVÉES, EN NOMBRE D'AUTEURICES ET PROPORTION DU PANEL (BASE 218)

Lecture: la catégorie « autres » rassemble principalement la création sonore, les productions institutionnelles ou publicitaires et, dans une moindre mesure, de flux.



La fréquence des formats pratiqués confirme l'observation faite par Bearing Point (2022) selon une nomenclature proche: **le court-métrage, les unitaires et séries audiovisuelles sont de loin les plus représentés**. Ajoutons que **le court, en tant qu'œuvre patrimoniale, marque une progression depuis 2010** (Atis relevait seulement 37 % d'auteurices en réalisant).

En revanche, **l'écriture et/ou la réalisation de longs-métrages présente souvent un plafond de verre**. La progression est faible depuis 15 ans (Atis relevait 23 % d'auteurices écrivant des longs, 14 % en réalisant; nous relevons 16 %, pratiques combinées, en insistant certes sur la notion d'œuvre achevée).

Plus que le « **passage à la fiction** », souhaité par un certain nombre d'auteurices (pas tous !), c'est bien le « **passage au long-métrage de fiction** » qui est vécu comme une étape très longue et difficile à franchir. Les auteurices y sont confrontés à l'exigence implicite d'une filmographie étoffée en court-métrage (3 œuvres, voire plus), mais aussi à un **réseau de production et de financement moins accessibles, encore très parisien**, où même le cumul d'aides importantes donne peu de garanties.

LES AIDES

L'accès aux aides néo-aquitaines par les auteurices de la région eux-mêmes témoigne du dynamisme différencié selon les formats et types d'œuvres. Si l'on considère le fonds de soutien à la production en 2014-2025, la part des auteurices régionaux est de **65 % pour la production audiovisuelle en documentaire**. Elle baisse fortement en **court-métrage (21 %)**, et plus encore en **long-métrage de cinéma (18 %)**, où les auteurices des projets aidés à la production sont en grande majorité parisiens ou internationaux. Enfin, les auteurices régionaux représentent **9 % côté production audiovisuelle de fiction et d'animation**.

Le poids relatif des auteurices régionaux augmente si l'on considère les bénéficiaires **des aides régionales à l'amont** (écriture et réécriture, développements, pitch Fipadoc, aide au programme, fonds « innovation » et fonds de soutien confondus). Leur part est la même en long-métrage (18 %), progresse dans l'audiovisuel de fiction (51 % en audiovisuel, tous genres confondus), et elle est **bien plus forte en court (44 %)**. Elle est même de 100 % pour les magazines et captations (11 projets seulement).

LA LIBERTÉ ARTISTIQUE ET L'ÉQUILIBRE ÉCONOMIQUE

La relation des auteurices à la **commande** coïncide souvent avec la recherche d'un modèle économique viable, **associant des formats plus réguliers et mieux financés à des projets personnels au plus long cours**.

Parmi les auteurices d'œuvres audiovisuelles (unitaires ou séries, 87), 64 % ont répondu au moins à une commande. Beaucoup plus nettement qu'il y a 15 ans, les commandes concernent la **série d'animation, les programmes jeune public**, et construisent pour certains un véritable modèle économique en parallèle d'une activité de court-métrage, par exemple. Les œuvres de commandes contribuent à une « activité hybride » d'auteur, les intéressés les considérant parfois moins volontiers comme « leurs œuvres ».

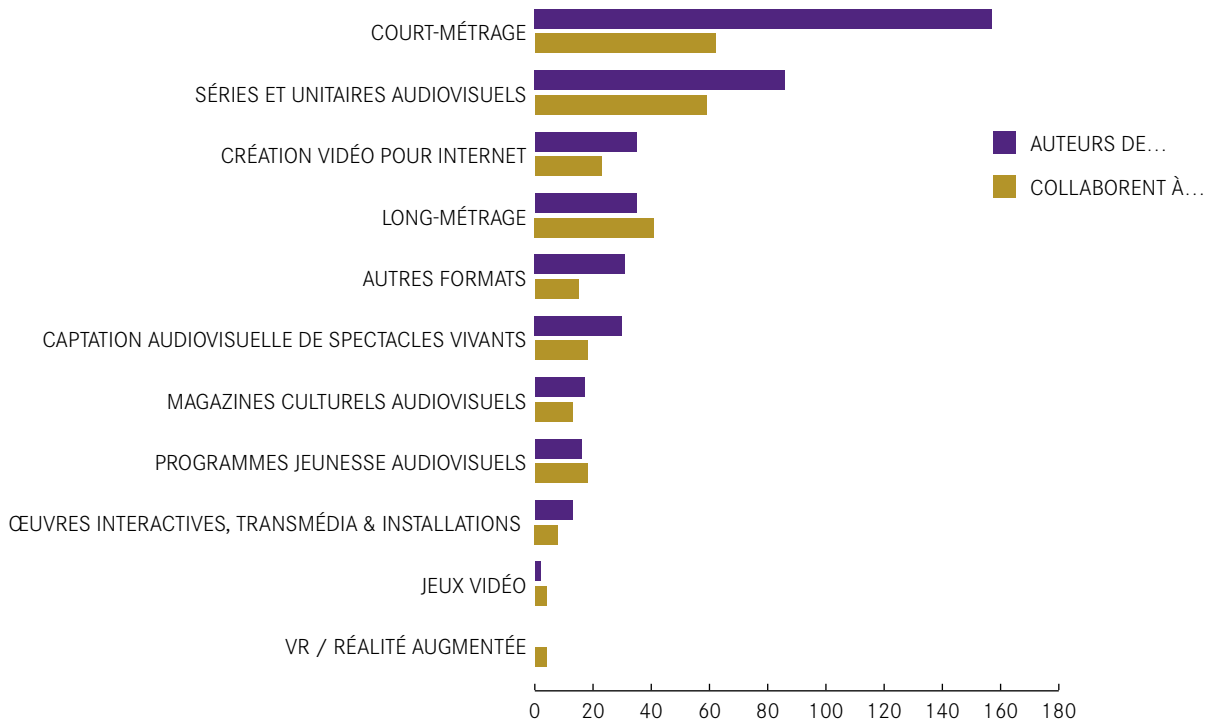
La péréquation avec des **productions publicitaires ou d'entreprise** (cf. *supra*) concerne davantage des auteurices débutants ou reconvertis, tandis que la captation de spectacle vivant, assez notable (14 % des auteurices) concerne plus souvent des auteurices expérimentés et actifs dans le documentaire audiovisuel.

De fait, la commande est plus courante pour les auteurices pratiquant principalement le documentaire (36 % ont déjà répondu à des commandes), mais ceux qui la pratiquent font rarement état de nombreuses commandes : seuls 5 ont répondu à plus de 10.

Les auteurices pratiquant principalement la fiction ou l'animation y sont moins familiers dans l'ensemble (20 %). En revanche, ceux d'entre eux qui les pratiquent le font plus intensément : près d'un quart fait état de plus de 10 commandes dans leur parcours. **Ces circulations en fiction s'avèrent plus rentables, mais concernent plus souvent l'activité spécifique d'écriture (scénaristes)**. Les opportunités de commande se raréfient depuis le tournant 2020, notamment dans le secteur de l'animation, touché par une crise durable.

Cette circulation à travers les formats et contextes de production s'étend à de nombreuses **collaborations à d'autres œuvres, sans en être auteur** : les répondants interviennent d'abord comme techniciens (71 %), comme consultants (32 %), mais aussi à travers les métiers de la production (25 %).

FORMATS : AUTEURICES ET COLLABORATEURS, EN NOMBRE DE RÉPONDANTS (BASE 218)



On observe que cette logique de contribution permet notamment d'intégrer la création de longs-métrages, et plus à la marge, des formats moins pratiqués comme les programmes jeunesse, le jeu vidéo, la réalité virtuelle (VR). À la **logique économique** (collaborer sur des formats mieux financés, donc plus rémunérateurs) s'adjoint dans ces cas une **logique artistique** (collaborer sur des formats plus rares, plus expérimentaux ou plus difficiles d'accès en qualité d'auteur).

La diversification entre les formats et les genres progresse. Même dans ses motivations économiques, elle emprunte des directions multiples. Par exemple, les auteurices ayant fait leurs armes dans l'écriture de séries désirent souvent s'ouvrir à d'autres formats, y compris de court-métrage.

Aucun sous-secteur n'offrant de stabilité absolue, la diversification en général permet d'autres formes de visibilité et d'opportunités futures. Elle intègre à ce titre des stratégies de parcours.

LES SOUS-SECTEURS ET LA POLITIQUE RÉGIONALE

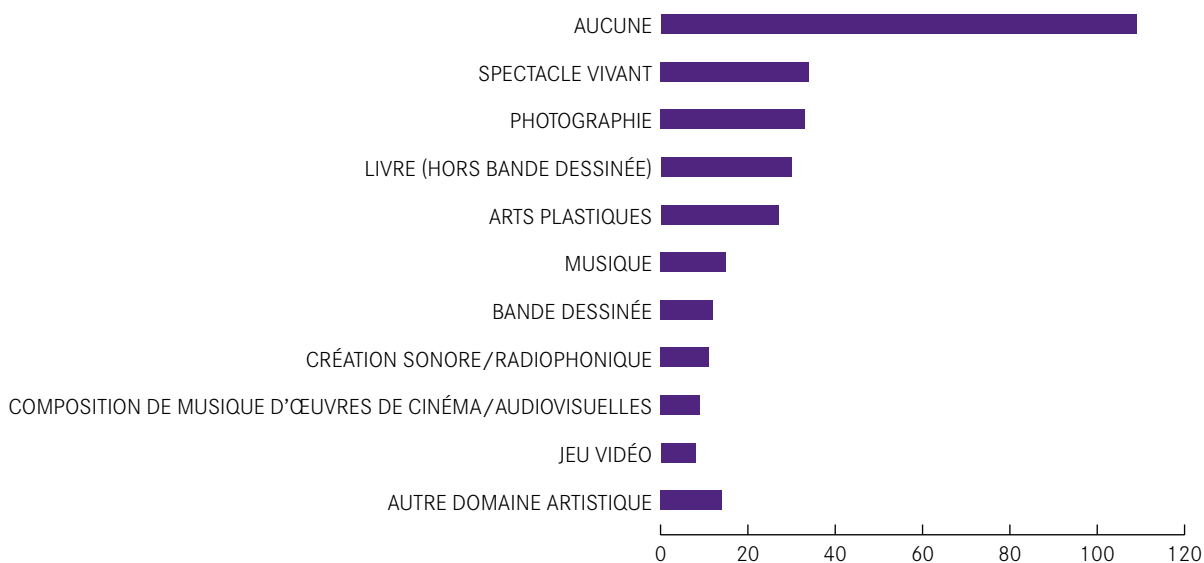
L'action historique du territoire à l'endroit des auteurices et du « tissu créatif » local varie nettement selon ces différences de formats et de domaines d'activité. Trois situations particulières peuvent être relevées :

- **Auteurices de séries *live*.** Si la région soutient la production audiovisuelle dans son ensemble, le poids relatif de ce sous-secteur dans les aides à l'amont (conception, écriture, développement) est nettement moins important qu'au niveau de fonds de soutien à la production, notamment en matière de séries en prise de vues réelles. **Cette décorrélacion semble justifiée** : en matière de séries, les décisions de financement sont plus rapides et univoques, concentrées autour de diffuseurs nationaux, dans un écosystème où la puissance publique – a fortiori régionale – est moins prescriptrice. Dans le même temps, le poids relatif de certaines régions (Paca, Île-de-France et Hauts-de-France) dans le développement récent des studios et infrastructures influence les perspectives néo-aquitaines : activités de scénaristes, et politique plus concentrée sur le repérage de nouveaux talents.
- **Auteurices d'animation.** La politique néo-aquitaine en matière d'animation s'est essentiellement construite autour d'Angoulême depuis la fin des années 1990 (création du Pôle Magelis). **Les choix stratégiques se sont concentrés sur une politique industrielle ambitieuse d'installations de studios**, par d'importantes délocalisations angoumoises d'activités de fabrication. Si ce mouvement a été corrélé au développement de formations (EMCA, L'Atelier...), **les années 2010 et 2020 ont vu se renforcer la tendance à la spécialisation** plutôt qu'à l'intégration verticale de l'ensemble de la chaîne de création. **Les activités de conception sont restées concentrées à Paris, tandis que les écoles d'Angoulême ont mis l'accent sur les compétences techniques** vis-à-vis des démarches artistiques, par contraste avec des établissements comme les Gobelins (Paris) ou la Poudrière (Valence). Même si un réseau d'auteurices s'est progressivement constitué, il reste notoirement faible en proportion du poids économique de la ville à l'échelle du secteur. Ces dernières années, de nombreux auteurices d'animation passés par la région ont d'ailleurs préféré Paris, Valence, voire Montpellier ou l'étranger. Les studios « décentralisés » d'Angoulême sont particulièrement vulnérables aux stratégies des entreprises nationales, elles-mêmes soumises aux contractions du marché mondial. **La constitution d'un réseau d'auteurices plus solide, appuyés par des producteurices locaux**, est souvent décrit comme un gage d'indépendance stratégique et de résistance pour le secteur local. On peut entrevoir une évolution en ce sens, avec l'installation de sociétés indépendantes (MIYU, Novanima, Films du Poisson rouge...) et l'organisation des réseaux artistiques. Les aides régionales sont très soucieuses des projets de création indépendants, même si les commissions de chiffrage rééquilibrent le soutien en faveur des plus grosses productions.
- **Auteurices de création sonore.** La création radiophonique et sonore fédère une vingtaine d'auteurices actifs dans la région, mais peine à susciter un soutien durable. Ce petit secteur est très dépendant des financements publics. Il pâtit cependant d'une position indécise dans le découpage classique des dispositifs : **ses auteurices doivent composer avec des financements ponctuels, rattachés à différents champs de la création** : Fonds multimédias, d'art plastique, mais ne relèvent effectivement ni de la politique des Fonds régionaux d'art contemporain (Frac) ou des dispositifs de soutiens à l'art contemporain, ni de celle d'ALCA. Leur polyvalence d'activité (cinéma, montage...) les rattache souvent aux secteurs de l'audiovisuel et du cinéma, sans constituer un « sous-secteur » significatif pour mobiliser des dispositifs propres susceptibles... de structurer un « sous-secteur ». **Ce réseau d'auteurices est un atout du territoire**, dans un contexte national plutôt contradictoire : la création radiophonique et le podcast fédèrent un public, mais seule une éphémère bourse du ministère de la Culture a été mise en place. Depuis plusieurs décennies, la radio publique fournit en réalité le seul financement structurant pour la création sonore française, mais les orientations éditoriales font de moins en moins de place aux projets les plus artistiques. Les radios locales (comme Zai Zai, à Angoulême) font figure de nouveaux relais, de même que certaines programmations en festivals.

L'INTERDISCIPLINARITÉ

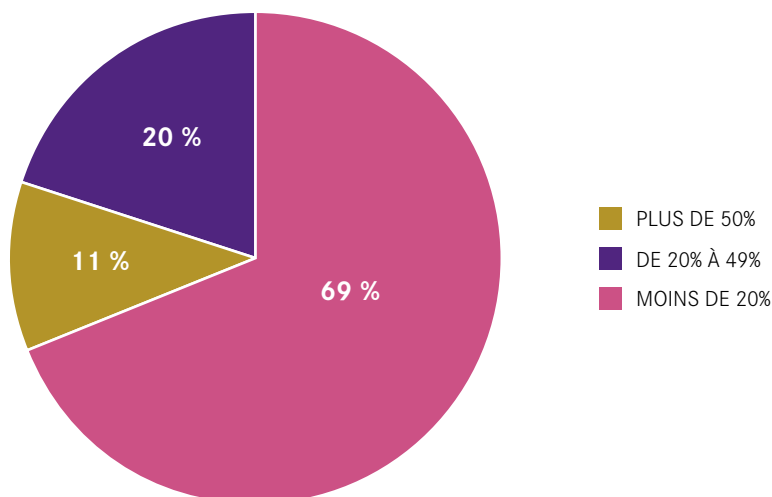
Caractéristique importante, **les auteurices de la région sont largement ouverts à d'autres disciplines artistiques**. Seuls 48 % des répondants (base 228) ne pratiquent pas d'autre discipline que le cinéma et/ou l'audiovisuel.

AUTRES DISCIPLINES PRATIQUÉES,
EN PROPORTION DES RÉPONDANTS (BASE 228)



Notons d'emblée la portée économique de cette interdisciplinarité. Pour la majorité des auteurices répondants à cette question spécifique (ici 122), la ou les discipline(s) annexe(s) représentent assez peu de ressources – moins de 20 % de leurs revenus d'auteurices. Cependant **une part non négligeable d'entre eux (20 %) en tirent plus de 50 % de leurs revenus d'auteurices**. Parmi ceux-là, on trouve notamment 8 auteurices actifs dans le spectacle vivant, 6 dans la bande dessinée, 4 autres auteurices du livre, 4 en arts plastiques, 4 en création sonore. La photographie et la musique, quoique moins rémunératrices ici, sont aussi des pratiques importantes.

PART DES AUTRES DISCIPLINES
DANS LES REVENUS D'AUTEUR,
EN PROPORTION DES AUTEURICES
CONCERNÉS (BASE 122)



En particulier, **plusieurs auteurices-réalisateurices régionaux implantés et reconnus ont d'abord développé une pratique théâtrale, de danse ou dans les arts plastiques** – de la céramique à la peinture. Pour ces profils, l'intégration au cinéma et à l'audiovisuel passe plus souvent par des formes plus libres et des productions plus légères, même si elle lance par la suite des filmographies variées.

Les scénaristes, plus mobiles parmi les « sous-secteurs » du cinéma et de l'audiovisuel, entretiennent aussi des **contacts avec la création littéraire** : un petit nombre d'auteurices a ainsi bénéficié du soutien d'ALCA au titre du livre comme du cinéma/ audiovisuel. Là encore, une part de stratégie professionnelle peut entrer en ligne de compte : l'auteur interdisciplinaire occupe une place de « marginal-sécant » entre des milieux bien distincts, peu perméables, mais la réputation dans l'un peut être perçue comme un gage ou un « label » dans l'autre.

Une **attention inédite aux adaptations** émane d'initiatives comme la résidence de Brive, ou de rencontres plus ponctuelles comme le *speed-dating* entre auteurices graphiques et littéraires organisé par l'Agraf en collaboration avec ALCA à Angoulême pendant le Festival international de la BD. Cependant, les adaptations se font très généralement en dehors de la région : c'est vrai du roman, mais aussi de la bande dessinée, en dépit du dynamisme angoumois (à nuancer, cf. *supra*), alors même que 95 % des séries d'animation sont des adaptations.

Les ponts restent donc limités y compris pour les auteurices graphiques. De fait, le passage de la bande dessinée à l'animation suppose une adaptation aux exigences des diffuseurs. Plusieurs initiatives dessinent toutefois des perspectives. C'est le cas de la **Maison des auteurs de la Cité de la bande dessinée**, artistiquement exigeante, et qui accueille une minorité d'auteurices du cinéma et de l'audiovisuel. Des collectifs plus informels ont commencé à se constituer à Angoulême, mais **les contacts sont rares entre les écoles et cursus pourtant très proches géographiquement** : Creadoc, Emca, Beaux-Arts. Des domaines comme la scénographie ou l'art contemporain représentent pourtant des débouchés alternatifs pour les étudiants des écoles d'animation, en difficultés sur le marché de l'emploi.

La question de l'interdisciplinarité correspond à deux enjeux distincts :

- **La mise en place concrète de dispositifs d'aide hybride**, dont certaines pratiques d'auteurices tireraient profit. La double vocation d'ALCA – livre et cinéma – née d'un rapprochement des « industries créatives » à la fin des années 2000, pourrait donner lieu à des convergences plus concrètes. De même que la proximité institutionnelle entre ALCA, le Frac-MÉca ou l'Oara, à des intersections où les institutions nationales (Le Centre national des arts plastiques) se sont quelque peu désengagées.
- **Bien plus largement, l'encouragement des rencontres entre artistes de différentes disciplines**. Les auteurices témoignent très majoritairement de l'importance de ce dialogue dans leurs pratiques et désirs de création. L'interdisciplinarité constitue à ce titre un **terreau culturel et social par lequel la Nouvelle-Aquitaine peut se démarquer**. Le contexte bordelais est notamment fort d'un dynamisme ancien, remontant aux années 1960 et 1970 dans le spectacle vivant et les arts plastiques, autour d'institutions géographiquement proches (cette donnée de proximité compte en comparaison de plus grandes métropoles) comme la Scène nationale, le TNBA, les Beaux-Arts et le CAPC. Les auteurices cherchent encore un véritable lieu de rencontres (esquissé avec POLA). À l'échelle régionale, **plusieurs résidences intègrent d'ailleurs une forte dimension interdisciplinaire** : c'est par exemple le cas de la Villa Valmont, Chalet Mauriac, La Métive, Villa Bloch, Maison des auteurs d'Angoulême, de la Maison Forte (tiers-lieu du Lot-et-Garonne).

LE SOUTIEN AUX DÉMARCHES FORMELLES

À l'échelle du cinéma et de l'audiovisuel, ces réflexions font écho à l'accueil des projets « hors format » ou plus expérimentaux par les dispositifs de soutien régionaux. Les efforts d'ALCA sont significatifs en la matière, mais les auteurices témoignent régulièrement de la **difficulté à présenter des dossiers moins classiques dans leur rapport au scénario ou à l'écrit**, moins identifiables ou portés a priori par leurs sujets, plus résolument engagés dans une démarche formelle. Cette relative frustration dépasse la question des formes expérimentales et de dispositifs *ad hoc*. Face à l'engorgement des dépôts, à l'allongement des temps d'écriture et de production, les projets hybrides sont souvent réalisables dans des économies plus modestes. Ils permettent le renouvellement de la production cinématographique et audiovisuelle, notamment à l'échelle du court-métrage, après trois décennies de montée en puissance de « l'objet-scénario » en France.

LES « GUICHETS » ET LES LIGNES ÉDITORIALES

Il émane de nos consultations que la diversité des formes et des propositions artistiques repose aussi sur la pluralité des « guichets » et des interlocuteurs. On relève notamment :

- ▶ **L'importance des diffuseurs locaux**, comme Kanaldude et TV7, qui repèrent aussi des auteurices, enclenchent des projets, complètent les aides régionales, tout en laissant une certaine liberté en comparaison des diffuseurs nationaux ;
- ▶ **L'intérêt de « délégations » de sélections artistiques ou « curations »** à des opérateurs comme les résidences, les associations, les festivals et leurs programmes associés. Ceux-ci peuvent s'autoriser des regards, des lignes éditoriales, tout en s'appuyant sur des réseaux locaux plus informels, là où l'instance régionale (ALCA, bureaux des tournages...) est tenue à une posture plus neutre.

**Quels
sont les
niveaux de
profession-
nalisation
des
auteurices
néo-
aquitains ?**

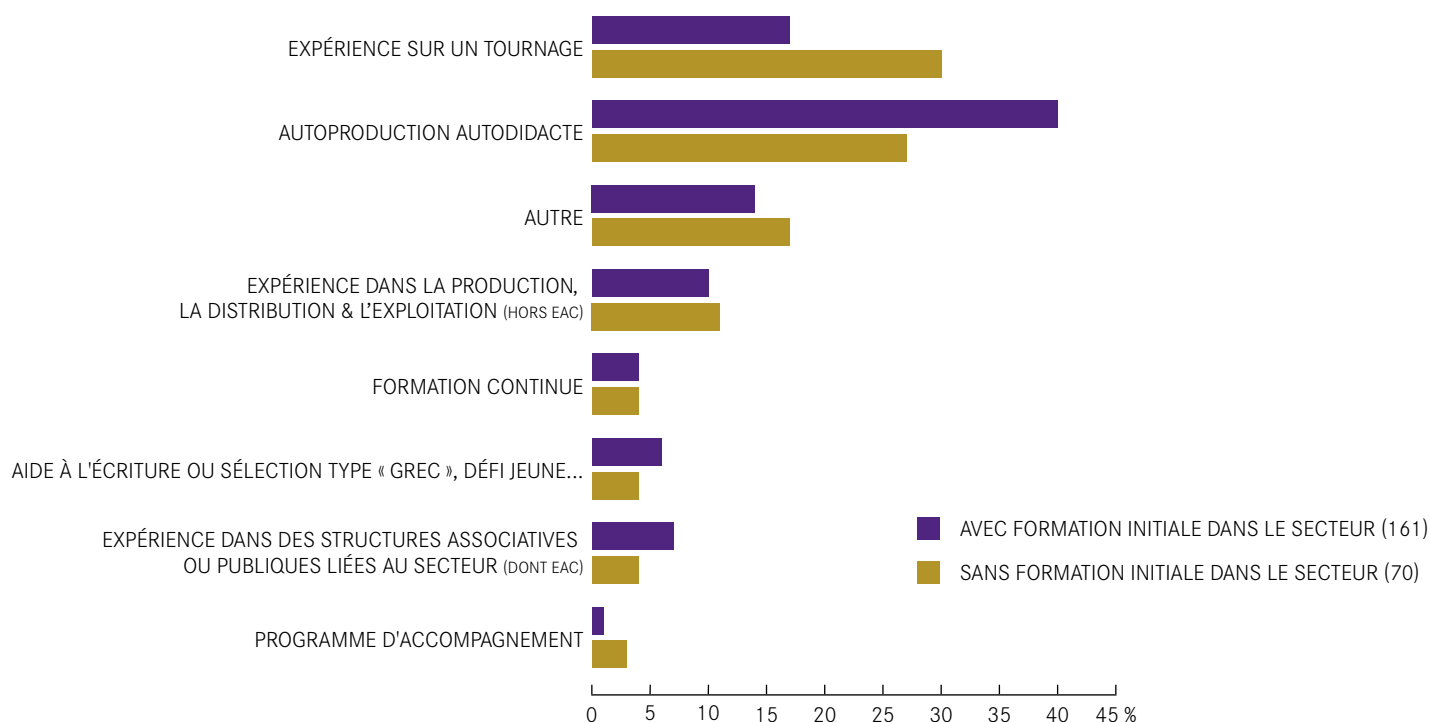
Quels que soient leur domaines ou formats privilégiés, les auteurices régionaux présentent des niveaux de professionnalisation très inégaux. L'examen de cette variable suppose d'analyser plusieurs indices ou dimensions.

LES FORMATIONS ET LES PARCOURS

Les formations initiales au cinéma et à l'audiovisuel apportent peu de garanties en matière de parcours et d'intégration professionnelles, en particulier pour les plus jeunes générations (auteurices de moins de 35 ans). Elles se sont multipliées dans les années 2010, y compris dans la région, mais présentent une qualité variable notamment dans les cursus techniques et d'animation. 62 % des répondants (base 231) ont suivi une formation initiale au cinéma et à l'audiovisuel. **L'âge moyen du diplôme est d'à peine 27 ans, même si près de 15 % de ces diplômés l'ont été après 30 ans**, après des réorientations plus ou moins marquées. S'ajoutent 1 % encore en cours de cursus, mais aussi 5 % l'ayant interrompu avant d'être diplômés. Soit 29 % de répondants sans formation initiale.

On observe en revanche que la formation initiale modifie les modalités d'intégration professionnelle. **Les « formés » initialement sont deux fois plus nombreux à citer une expérience de tournage comme toute premier pas** dans le secteur, tandis que **l'autoproduction est plus courante (+13 points) pour les « non formés »**. Même si les scénaristes, sans vocation première à réaliser, sont un peu plus représentés parmi les profils « réorientés » (sans formation initiale), cette différence témoigne d'un atout de pratique et de socialisation au plateau pour les « formés initialement ».

PREMIÈRE EXPÉRIENCE DANS LE CINÉMA OU L'AUDIOVISUEL, EN PROPORTION DES RÉPONDANTS (BASE 231)



L'intégration par le tissu associatif ou les institutions publiques liées à l'éducation à l'image compte également, en particulier comme alternative aux formations initiales. Plus à la marge, un certain nombre d'auteurices citent des expériences bénévoles, stages ou emplois dans des festivals, le journalisme, et plus rarement une expérience de montage.

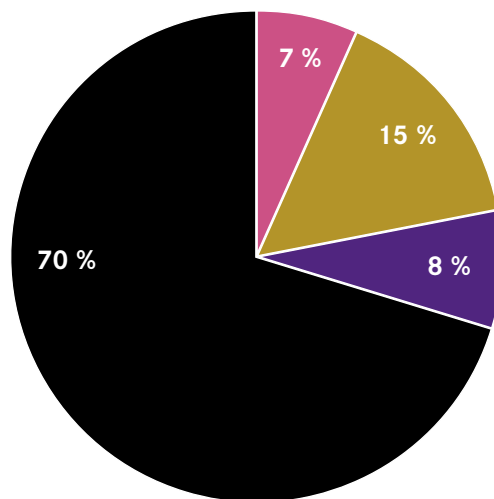
L'exercice d'**activités rémunérées liées au secteur** représente une introduction possible. Parmi ceux qui en ont exercé (133), 35 % l'ont fait avant même de devenir auteurices. Les deux étapes ont coïncidé pour près d'un quart (23 %). Plusieurs auteurices bien intégrés sont passés par des sociétés de production parisiennes.

La **formation continue**, elle aussi très développée ces dernières années, constitue rarement la première étape d'intégration professionnelle (4 % des répondants). De même, les **programmes d'accompagnement** (ateliers, résidences, Talents en court...) font généralement suite à d'autres expériences, même s'ils sont légèrement plus représentés comme « premiers pas » parmi les répondants de moins de 35 ans (5 %). Cela renvoie à une **montée en niveau et en sélectivité de plusieurs dispositifs**, désormais conçus dans des logiques de parcours et de suivi au long cours (Coins « Doc » et « Fiction » de Naais, par exemple).

ÉCRIRE OU RÉALISER UNE ŒUVRE PRODUITE

70 % des répondants (base 2018) ont réalisé une œuvre produite ou plus, étape importante dans le processus de professionnalisation.

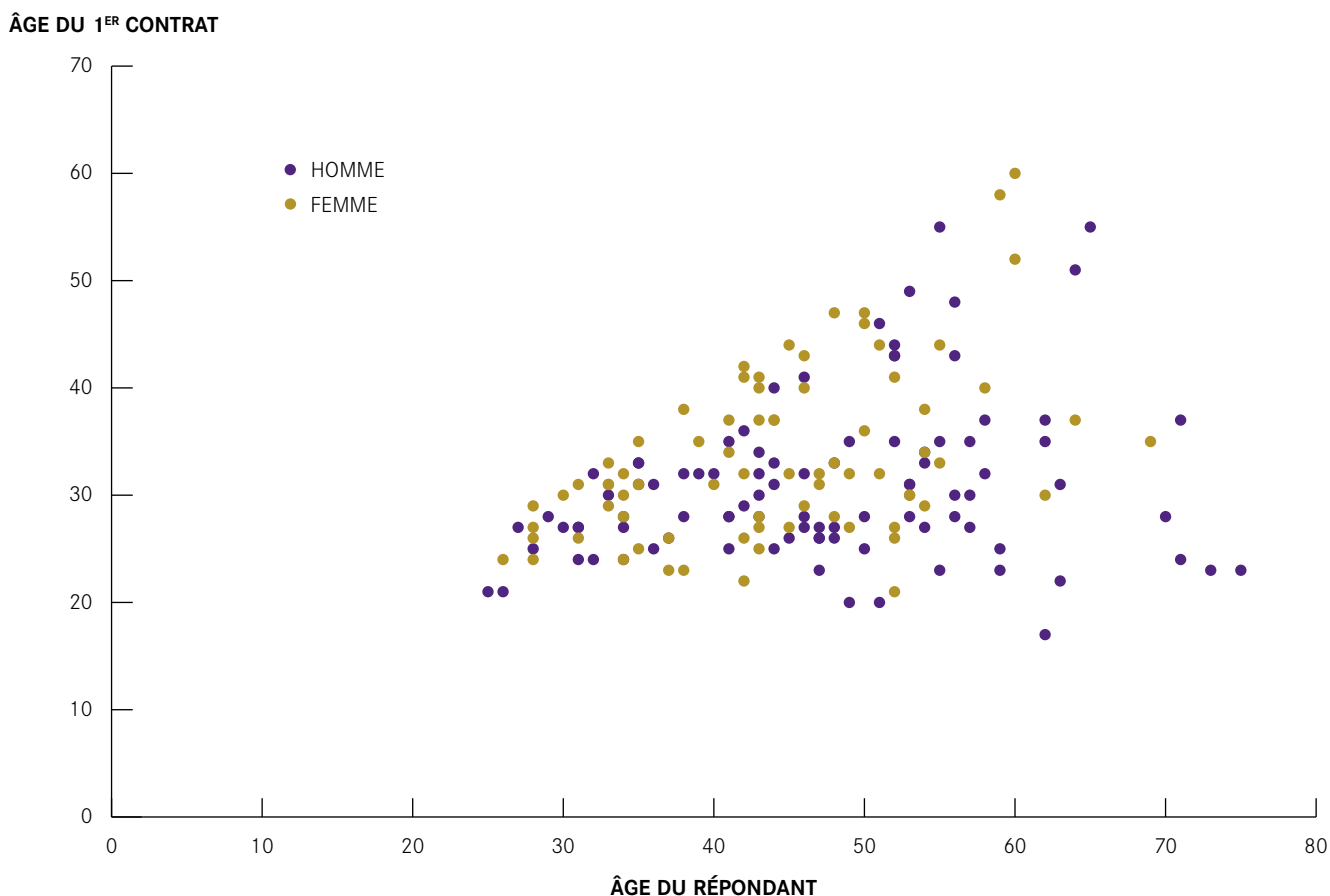
ŒUVRE ACHEVÉE LA PLUS « PROFESSIONNELLE », EN PROPORTION DES AUTEURICES CONCERNÉS (218 RÉPONDANTS)



- ŒUVRE(S) PRODUITE(S)
- AU MOINS 2 ŒUVRES AUTOPRODUITES, HORS FILMS D'ÉCOLE, STAGE OU RÉSIDENCE
- FILM(S) D'ÉCOLE, STAGE OU RÉSIDENCE, ET/OU UNE SEULE ŒUVRE AUTOPRODUITE
- AUCUNE

L'âge moyen d'achèvement d'une première œuvre, qu'elle soit produite ou non, est de 29 ans. **Le premier contrat de production arrive un peu plus tard (32 ans).** Il représente aussi un palier difficile d'accès: ceux qui travaillent actuellement sur la base d'un contrat de production ont, en grande majorité, déjà une œuvre produite à leur actif (environ 80 %). Ces moyennes d'âge sont rehaussées par une diversité d'auteurices intégrant le cinéma ou l'audiovisuel plus tard dans leurs parcours. Le nuage de points suivant illustre bien deux modalités de professionnalisation: l'une « initiale » (alignement horizontal des points), entre 20 et 35 ans; l'autre plus « tardive » (alignement diagonal), avec l'arrivée de nouveaux profils plus âgés.

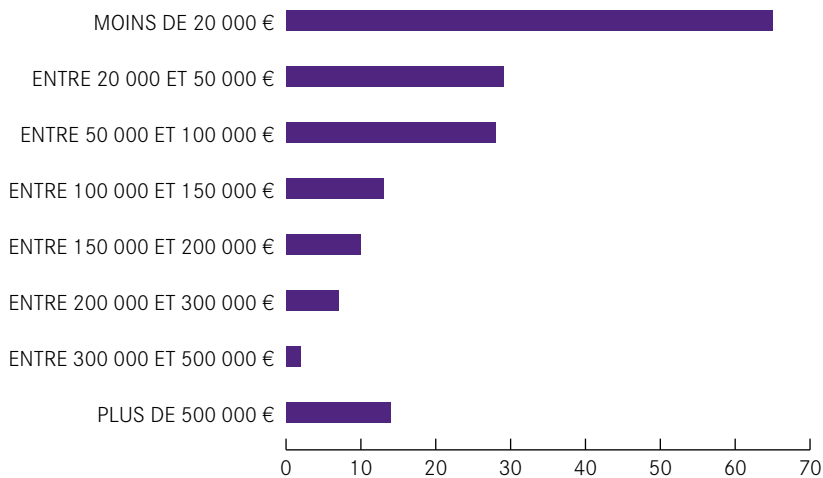
RÉPARTITION PAR ÂGE (ACTUEL) ET ÂGE DU PREMIER CONTRAT DE PRODUCTION (BASE 173)



LES FINANCEMENTS ET L'ÉCONOMIE DES ŒUVRES

Nous avons interrogé les auteurices sur l'économie (budget) la plus courante pour leurs œuvres. Sans être un critère de professionnalisation, celle-ci s'avère **très modeste pour une forte proportion des répondants** (base 168). En particulier, **39 % font état d'œuvres majoritairement produites avec moins de 20 000 €**, clairement en-deçà d'un des budgets moyens de courts-métrages produits ou d'unitaires financés par des diffuseurs locaux ou nationaux. Il faut certes comprendre dans ces chiffres quelques auteurices de création sonore, dont les budgets sont très bas.

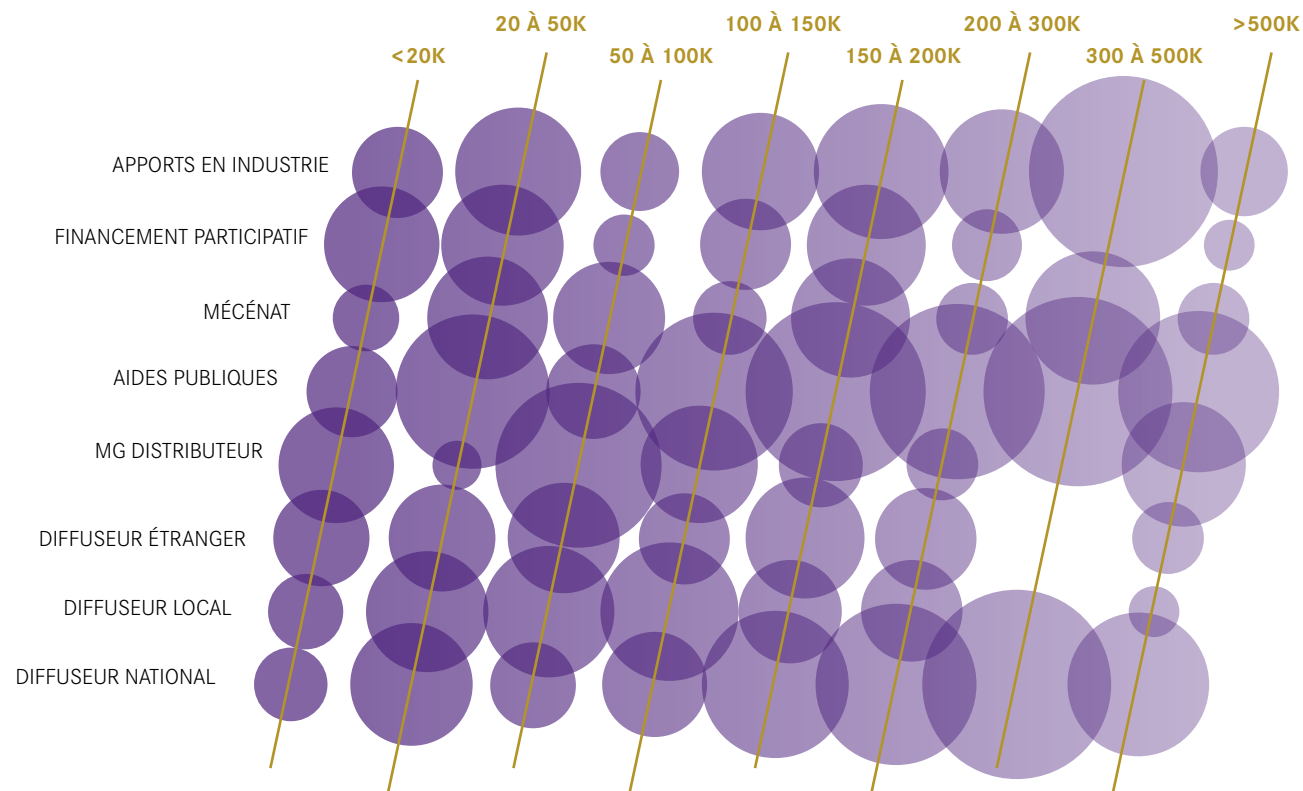
NIVEAUX DE BUDGETS LES PLUS COURANTS, PAR NOMBRE DE RÉPONDANTS (BASE 168)



La structure de financement évolue avec les niveaux de budget. Les diffuseurs locaux s'engagent plus rarement en-deçà de 20 000 € de budget, mais sont quasi-absents au-delà de 300 000 €. Les diffuseurs nationaux interviennent de façon à peu près complémentaire. Donnée importante : **les aides publiques ont un rôle structurant pour toutes les économies, même si elles s'avèrent plus rares dans la tranche 50 000 - 100 000 €**, qui rassemble notamment des projets destinés à la télévision. Leur poids relatif est particulièrement fort en documentaire de création et/ou de cinéma, tandis que de nombreuses productions refusent d'avoir recours au financement participatif (on peut constater que celui-ci est plus rare au-delà de 50 000 € de budget).

TYPES DE FINANCEMENTS, PROPORTIONNELLEMENT À LEUR NOMBRE D'OCCURRENCES, EN FONCTION DES BUDGETS DES ŒUVRES (BASE 168 RÉPONDANTS)

Des données manquent probablement sur les plus gros budgets



LA RECONNAISSANCE

La notion de reconnaissance critique et artistique est un autre élément d'intégration professionnelle. **45 % des répondants à cette question (209) ont déjà vu leur(s) œuvre(s) sélectionnée(s) dans des festivals de catégorie 1.** Du fait de différentes variables, cette proportion est sensiblement plus élevée chez les auteurices ayant reçu une formation initiale (48 %) que chez les autres (37 %).

L'ACTUALITÉ

Symétriquement aux questions d'intégration, le maintien dans le corps professionnel suppose une relative actualité : cela renvoie aux risques de perte de liens ou réseaux permettant l'activité d'auteur (cf. *infra*). 58 % de l'échantillon (218 répondants) a travaillé à une ou plusieurs œuvres produites dans l'année écoulée, avec un contrat signé, tandis que 38 % a travaillé à une œuvre autoproduite. Seuls 12 % n'ont pas travaillé à une œuvre dans l'année écoulée.

LES ORGANISMES ET ORGANISATIONS

L'inscription dans un OGC est révélatrice d'un certain degré de professionnalisation. Sur les répondants (238), seuls 24 % ne sont membres d'aucun de ces organismes. Comme nous l'indiquions, cette donnée reste délicate à manipuler : des affiliations sont possibles même sans diffusion effective d'une première œuvre ; inversement, on relève que près de **80 % des auteurices pourtant non-affiliés dans une OGC ont déjà une œuvre produite à leur actif.**

Parmi les adhérents à des OGC, seuls 20 % déclarent disposer (ou avoir disposé) du **statut de sociétaire**, accessible à condition de diffuser des œuvres régulièrement et de percevoir régulièrement des droits. Cette proportion est de l'ordre de 30 % à l'échelle nationale (SACD et Scam). Notons que parmi ces sociétaires, seules 38 % sont des femmes.

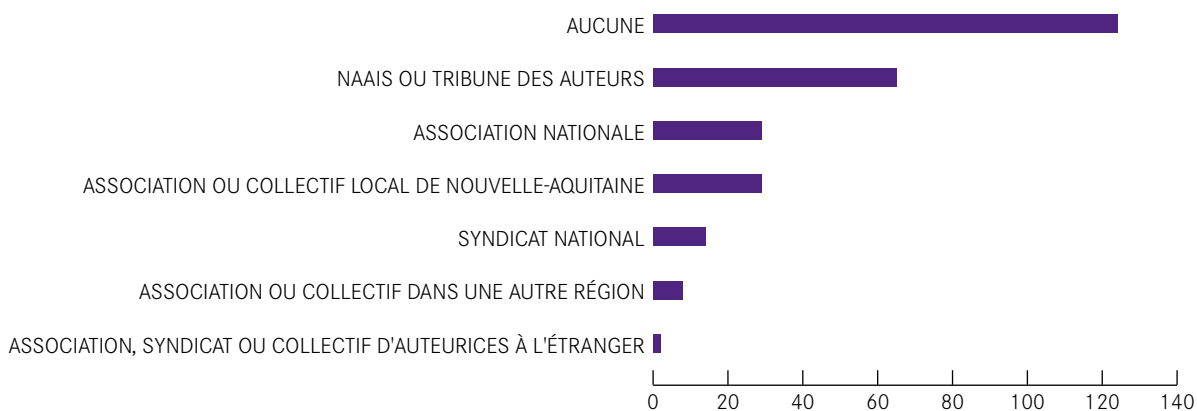
Seuls **10 %** des répondants (238) ont été ou sont **membres d'instances de direction d'organisations ou d'organismes**, qu'il s'agisse d'OGC, d'associations ou de syndicats. Ceux-là ont presque tous plus de 35 ans.

C'est surtout l'adhésion aux collectifs et organisations professionnelles qui est citée comme un élément d'intégration professionnelle. Plus de la moitié des recensés (52 % sur base 238) ne sont membre d'aucune organisation. Pour les autres, **les organisations régionales sont de loin les plus représentées : Naais et la Tribune des auteurices rassemble près d'un tiers des répondants (27 %, à jours de cotisations)** et ont trouvé un nouveau dynamisme. Naais, qui comptait 50 adhérents en 2018, est entre 130 et 150 aujourd'hui. L'association accueille aussi des auteurices peu professionnalisés, mais avec un certain *turnover*, et peut compter sur un « noyau dur » d'adhérents.

Les auteurices néo-aquitains ont fait partie des plus organisés à l'échelle des régions françaises, et ont largement œuvré à la création de la **Boucle documentaire**. Les projets d'un réseau équivalent en **fiction** ont pour l'instant échoué : **le lien avec d'autres réseaux, notamment de cinéma, se fait davantage à l'échelle nationale que dans la coordination entre régions.**

Les **associations nationales pourraient jouer un rôle important dans les liens avec « Paris »**. Perçues comme très centralisées, celles-ci attirent encore peu d'auteurices basés en Nouvelle-Aquitaine. C'est vrai de l'ACID et de l'AGRAF, et à plus forte raison de l'ARP. La SRF a mis en place un groupe « régions », et compte désormais quelques relais importants, encouragés par son lien historique au festival de Brive. Les auteurices régionaux connaissent mal ces associations. Quant à leur **taux de syndicalisation, il est également très faible (6 %)** et se concentre notamment sur les réseaux plus proches du journalisme (Garrd). Du côté des métiers du scénario, le SCA et la Guilde sont des lieux de rencontres utiles mais très centralisés; ils présentent aussi deux orientations professionnelles très différentes, où les scénaristes régionaux peinent parfois à se retrouver.

ADHÉSION À DES ORGANISATIONS PROFESSIONNELLES, EN NOMBRE D'AUTEURICES (BASE 228)

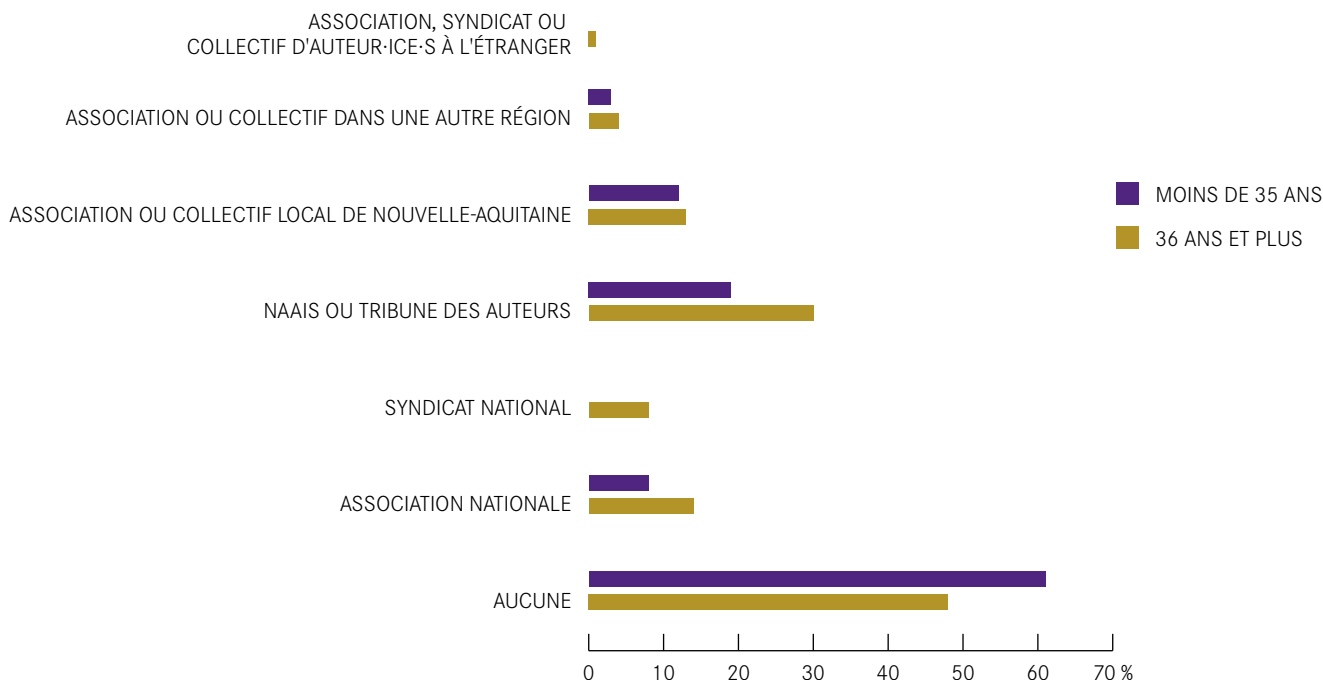


Une **part non négligeable des répondants et des répondantes (12 %) sont membres d'autres collectifs locaux (12 %)**. Des collectifs comme La Troisième porte à gauche, La Houle, MicMac, Cumamovi, Zukugailua au Pays basque (associé à une résidence), s'ouvrent de plus en plus aux jeunes auteurices. Citons aussi Clip Clap 24, Night Light, Ça Tourne en Périgord, Fun Per Second (également à l'origine d'une résidence, et le seul collectif d'animation actif à Bordeaux), Ça Tourne (Montignac), ou encore le réseau associatif de Limoges. Même si les objectifs et activités de ces associations sont variés, **leur importance dans la structuration du réseau professionnelle reste sous-estimée**

À leur tour, **les organisations régionales (Naais, Tribune) peinent parfois à assurer un maillage complet sur le territoire** – malgré un certain ancrage poitevin de Naais ou la mise en place de « référents régionaux ».

L'isolement géographique rend l'engagement plus abstrait, et les auteurices manquent souvent de temps. **Les plus jeunes participent un peu moins aux collectifs, en particulier nationaux.** Et aucun auteur de moins de 35 ans ne déclare être syndiqué.

ADHÉSION À DES ORGANISATIONS PROFESSIONNELLES SELON L'ÂGE (BASE 228)



Au-delà des mobilisations précieuses pour la condition des auteurices, les collectifs peuvent multiplier leurs activités et s'intégrer à une culture associative forte. De fait, **une majorité d'auteurices (58 %) a eu des activités bénévoles, proportion constante parmi les âges.**

L'interpénétration des réseaux d'auteurices et de producteurices (PEÑA...) du fait de doubles activités est très marginale. De même, les auteurices recensés participent rarement aux instances d'institutions culturelles – **l'ouverture du Conseil des professionnels d'ALCA aux auteurices** permet une exception notable.

VERS UNE TYPOLOGIE

À partir de ces différents « indices » d'intégration et de parcours, nous proposons une première typologie relative au degré d'intégration professionnelle, essentiellement construite avec le comité de suivi de cette étude. Notons que la part des revenus d'auteur dans l'ensemble des revenus non patrimoniaux pourrait faire figure de critère, mais reste difficile à estimer compte tenu des données collectées.

NIVEAU DE PROFESSIONNALISATION	SIGNAUX FORTS (1 suffit)	SIGNAUX FAIBLES (2 SUFFISENT)	ESTIMATION PARMILLES RÉPONDANTS
Niveau 1 AUTEURICES DÉBUTANTS		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Être diplômé depuis moins de 10 ans d'une formation qualifiante dans le domaine ou d'une école/université dans le domaine ➤ Être adhérent à une OGC ➤ Avoir fait (sans forcément le finir) un film autoproduit ou un film d'école ➤ Avoir fait une demande d'aide publique ou de résidence car éligible 	AU PLUS 70 AUTEURICES
Niveau 2 AUTEURICES ÉMERGENTS	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Avoir au moins une œuvre produite par un producteur et diffusée ➤ Avoir au moins deux œuvres autoproduites (pas des films d'écoles) diffusées 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Avoir déclaré un montant significatif de revenus d'auteur à l'Urssaf ➤ Avoir signé un contrat de droits d'auteur avec un producteur ➤ Avoir bénéficié d'une aide publique ou d'une résidence 	ENVIRON 80 AUTEURICES
Niveau 3 - AUTEURICES CONFIRMÉS		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Avoir au moins deux œuvres produites et diffusées ➤ Disposer de financements conséquents et réguliers ➤ Bénéficier d'une diffusion large (diffuseurs nationaux ou festivals de catégorie 1) ➤ Être invité à participer à des comités de lecture institutionnels, jurys de festivals identifiés, etc. 	ENVIRON 100 AUTEURICES

Les **auteurices débutants** présentent un défi d'approche particulier. Cette catégorie est moins stable du fait de l'effet « d'entonnoir » des carrières. Elle rassemble des auteurices disposant de gages d'intégration plus forts, notamment à la sortie d'écoles, et d'autres plus inquiets de trouver des signaux de légitimité et de reconnaissance, y compris par l'institution régionale. Même si 81 % de l'ensemble des répondants a déjà fait une demande d'aide publique, la connaissance des dispositifs et la pratique des dossiers est bien moindre dans cette catégorie. Certains rencontrent un défi d'intégration au champ du cinéma et de l'audiovisuel à partir d'un autre (entreprise, publicité, institution). Une majorité cherche encore une relation solide avec un producteur.

À l'opposé, les **auteurices confirmés** disposent de reconnaissance artistique et/ou de conditions de production plus certaines. 74 auteurices travaillent majoritairement dans des budgets supérieurs à 50 000 €, et 46 au-delà de 100 000 €. Côté cinéma, 24 ont achevé au moins un long-métrage. Paradoxalement, cette catégorie peut avoir des liens moins forts à l'institution régionale, du fait de la prise en charge des dossiers par les producteurices. Elle est toutefois **confrontée à son tour à plusieurs défis ou plafonds de verre** : passage au long-métrage, maintien d'une activité constante, de revenus suffisants.

Dans l'interstice, les **auteurices émergents** représentent une catégorie importante. Ils ne disposent plus de l'attention accordée au sortir des formations et/ou pour les premiers films produits, ni de dispositifs « tremplins », mais **doivent encore s'intégrer plus durablement**.

En suivant cette nomenclature, **émergents et une partie des confirmés se retrouvent souvent dans un « espace » intermédiaire, fragile**. La politique de soutien (y compris régionale) présente notamment :

- Un effort à l'endroit des plus « débutants » et dans la découverte de nouveaux auteurices. On parle parfois de politiques « d'émergence » - le terme est alors utilisé dans un sens plus « débutant » que celui que nous lui donnons ici ; notons que dans les politiques publiques, la notion « d'émergence » semble quelque peu galvaudée, ou flottante ;
- Un soutien et suivi de projets à la fois exigeants et viables, souvent dans une optique de rayonnement, ou souci d'attractivité.

Dans l'intervalle, des auteurices régionaux installés, formés, souvent reconnus, peinent parfois à mobiliser autour de leurs nouveaux projets, et font face à des enjeux « d'endurance » dans les parcours (cf. *infra*).

**Quelles
sont les
relations
des
auteurices
néo-
aquitains
avec le
territoire
régional?**

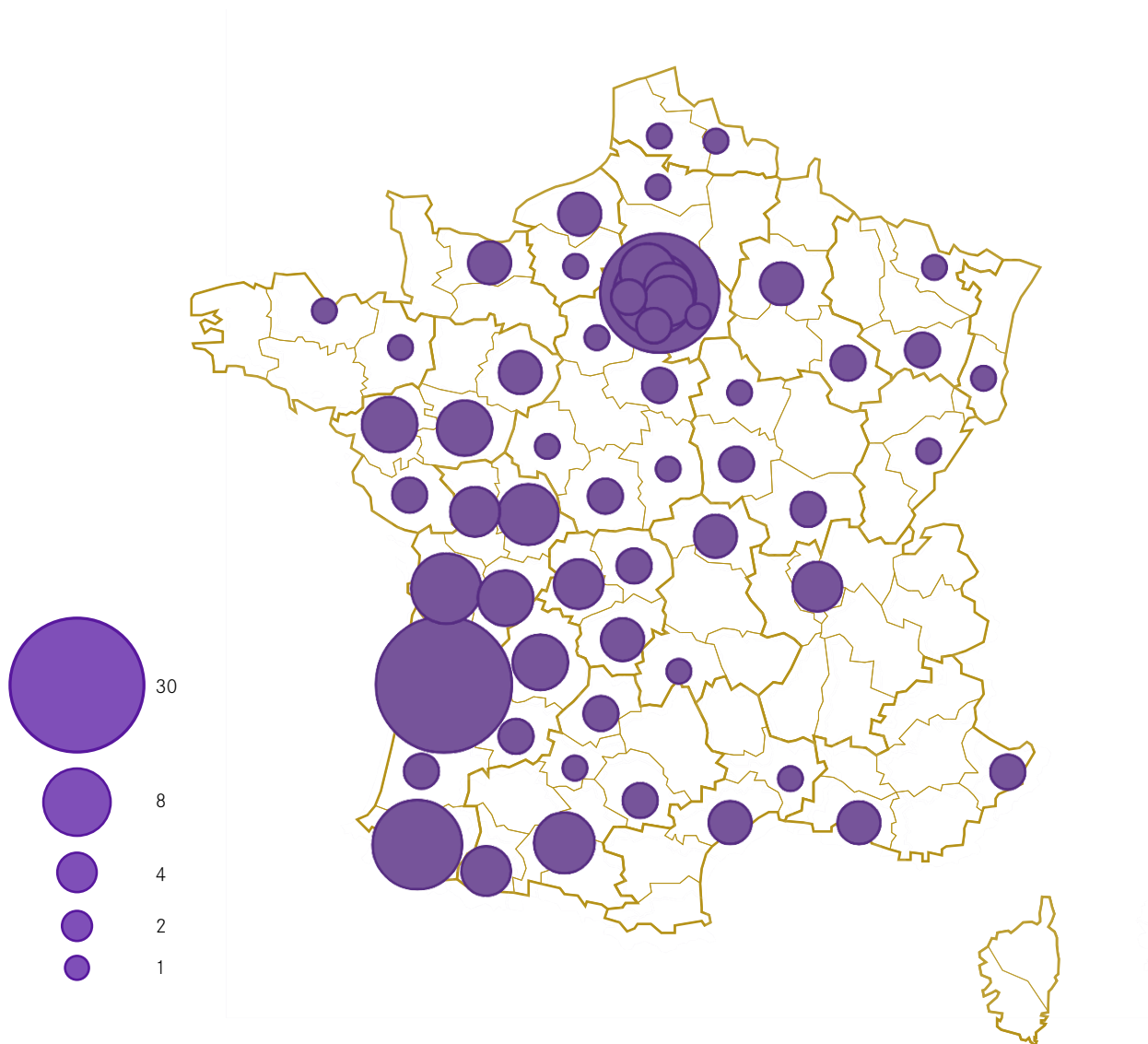
Autre élément de différenciation : la relation des auteurices au territoire. La « territorialité » commence avec la domiciliation. **Les « tricheries » ou effets d'opportunisme à l'endroit des aides sont rares.** Les auteurices sont très mobiles et se déplacent pour des raisons propres. Seuls 7 % des auteurices installés à partir de 2015 citent l'éligibilité aux aides régionales comme l'un des motifs importants de leur installation.

L'ARRIVÉE DANS LA RÉGION

Près des deux tiers (63 %) des auteurices répondants (228) ne sont pas nés dans la région. 22 % sont nés en Île-de-France, dont près de la moitié à Paris. Ces proportions n'ont pas beaucoup augmenté depuis 2010 (d'après Atis, 59 % étaient nés dans la région), mais cachent une **accélération de la mobilité à l'intérieur des parcours.**

DÉPARTEMENT DE NAISSANCE DES RÉPONDANTS NÉS EN FRANCE (BASE 228)

Pas de naissance en Outre-mer. S'ajoutent 11 auteurices nés à l'étranger



Quel que soit leur lieu de naissance, un grand nombre a surtout fait un **passage par Paris ou sa région** et s'installe en Nouvelle-Aquitaine après 5 ou 10 ans de vie active, une fois les réseaux suffisamment constitués, les carrières amorcées. Beaucoup de ces mouvements sont des **retours de néo-aquitains d'origine, parfois formés dans la région** – alors que les générations précédentes quittaient plus définitivement le territoire, au moins à l'échelle de la vie active. Ainsi, 40 % des auteurices établis récemment (après 2015, ici 111) avaient déjà vécu dans la région auparavant, et 59 % (111) sont arrivés d'Île-de-France. Les autres régions de provenance arrivent bien derrière, Auvergne-Rhône-Alpes en tête (7 % des nouveaux arrivants).

33 % des répondants (ici 164) ont toujours résidé en Nouvelle-Aquitaine, et 27 % s'y sont établis avant 2015. Parmi les « nouveaux » (111), 49 % avait des attaches familiales dans la région. 25 % s'y rendaient déjà régulièrement, à titre personnel (9 %) ou professionnel (16 %). Mais même en cumulant ces critères, **près de la moitié de nos répondants n'avaient pas d'attache particulière avant de s'installer.**

De même, **l'installation est rarement motivée par des considérations professionnelles** (Atis le relevait déjà en 2010). Seuls 9 % citent la rencontre d'un producteur régional, 14 % le suivi d'une formation, 3 % un dispositif d'accompagnement, et 7 % (cf. *supra*) l'éligibilité aux aides.

Comme le confirment nos entretiens, **l'arrivée dans la région répond très souvent de logiques familiales ou conjugales récentes.** 29 % des nouveaux arrivants citent la **mobilité d'un conjoint** comme une raison importante de leur arrivée. Celle-ci se cumule souvent avec la recherche d'un autre **cadre de vie** (67 %) – soit plus rural, soit dans un « ville à taille humaine ». À ce titre, Bordeaux est parfois envisagée en même temps que des métropoles comme Rennes, Strasbourg ou Montpellier, mais se distingue de Lyon ou Marseille, parfois considérées comme trop grandes. La recherche d'un **niveau de vie supérieur** (32 %) s'est accélérée avec l'inflation des loyers à Paris et en proche banlieue.

LA FORMATION

Le suivi de formations régionales joue un rôle dans l'ancrage et les réseaux, mais il est **une conséquence plutôt qu'une cause des installations.** Parmi les auteurices ayant reçu une formation initiale dans le domaine, 60 % l'ont suivie en dehors de la région (auxquels s'ajoutent quelques cas d'études à cheval sur la région et l'extérieur). L'installation n'empêche pas un bon nombre d'auteurices de suivre des **formations continues parisiennes, aux calendriers fractionnés** (Atelier Scénario Fémis, Ateliers Varan...)

L'attractivité extérieure par la formation joue toutefois dans certains sous-secteurs : principalement l'animation, avec les **écoles du Pôle Magelis**, mais aussi le **Creadoc**, éventuellement **3iS** à Bordeaux.

Au-delà des écoles, la faiblesse des « logiques régionales » en matière de formation s'explique aussi par un **manque de cursus universitaires** en cinéma et audiovisuel, y compris à Bordeaux (en comparaison avec un pôle universitaire comme Lyon). Associées à des réseaux durables (cinéphilique, etc.), ces cursus complètent l'offre régionale.

UN EFFET COVID ?

L'effet de la pandémie sur les arrivées est à relativiser. D'ailleurs, **seuls 16 % des auteurices installés récemment estiment que le Covid a joué un rôle substantiel** dans leur décision. Un examen plus détaillé des arrivées depuis 2016 montre effectivement des arrivées importantes en 2020-21, mais ce mouvement était nettement **enclenché dès 2017-2019**. De nombreux auteurices ont alors préparé ou fait **l'acquisition de biens immobiliers**; cet intervalle coïncide aussi avec la **mise en service de la LGV Paris-Bordeaux**. La baisse des arrivées observée à partir de 2022 doit sans doute être nuancée par la moindre représentation des auteurices très récemment installés dans nos répondants.

DATE DES ARRIVÉES DANS LA RÉGION À PARTIR DE 2016,
EN NOMBRE DE RÉPONDANTS (BASE 65)



Les effets du Covid sont à explorer sur le plan qualitatif : **les confinements ont ralenti la socialisation des auteurices nouvellement installés entre eux (effet de « cohorte ») comme avec les auteurices déjà présents**, y compris à Bordeaux.

Il faut aussi esquisser une chronologie plus large des arrivées dans la région, et rappeler un manque de recul sur les effets de la période Covid compte tenu de certains temps de production :

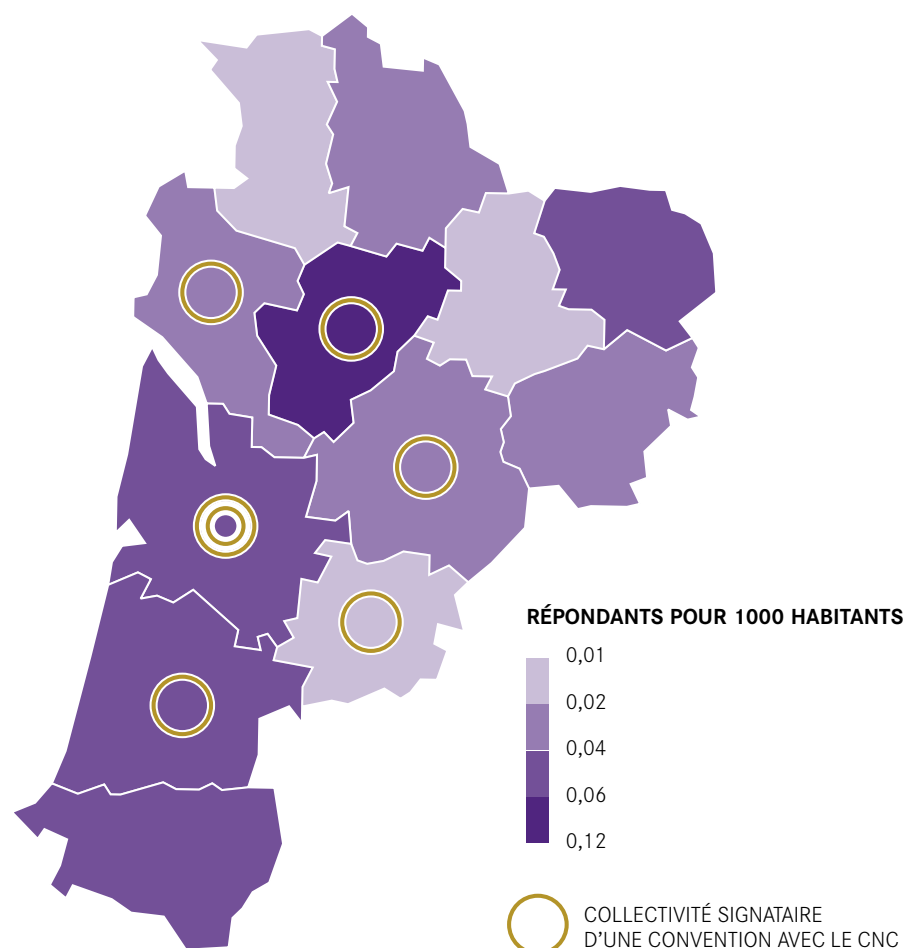
- Les **années 2000** ont vu une première vague d'installations, avec **l'informatisation des échanges professionnels**. Pour ces auteurices, l'ancrage en région n'était pas toujours revendiqué, et parfois même caché à certains collaborateurs ou décideurs parisiens;
- Les **années 2010** ont attiré de nouveaux auteurices par le **développement d'une politique régionale forte et la constitution de réseaux de techniciens locaux**. Dès cette période, des territoires comme le Limousin accueillent une catégorie d'auteurices plus connectés à Paris qu'à Bordeaux.
- La **fusion des trois régions** en « Nouvelle-Aquitaine » avec la loi de 2015, mise en œuvre en 2016 (ÉCLA devient ALCA, etc.), suivie de la LGV Paris-Bordeaux, introduit une reconfiguration interne.

UNE GRANDE RÉGION, PLUSIEURS TERRITOIRES

La grande région **Nouvelle-Aquitaine constitue encore un ensemble assez abstrait du point de vue des auteurices**. Les logiques de socialisation, de mobilité interne et de pratiques culturelles se limitent généralement à des « infra-régions ». La disparition des échelons intermédiaires des ex-régions Limousin et Poitou-Charentes, précédemment dotées de politiques identifiables en matière d'aide aux auteurices ou d'accueil des tournages, donne même lieu à une nouvelle atomisation. Les réseaux se recentrent sur des **territoires bien précis**, comme la Corrèze, la Charente, le Poitou.

Comme nous l'indiquions en préambule, les pôles urbains cohabitent avec certains maillages plus ruraux, mais les inégalités territoriales sont fortes en matière d'installation des auteurices.

NOMBRE D'AUTEURICES DOMICILIÉS RAPPORTÉ À LA POPULATION, PAR DÉPARTEMENT (BASE 228)



L'étude Bearing Point sur une population comparable (2022) relevait une répartition proche. Du fait de l'intégration de davantage d'auteurices d'animation, la Gironde y était un peu plus représentée (42 % au lieu de 33 %); c'est l'inverse pour la Charente.

DÉPARTEMENT	RÉPONDANTS DOMICILIÉS
CHARENTE	41
CHARENTE-MARITIME	12
CORRÈZE	6
CREUSE	5
DORDOGNE	12
GIRONDE	75
LANDES	16
LOT-ET-GARONNE	3
PYRÉNÉES-ATLANTIQUES	33
DEUX-SÈVRES	5
VIENNE	15
HAUTE-VIENNE	5

La répartition se rapproche de celle des auteurices du livre (étude Livre, 2023) y compris dans la légère surreprésentation des Pyrénées-Atlantiques et de la Corrèze. Mais au poids de la Charente-Maritime et de Brive en livre répond, en cinéma et audiovisuel, celui de la Charente (18 % de nos répondants). Poitiers constitue un pôle alternatif dans les deux secteurs. Côté Livre, Limoges est plus forte, et la concentration d'auteurices à Bordeaux encore plus marquée.

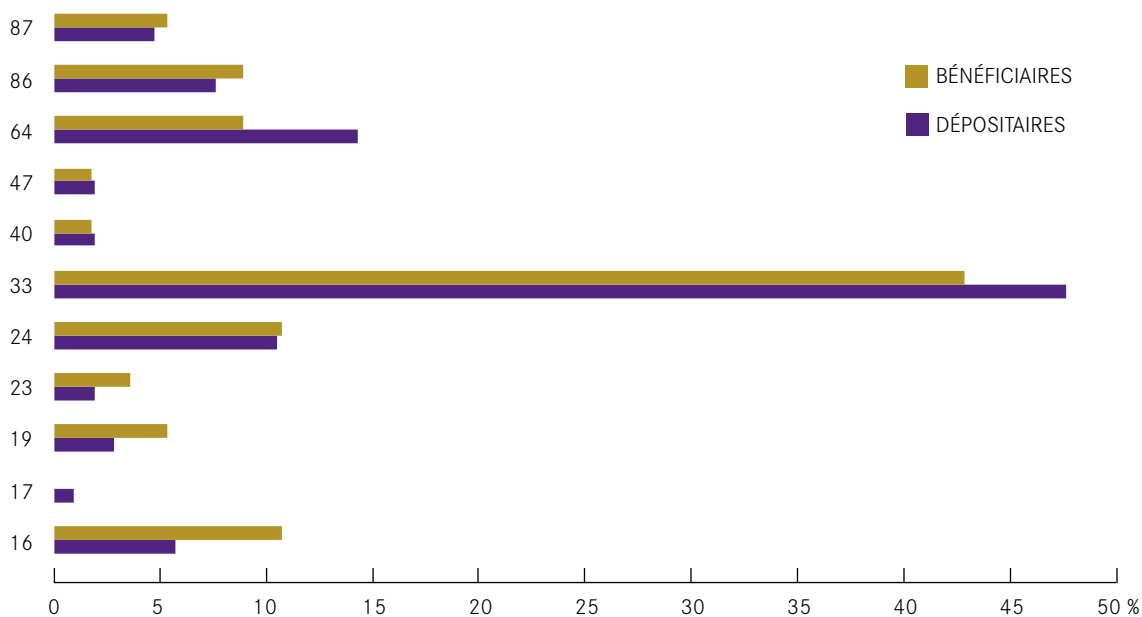
LA DÉCENTRALISATION- RECENTRALISATION

Si elle accompagnait un mouvement de décentralisation du secteur en France, la **fusion de 2016 a aussi provoqué une recentralisation interne à la région, assez brutale** pour certains auteurices déjà installés. **Le Limousin a été défavorisé, et particulièrement Limoges, plus enclavée dans les réseaux ferroviaires.** Les tournages s'y sont raréfiés, même si la Corrèze a continué d'attirer des jeunes auteurices extrarégionaux. La disparition de fonds de soutien spécifiques, mais aussi de couloirs de diffusion sur France 3, désavantage quelque peu les auteurices de l'ex-Poitou-Charentes en prise de vues réelles. Relativement à sa taille, la Rochelle peine à se distinguer dans la nouvelle géographie des auteurices. Les territoires de l'ex-Aquitaine sont moins concernés, d'autant que certains disposent d'une tradition forte de soutien, comme le Lot-et-Garonne (Bureau d'accueil des tournages) ou le Pays basque (intercommunalité, dispositifs liés à la langue basque, etc.)

La centralité bordelaise dépasse donc la domiciliation. Elle suppose des déplacements longs et assez coûteux pour les auteurices éloignés dans le territoire. On constate d'ailleurs que les déménagements internes à la région concernent près du quart des auteurices et se font très souvent (55 %) depuis ou vers la Gironde. L'inégalité géographique dans le rapport à l'institution est difficile à caractériser, une variable (géographie) en cachant souvent d'autres (professionnalisation, domaines d'expression). On observe simplement une petite surreprésentation de la Gironde (33 % des répondants domiciliés) dans les candidatures aux dispositifs, par exemple ici :

DÉPOSITAIRES ET BÉNÉFICIAIRES DE L'AIDE AU PROJET D'APRÈS, PAR DÉPARTEMENT DE RÉSIDENCE, ANNÉES 2024 ET 2025 (SOURCE : RÉGION)

DÉPARTEMENTS



Seul le domaine de l'animation a suivi un mouvement défavorable à Bordeaux :

la ville compte un bon nombre d'auteurices de BD et de jeu vidéo, mais elle a largement perdu son ancienne communauté d'auteurices d'animation au profit d'Angoulême ou de l'extérieur de la région (cf. *supra*).

LES LOGIQUES D'ARCHIPEL

Plusieurs modalités de rapport au territoire peuvent être décrites :

- Un **réseau d'auteurices bordelais** déjà ancien rencontre des nouveaux arrivants mais conserve une sociabilité propre. Il réunit des profils plus variés par leurs formation, souvent ouverts à la fiction.
- Des **auteurices régionaux** ancrés depuis les années 2010 ou précédentes. Ils sont plus intégrés aux organisations (notamment Naais) et constituent des réseaux décentralisés, comme à Poitiers et au Pays basque. Ils sont notamment actifs en documentaire ou dans la création sonore.
- Un **réseau angoumoisain**, qui s'enrichit lentement de diplômés d'écoles d'animation restant sur place et développant une activité d'auteur, et où cohabitent quelques auteurices de prise de vues réelles.

- Un **réseau plus rural** ou **néo-rural**, nourri par des arrivées plus récentes y compris dans des territoires de l'ex-Limousin. Il rassemble en proportion davantage de scénaristes, notamment audiovisuels, dont l'activité est fortement liée à Paris (grosses entreprises de production en particulier). Relation moindre aux aides d'ALCA ou aux résidences régionales: du fait de leurs activités, quelques-uns sont même inconnus d'ALCA. Il arrive que ces auteurices ne se rendent jamais à Bordeaux, même pour rejoindre Paris.
- Un ensemble d'auteurices « **parisiens** ou **ex-parisiens** », notamment actifs en cinéma (réalisation, mais surtout écriture), souvent jeunes, installés à Bordeaux ou, inversement, dans des localités rurales (achat d'une maison...). Ils sont moins impliqués dans les réseaux locaux d'auteurices et techniciens, ou s'y intéressent progressivement par réseaux informels. Leur relation à Paris est constante, notamment en production. Leurs perspectives néo-aquitaines sont parfois instables, concurrencées par d'autres horizons géographiques (Marseille, Bruxelles...)

L'ancrage des auteurices néo-aquitains répond en partie de « logique d'archipel », où des réseaux se superposent sans beaucoup se fréquenter. Pour certaines catégories, la sociabilité régionale se concentre sur des lieux très ouverts à la création extrarégionale comme le FIFIB ou Brive en cinéma, le FIPADOC en documentaire, la Rochelle pour la télévision. Les effets d'entre-soi sont réels et peuvent rarement être contrés par l'institution (Bureau des auteurices...)

LA DOUBLE INJONCTION

Deux formes de liens cohabitent pour les auteurices néo-aquitains: des **réseaux d'entraide et de mobilisation**, plus souvent régionaux, et des **réseaux de reconnaissance**, en partie nationaux. Ils sont trop souvent parallèles ou dissociés: la reconnaissance pourrait davantage passer par le territoire; l'entraide et la mobilisation s'appuyer sur des contacts extrarégionaux.

Il ressort de notre enquête que pour beaucoup d'auteurices « confirmés », la décentralisation partielle ou inaboutie que nous avons décrite entraîne une **double injonction: la nécessité d'entretenir un double réseau**. La connexion avec Paris, souvent coûteuse en temps et en argent, s'avère aussi nécessaire qu'un ancrage local fort. La capacité matérielle à entretenir ce double réseau entraîne des inégalités de fait (ruraux/urbains, mais aussi hommes/femmes).

LES AUTEURICES PROCHES ET LOINTAINS

Le poids de Paris freine les collaborations entre auteurices néo-aquitains.

Une bonne moitié de répondants (55 % de 165) pratique la co-écriture ou la co-réalisation. Parmi eux, une majorité (62 %) a déjà travaillé avec des co-auteurices (ou co-réalisatrices) néo-aquitains, mais près de la moitié (49 %) a également travaillé avec des Franciliens - 22 % cumulant les deux cas de figure. 35 % travaillent avec des auteurices issus d'autres régions.

Même distants de quelques kilomètres, certains auteurices néo-aquitains se connaissent encore mal, en particulier les scénaristes, moins actifs dans les réseaux. **Dans l'animation, on retrouve un manque de contact étonnant entre scénaristes et story-boarders**, et plus généralement entre les scénaristes et des studios même proches de leur domicile. Comme pour l'interdisciplinarité, **le dialogue entre les corps de métiers pourrait pourtant trouver un contexte intéressant en région** - particulièrement à Angoulême et Bordeaux, villes aux échelles plus favorables que Paris.

LES AUTEURICES ET PRODUCTEURICES : À LA RECHERCHE DU TANDEM RÉGIONAL

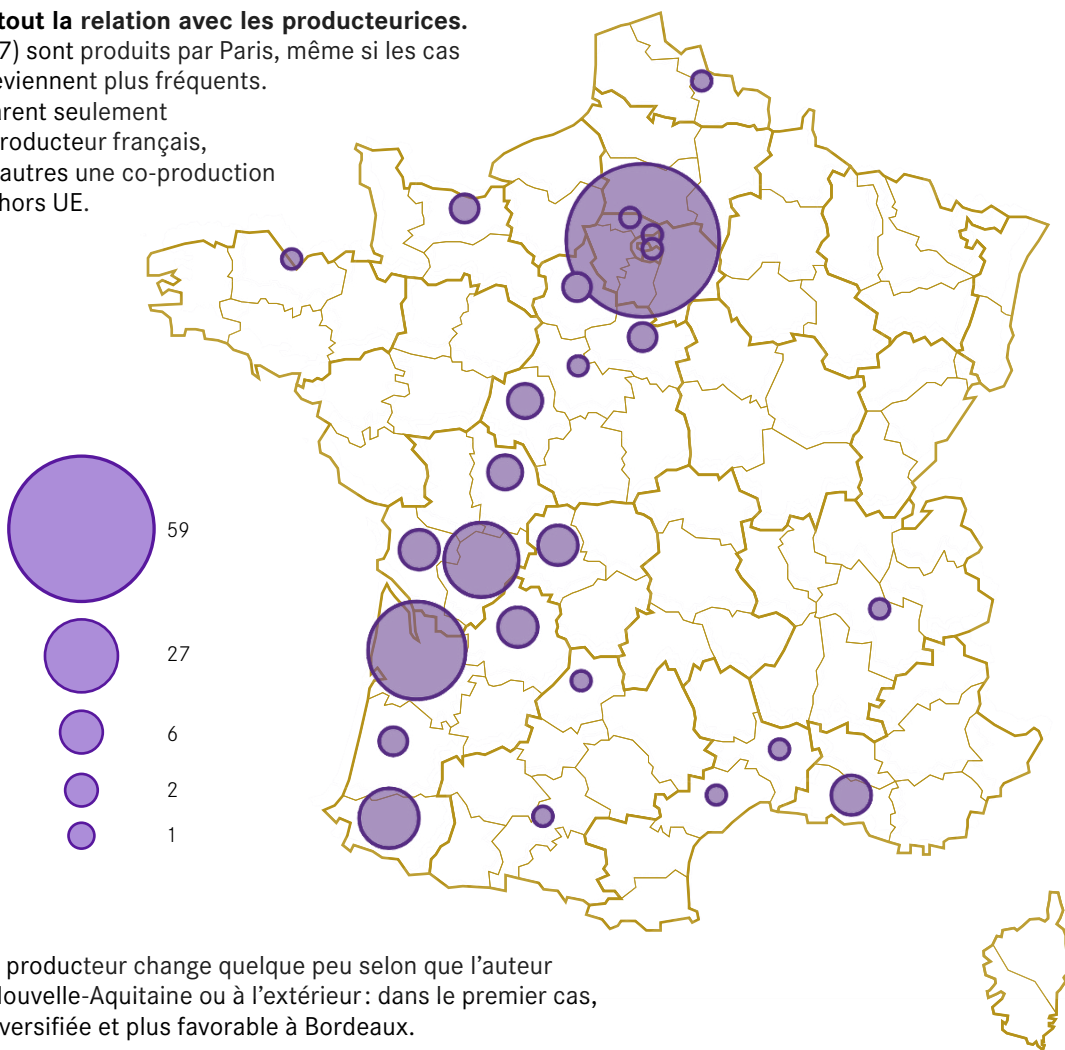
L'effet d'archipel concerne surtout la relation avec les producteurices.

La plupart des répondants (ici 177) sont produits par Paris, même si les cas de co-production Paris-Région deviennent plus fréquents.

Notons ici que 7 auteurices déclarent seulement un producteur à l'étranger sans producteur français, dont seulement 1 dans l'UE, et 6 autres une co-production (1 français et 1 étranger), avec 3 hors UE.

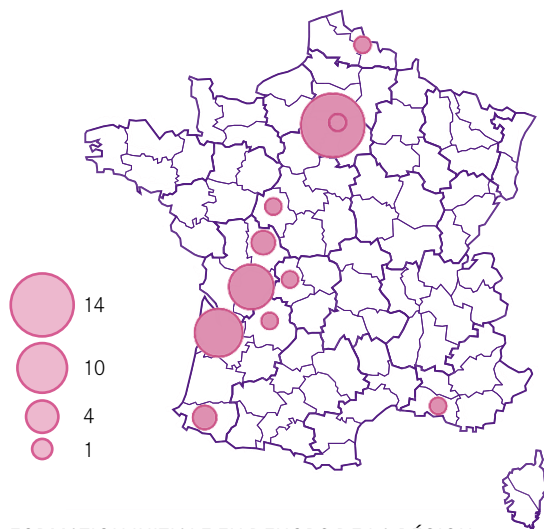
IMPLANTATION DU DERNIER PRODUCTEUR EN DATE, PAR DÉPARTEMENT (BASE 177)

S'ajoutent 6 productions à l'étranger

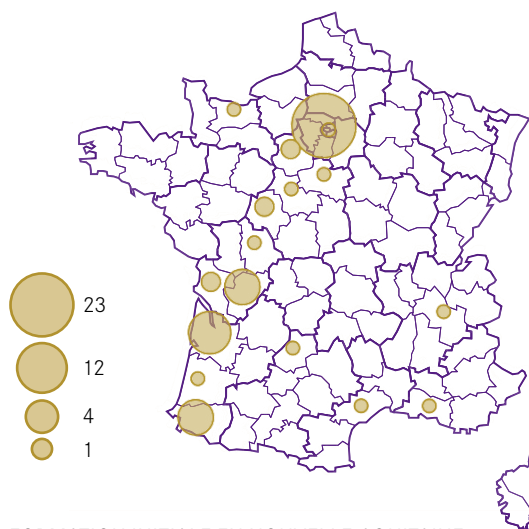


On observe que l'implantation du producteur change quelque peu selon que l'auteur a suivi une formation initiale en Nouvelle-Aquitaine ou à l'extérieur : dans le premier cas, la répartition est un peu moins diversifiée et plus favorable à Bordeaux.

IMPLANTATION DU PRODUCTEUR EN FONCTION DU LIEU D'ÉTUDES DE L'AUTEUR



FORMATION INITIALE EN DEHORS DE LA RÉGION



FORMATION INITIALE EN NOUVELLE-AQUITAINE

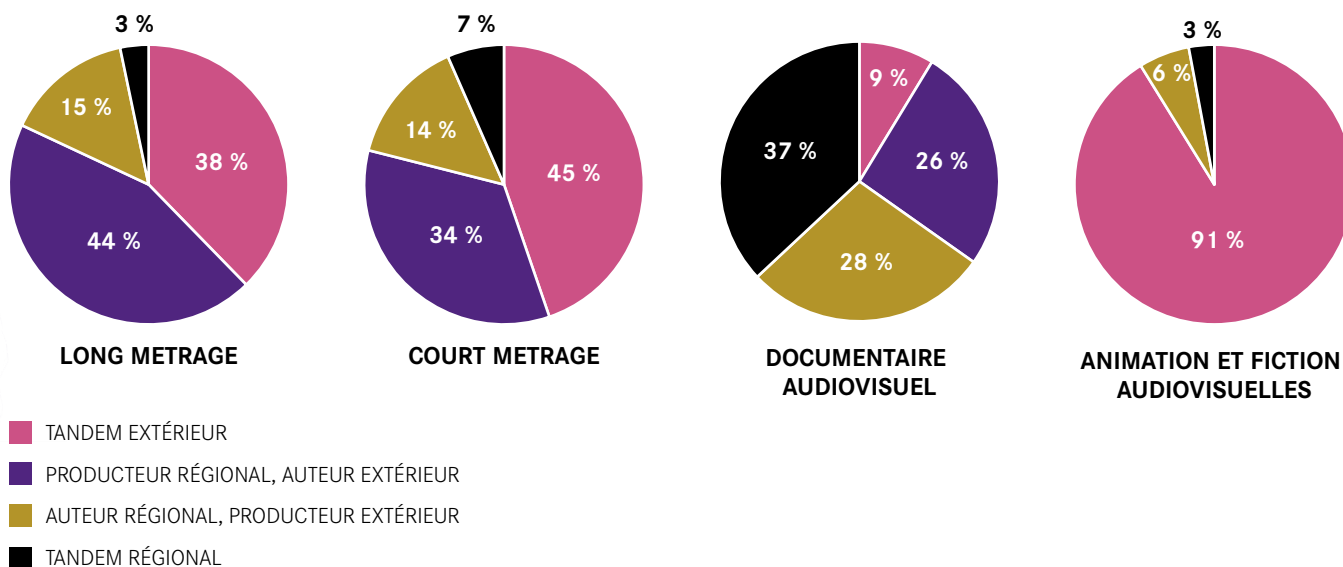
L'équilibre est encore plus favorable à Paris si l'on considère, par exemple, les auteurices ayant achevé au moins un long métrage de cinéma (31) : 10 producteurices à Paris, 4 à Bordeaux seulement. Toute une catégorie d'auteurices travaille ainsi avec des producteurices non régionaux, et ne ressent pas suffisamment le besoin d'en trouver un localement – même si cela ajouterait un confort de travail.

LA RARETÉ DES TANDEMS

Parmi nos auteurices, **seuls 20 % ont produit tous leurs projets avec un producteur néo-aquitain**. Inversement, 43 % n'en ont produit aucun dans ce cadre. Le degré de collaboration avec les producteurices régionaux semble s'être un peu renforcé depuis 2020 : parmi les auteurices déjà actifs entre 2015 et 2019, 57 % ne produisaient alors aucune œuvre avec des producteurices néo-aquitains. Mais **les rencontres continuent de se faire majoritairement à Paris, y compris entre néo-aquitains**.

Des producteurices parisiens produisent des auteurices néo-aquitains ; des producteurices néo-aquitains produisent des auteurices parisiens. Les données issues du fonds de soutien montrent que les tandems régionaux sont rares. Sur deux ans (2024 et 2025), on observe la répartition suivante :

COMBINAISONS AUTEURICES-PRODUCTEURICES DES PROJETS BÉNÉFICIAIRES, PAR CATÉGORIE D'AIDE À LA PRODUCTION DU FONDS DE SOUTIEN RÉGIONAL EN 2024 ET 2025



LES AUTEURICES ET TECHNICIENS RÉGIONAUX

Au-delà de la production, **les collaborations avec des techniciens néo-aquitains est un indice d'ancrage local important**. C'est le cas pour une majorité des répondants : 61 % travaillent avant tout avec des techniciens régionaux, et 23 % font état d'une répartition à peu près égale avec des techniciens issus d'autres régions. Notons qu'en proportion, les réalisateurices actifs dans le cinéma collaborent un peu moins souvent avec une majorité de techniciens néo-aquitains (58 %) que les réalisateurices uniquement actifs dans l'audiovisuel (68 %).

Les techniciens néo-aquitains forment un réseau de plus en plus riche. Ils **gagneraient à être mieux connus, notamment des productions parisiennes. L'enjeu est particulièrement fort dans le choix des chefs de poste.** La politique d'accueil des tournages (par exemple dans le Lot-et-Garonne) et des initiatives comme la résidence du FIFB sont importantes en la matière. Elles permettent d'envisager des logiques de fabrication nouvelles, la **constitution de familles artistiques et de réseaux plus durables.**

LA POST-PRODUCTION, ENJEU DE TERRITORIALITÉ

Plus encore que la domiciliation de la production, **la post-production est un enjeu géographique très concret pour les auteurices. Étape parfois négligée dans l'économie des films,** elle est pourtant essentielle à leur qualité. En comparaison avec le tournage, la fragilité économique des auteurices y est plus forte. Des initiatives existent, comme le Nouvelle-Aquitaine Film Workout, mais peuvent soutenir un nombre limité de productions. Des structures comme Maelstrom Studios (Bordeaux) pourraient être précieuses pour les auteurices, mais peinent à se maintenir par des revenus complémentaires comme leurs homologues parisiennes (publicités, etc.). Pour les productions les plus fragiles, on pourrait chercher des propositions comparables à celle de Périphéries en Île-de-France (Montreuil).

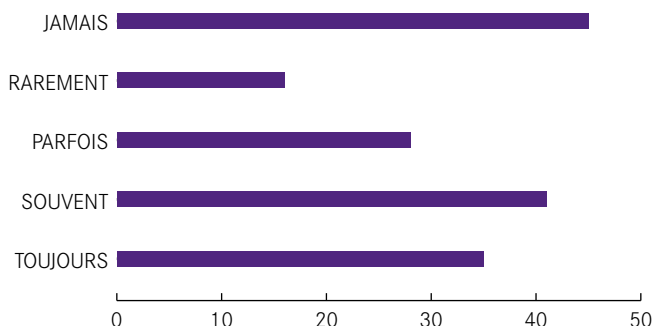
- **Le montage** correspond à de longues périodes, généralement à plein temps, encore plus denses ou astreignantes que le tournage en documentaire : sa localisation massive en région aurait des effets certains sur la sociabilité et l'ancrage réel des auteurices.
- **Le mixage et l'étalonnage** sont très souvent délocalisés, du fait d'un manque d'infrastructures en région ou de coûts de location trop élevés.

L'IMAGINAIRE RÉGIONAL

La représentation de la région dans les œuvres de ses auteurices est régulièrement citée comme un indice d'ancrage territorial. Il convient de l'aborder avec précaution, ne serait-ce que parce qu'elle renvoie à des enjeux évidents de liberté de création.

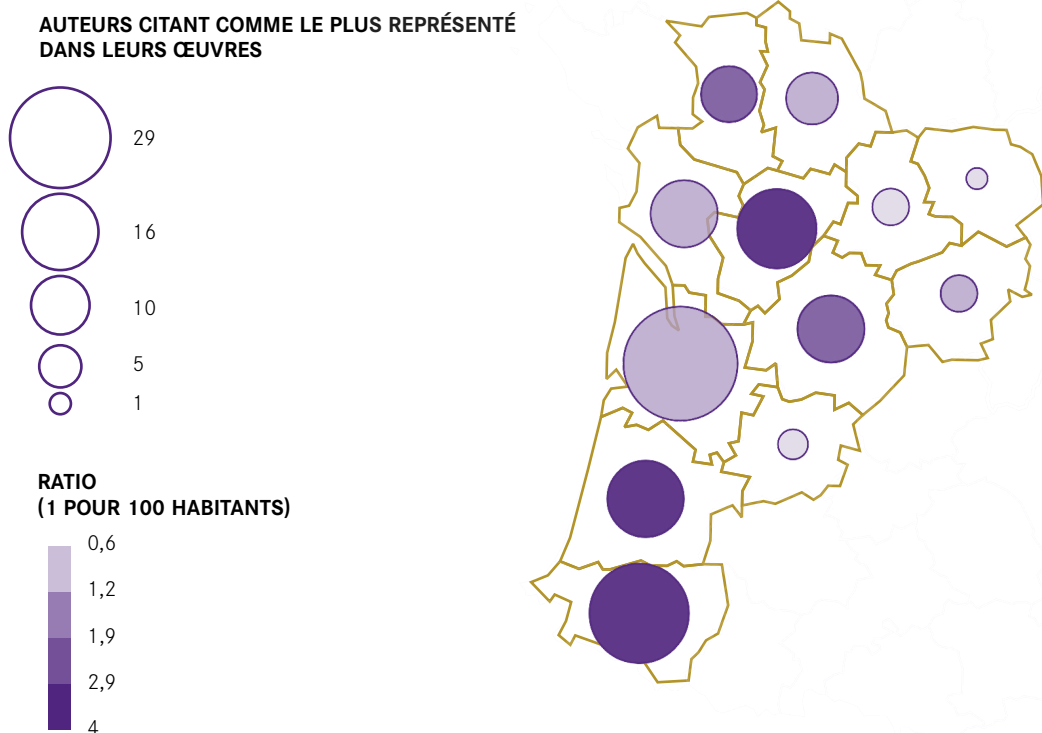
On observe ici une **forme de clivage**, un ensemble d'auteurices (27 %) ne représentant jamais le territoire tandis qu'un autre (46 %) affirme le représenter souvent, voire toujours. **Donnée très importante: cette répartition ne change pratiquement pas même si l'on considère uniquement les auteurices « anciennement » installés (avant 2015), ni même si l'on retient, par exemple, ceux qui déclarent avoir des attaches antérieures dans la région.**

FRÉQUENCE DE LA REPRÉSENTATION DE LA RÉGION DANS LES ŒUVRES, EN NOMBRE DE RÉPONDANTS (BASE 165)



La « représentation dans les œuvres » est un peu moins fréquente chez les auteurices établis en Gironde : ils sont moins nombreux à ne jamais représenter la région, deux fois plus nombreux à la représenter « rarement ». La réponse « *toujours* » est un peu plus fréquente (27 % contre 21 % en moyenne) chez les auteurices ayant fait au moins une résidence **dans la région**, de même que chez les auteurices ayant reçu au moins une aide régionale. D'éventuels liens de cause à effet restent à établir.

REPRÉSENTATION DES DÉPARTEMENTS DANS LES ŒUVRES, PAR NOMBRE DE CITATIONS (AUTEURICES) ET RAPPORTÉE À LA POPULATION



Sans chercher des « représentations-sujets » ou représentations a priori, l'idée de représenter des contextes néo-aquitains fait son chemin avec le temps, notamment chez les nouveaux arrivants. Elle **s'attache à des décors précis, dont on sait qu'ils varient au sein même d'un département** (on pense par exemple aux différences entre le Sud et le Nord de la Corrèze, entre la façade atlantique et l'intérieur dans les Pyrénées-Atlantiques...) - confirmant les logiques très locales que nous signalions. Notons d'ailleurs que la représentation de la région augmente plus nettement chez les bénéficiaires d'au moins une aide *infrarégionale* (35 %, tandis que « jamais » passe de 27 % en moyenne à 18 %) : cet échantillon est certes plus faible statistiquement (17).

**Quelles
difficultés
rencontrent
les
auteurices
néo-
aquitains ?**

En fonction de leur position dans ce panorama, les auteurices néo-aquitains sont confrontés à des difficultés récurrentes. Défi économique général, temps d'écriture et de maturation des projets, de diffusion, « d'endurance » à l'échelle des parcours et enjeux sociabilité

LA PRÉCARITÉ, CONDITION PARTAGÉE

La fragilité économique des auteurices est souvent commentée. Activité la moins financée de la « chaîne de fabrication », scénaristes peu pris en compte, réalisatrices moins rémunérés que leurs équipes de tournage. Donnée importante : **en dehors d'une petite minorité, nous constatons que l'ensemble des auteurices régionaux partagent un sentiment de précarité.** L'incertitude financière, dédoublée d'enjeux de reconnaissance propres au métier, représente une charge mentale problématique dans le travail de création ; elle favorise une fragilité psychologique même chez les plus reconnus et intégrés professionnellement.

DES REVENUS FAIBLES

171 auteurices ont fourni des réponses précises à nos questions chiffrées. L'exercice de détail par type de revenu étant complexe, **il reste difficile d'estimer des revenus annuels bruts moyens, assimilables à des revenus fiscaux de référence.** La moyenne des revenus généraux déclarés est de 21 589 € (base 173). Il s'agit probablement d'une sous-estimation, certains revenus non liés au secteur n'ayant pas été convenablement intégrés. Notons que même en retirant du calcul les personnes de 27 ans ou moins, cette moyenne reste basse (22 270 €).

Les auteurices déjà actifs avant 2020 font état d'un montant moyen un peu supérieur sur la période 2015-2019 (23 503 €), alors même qu'ils étaient moins avancés dans leurs parcours. En intégrant l'inflation, notable à partir de 2022, **on peut inférer assez sûrement une vraie dégradation sur la décennie.**

Les revenus oscillent plus probablement **entre 21 000 et 30 000 €, mais seuls 20 % des répondants déclarent toucher plus de 30 000 € bruts chaque année.** Un petit tiers (31 %) de notre panel dispose de manière certaine d'un revenu disponible supérieur au niveau de vie médian en France (25 760 €, Insee 2023).

LA PROPRIÉTÉ FONCIÈRE : UNE SÉCURITÉ DÉCISIVE

Ces données, accentuées par d'autres aspects (volatilité, très faibles retraites – cf. *infra*) font de la propriété foncière une question majeure : **quasi incontournable pour certains profils artistiques, il s'agit surtout d'un facteur d'inégalité entre auteurices.**

De fait, les propriétaires ne sont pas surreprésentés parmi les répondants : 54 % (base 209) sont propriétaires de leur résidence principale, contre 57 % des ménages dans la population générale (Insee 2025). Comme nous le soulignons, les multipropriétaires (ou percevant des revenus issus du capital immobilier) sont en revanche bien plus rares : 10 %, contre 24 % des ménages à l'échelle nationale. Rappelons que seulement 23 % des auteurices non propriétaires déclarent avoir des parents ou grands-parents propriétaires.

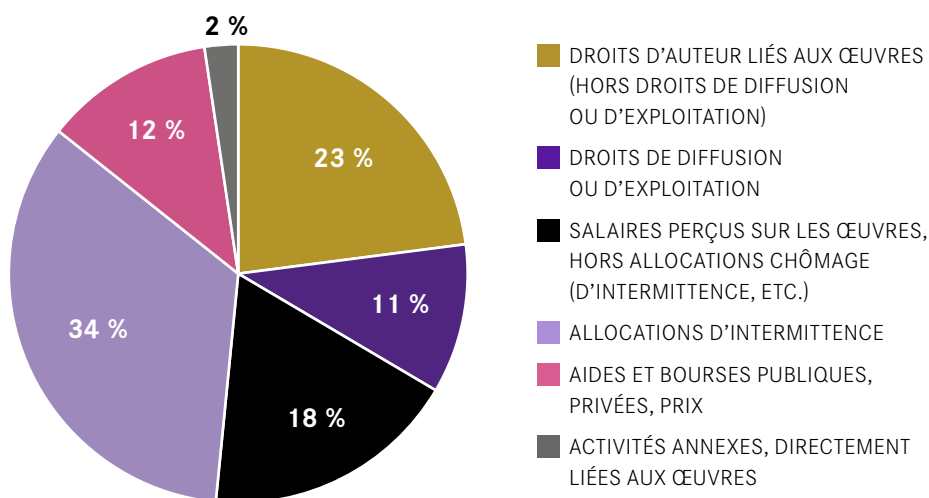
Ces données suggèrent une répartition (propriétés, revenus) moins inégalitaire qu'à l'échelle de la population, mais un niveau de revenus disponibles faible, et une activité telle que **même de « petits » écarts ont des conséquences décisives pour la carrière des auteurices, leurs choix familiaux, leurs modes de vie.** Propriété et/ou sécurité financière permettent par exemple de s'engager dans des projets artistiquement ambitieux, aux économies plus pauvres.

DES REVENUS COMPOSITES

De manière assez conforme à l'observation de Bearing Point, 87 % des auteurices touchent moins de 10 000 € de droits d'auteurices (droits de diffusion inclus). 62 % touchent moins de 10 000 € de cachets, si l'on inclut ici salaires et éventuelles allocations d'intermittence. Inversement, seuls 8 % touchent plus de 20 000 € de droits d'auteurices, et 18 % plus de 20 000 € de cachets.

Les revenus d'auteur dans leur ensemble approchent 20 000 € en moyenne. En intégrant les différentes déclarations, on peut décrire l'équilibre suivant, en intégrant une marge d'appréciation et d'approximation assez importante :

COMPOSITION MOYENNE DES REVENUS D'AUTEUR (BASE 171)



La complexité et la polyvalence essentielles au statut d'auteur supposent une **multiplicité de revenus, donc la multiplication du facteur d'incertitude**.

DES REVENUS VOLATILES

Même en considérant de strictes moyennes sur nos répondants (175), on observe des **variations très fortes d'un mois et d'une année sur l'autre**. Les revenus passent d'environ 800 € (mois le plus bas moyen) à près de 5 000 € (mois le plus haut moyen) sur une année donnée depuis 2020. Pour plus de 40 % des répondants, le mois le plus bas est tout simplement sans revenus. Parmi les autres, **près d'un quart présentent des multiplications supérieures à 5 entre les deux « extrêmes »**, et **seuls 35 % des multiplications inférieures à 3**.

LA CRISE DES DROITS DE DIFFUSION

Dans ces conditions, **les droits de diffusion sont souvent décrits comme un « coussin de sécurité », et pour certains, comme un petit « chômage » alternatif**. Si la plus grande partie des répondants touche des droits d'auteurices (76 %), les droits de diffusion en particulier sont pourtant moins accessibles. **Ils concernent moins de la moitié des auteurices (47 %), et présentent de fortes inégalités** parmi ceux qui en bénéficient : le coefficient de variation (écart-type / moyenne) y est de 2,8, c'est-à-dire le plus élevés parmi les catégories de revenus d'auteurices mesurées.

Surtout, **le niveau et la prédictibilité des droits de diffusion se sont rapidement dégradés ces dernières années**. Dans l'animation, des auteurices ont assisté à une division par 5 depuis 2020. Le contexte est à la fois global, sectoriel et local. La **bascule du « linéaire » au « non-linéaire »** est synonyme de barèmes infiniment moins redistributifs entre les œuvres (selon leurs diffusions et leurs audiences). Au niveau régional, **l'introduction de la chaîne NOA compense, pour l'instant, une petite diminution de barèmes entraînée par la fusion des trois zones de diffusion** pour les antennes historiques de France 3 (Aquitaine, Limousin, Poitou-Charentes).

L'INTERMITTENCE : PARTIALE ET INCERTAINE

Au-delà des seuls droits de diffusion, les inégalités entre niveaux de revenus sont plus fortes du côté des droits d'auteur (dans leur ensemble) que du côté des cachets (salaires) : le coefficient de dispersion y est de 2,3, contre 1,4.

En revanche, les cachets, et à plus forte raison l'accès à l'intermittence présentent des **inégalités d'accès bien plus nettes**. Cette catégorie ne concerne pas les artistes-auteurices non réalisatrice (scénaristes). Pour les autres, l'intermittence suppose d'être « atteinte » et renouvelée chaque année. Seuls 53 % des répondants touche des cachets, notamment du fait d'une activité de réalisateur, et **seulement 48 % de l'intermittence**.

L'intermittence est souvent perdue à quelques heures près, faute de solutions, de réseau. Au-delà des tournages, les auteurices peuvent **se faire rémunérer certains ateliers en cachets**, donc les faire valoir au titre l'intermittence. Cette faculté est essentielle mais suppose qu'une structure ou association réalise cette facturation pour l'auteur, souvent contre un pourcentage. Tous n'ont pas accès à ce type de collectif intermédiaire.

LE DÉFI DES ACTIVITÉS ANNEXES

L'insuffisance des revenus d'auteur oblige la majorité des répondants à trouver des ressources complémentaires. À défaut de solutions viables, certains disent renoncer et faire un « choix de survie » en prenant un emploi dans autre secteur (enseignement notamment), au risque d'interrompre rapidement leur carrière ou de ralentir considérablement leurs projets. Cela présente une perte, y compris du point de vue de la politique publique : les **auteurices se forment longuement à une pratique, développent des compétences dans son prolongement – mais ne se reconvertisent pas plus facilement que d'autres**.

L'accès à des activités annexes (liées aux œuvres, notamment les présentations publiques) reste difficile dans un cadre rémunéré.

Le développement des résidences et programmes d'accompagnement permet des **activités de consultation**, mais celles-ci sont souvent ponctuelles. Elles renvoient aussi à la question des « vases communicants » dans le soutien public à « l'amont » de la filière : le financement des structures peut parfois se faire au détriment des aides directes aux auteurices.

Comme la participation à des commissions ou jurys (cf. *supra*), les **opportunités d'enseignement dans le supérieur sont ponctuelles et rares**. Les écoles d'art recrutent sur concours distincts ; un établissement comme le Creadoc ne dispose que de 3 postes en CDI.

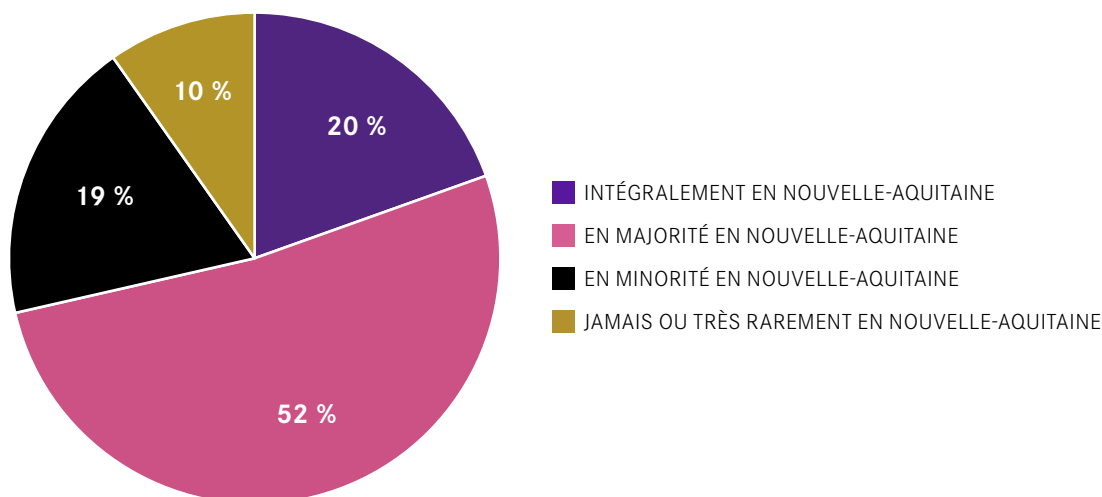
L'éducation artistique et culturelle (EAC) est une perspective importante et convoitée. Dès 2010, Atis constatait que la moitié des auteurices souhaitaient être sollicités pour des interventions en éducation à l'image. **Outre la possibilité d'ouvrir des droits à l'intermittence, l'EAC permet des rencontres et une activité professionnellement enrichissante**. Elle permet plus largement de développer un tissu culturel favorable à l'émergence d'une cinéphilie régionale, locale, voire d'enseignements secondaires et supérieurs, de vocations d'auteurices futures, etc. – et accessoirement à la diffusion d'œuvres produites en région.

► Les **opportunités dans l'EAC font souvent défaut**, notamment en dehors de la Gironde. Les auteurices ont d'ailleurs pâti de nombreuses annulations d'ateliers au moment du Covid. L'économie de l'EAC doit compter sur un développement au long cours, et reste faible dans certains territoires. De fait, l'EAC est encore marginale parmi les activités liées au secteur (10 % des répondants).

► **La connaissance du réseau d'auteurices susceptibles d'être mobilisés reste limitée** à quelques acteurs de l'EAC informés. La création d'un annuaire ou répertoire peut faire état de ces ressources, expériences ou qualités de transmission, en lien avec le Pôle d'éducation à l'image et le recensement des structures de l'EAC.

La localisation des activités « liées au secteur » dans leur ensemble traduit ce manque d'opportunités ou débouchés régionaux.

LOCALISATION DES ACTIVITÉS LIÉES AU SECTEUR, EN PROPORTION DES RÉPONDANTS CONCERNÉS (BASE 133)



Deux points de vigilance essentiels doivent toutefois être mentionnés :

- Les activités liées à l'EAC **ne sont pas adaptées à tous les profils**. Même des auteurices très confirmés ont moins d'inclination ou de compétences pour donner des ateliers (etc.), là où d'autres les valorisent volontiers dans leurs parcours, nourrissent leur travail de certaines interventions, etc.
- Plus généralement, **la promotion de rémunérations artistiques « périphériques » ne doit pas se faire au détriment du travail d'auteur, ni détourner les efforts publics du soutien à la création elle-même**. Le manque d'opportunité que nous décrivons ici concerne seulement les auteurices – certes nombreux – qui les recherchent.

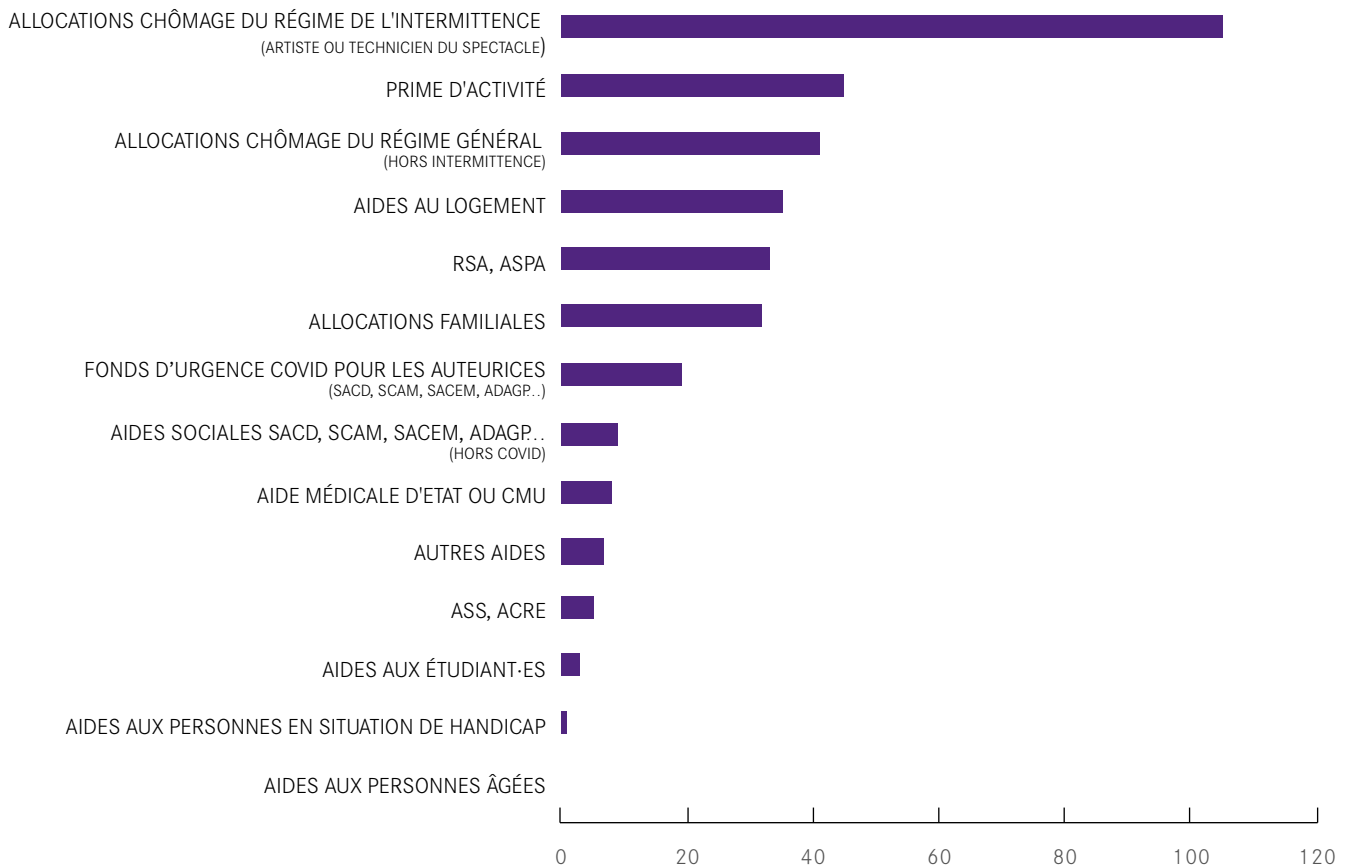
DES AIDES SOCIALES PEU ADAPTÉES

Comme l'exposent de nombreuses études, la protection sociale des auteurices est très faible. Pour ne citer qu'un aspect important, leurs **maigres perspectives de retraites** amplifient les incertitudes et inégalités précitées.

Le **recours au RSA** est régulier (au moins 15 % de l'ensemble du panel), alors même que les emplois du temps ne désemplissent pas : projets personnels, interventions, ateliers.

Parmi les répondants (209), **au moins 50 % ont bénéficié d'un dispositif de protection sociale** depuis 2020, même sans y intégrer l'intermittence (il s'agit pour cette raison d'une estimation). Parmi eux, la répartition entre les différentes aides est la suivante :

AIDES ET MINIMA SOCIAUX TOUCHÉS DEPUIS 2020, EN NOMBRE DE RÉPONDANTS CONCERNÉS (BASE 209)



Seuls 9 % ont accédé à un fonds d'urgence Covid – preuve de conditions d'éligibilités très strictes. Parmi les 19 concernés, une majorité (11) a d'ailleurs sollicité le fonds de solidarité national, seuls 4 ayant bénéficié du fonds d'urgence sectoriel SACD financé par le CNC. 4 autres ont eu accès au fonds équivalent à la Scam, 2 à son fonds d'action sociale et 1 à son fonds de secours.

LA SOLITUDE ADMINISTRATIVE

Les auteurices régionaux se disent **très souvent dérouterés dans leur vie administrative et comptable**. Leur statut fiscal et de cotisations est complexe (cf. *supra*) par exemple dans les démarches auprès de l'Urssaf, mais aussi dans la déclaration des aides et bourses publiques : enjeux de précompte, d'échelonnement fiscal, etc. Cette donnée est importante et chronophage : **le travail purement administratif représente plus de 10 % du temps de travail pour la majorité (59 %) des répondants**.

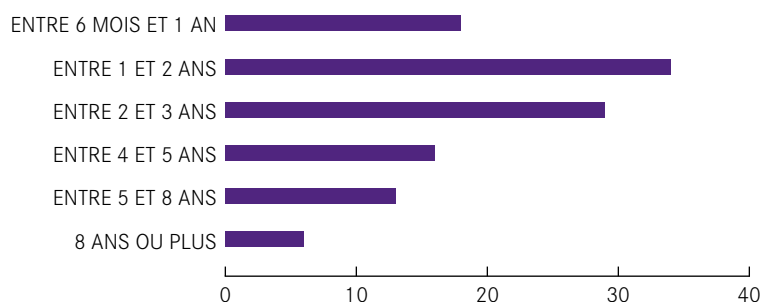
Un **besoin de ressources de base et d'accompagnement juridique** se fait sentir, et pourrait être élargi à certaines compétences (élaborations d'un budget prévisionnel d'écriture, etc.) L'isolement des auteurices en la matière affecte leur représentation de leur propre activité, l'objectivation de leur statut.

LE TRAVAIL DISCRET

Les auteurices témoignent de la **grande fragilité des phases « interstitielles » d'écriture et de conception**. Ces temps de travail moins visibles (souvent assortis de recherches de producteurices, résidences, aides...) sont la phase la plus « critique » du travail d'auteur – et de sa faible prise en charge par le secteur. Pour ceux qui en disposent, **l'intermittence ou le chômage de régime général ne suffisent pas à couvrir ces temps de recherche**.

Là aussi, **précarité et isolement affectent les représentations de soi et des phases de conception et d'écriture comme un travail à part entière, légitime**. Le problème est aggravé dans les secteurs sous-financés comme la création sonore, où seule la radio publique dispose d'une grille de rémunération. **Les inégalités sociales, de milieu d'origine, de rapport à la propriété et aux revenus, joue fortement dans la capacité à aborder ces travaux de longue haleine et leurs incertitudes**.

TEMPS MOYEN PASSÉ SUR UNE ŒUVRE, ENTRE LES PREMIERS TRAVAUX ET LA PRODUCTION, EN NOMBRE D'AUTEURICES (BASE 171)

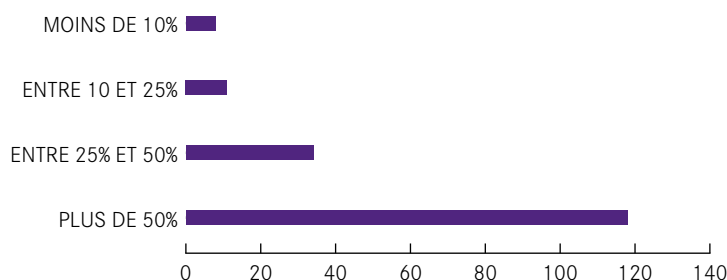


Ces temps de travail sont assez également répartis parmi les formats et domaines d'expression mais s'allongent en animation, particulièrement de long-métrage. Par ailleurs, les auteurices de cinéma dans leur ensemble sont moins nombreux à déclarer la durée « courte » de 6 mois à 1 an (16 % contre 22 % dans l'ensemble).

Notons que l'utilisation de **l'intelligence artificielle** dans ces phases de travail, souvent interrogée (ou fantasmée) par les observateurs extérieurs, s'avère limitée : 27 % des auteurices déclarent l'utiliser « un peu », et 67 % « pas du tout ». Et cette répartition ne change pratiquement pas si l'on considère seulement les auteurices de moins de 35 ans.

La grande majorité des répondants (ici 171) estime que plus de 50 % de leur temps de travail n'est pas rémunéré. Cette situation est particulièrement décriée en court-métrage.

ESTIMATION DU TEMPS DE TRAVAIL NON RÉMUNÉRÉ, EN NOMBRE DE RÉPONDANTS (BASE 171)



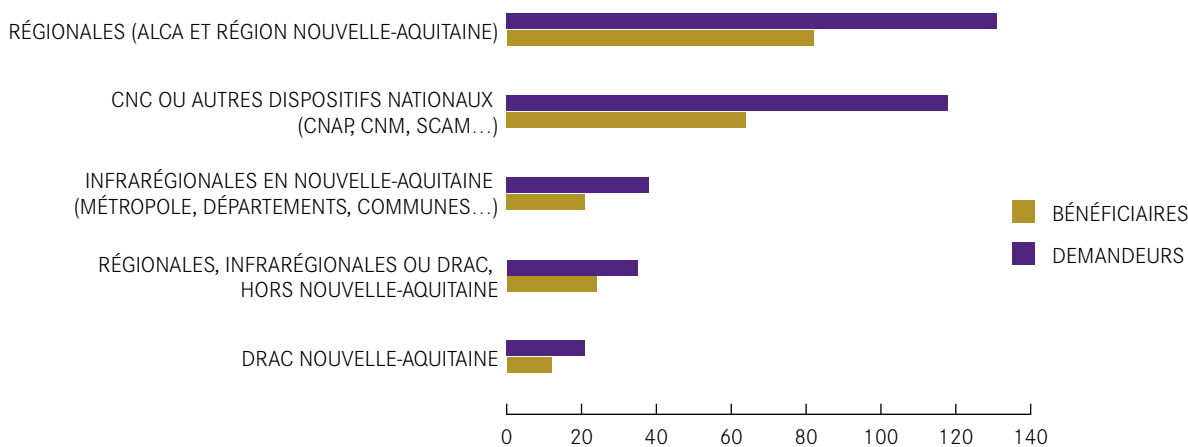
DES AIDES PUBLIQUES ESSENTIELLES

Les auteurices décrivent les aides publiques comme essentielles dans ce temps long et sous rémunéré de la recherche. **Les aides à la création redonnent confiance, et font une différence financière décisive dans les moments les plus précaires.**

Les aides peuvent représenter plus d'un quart des revenus annuels, même si elles restent faibles en valeur absolue. 92 % des répondants (171) déclare toucher moins de 5 000 € d'aides annuelles, mais ces montants permettent souvent de « boucler » les douze mois – donc de maintenir une activité de création sans « décrochage » lié à l'impératif alimentaire, donc d'éviter des pertes de temps et d'investissement par ricochet sur les projets en cours, parfois considérables. Un volume d'aide de type « parcours d'auteur » (équivalent à 15 ou 20 000 €) n'est atteint que par 5 personnes, soit 3 %. Les auteurices sont soucieux de leurs chances de recevoir certaines aides (développement après écriture, etc.) du fait d'en avoir déjà reçues. La possibilité de cumul est décrite comme importante, également dans la relation avec les producteurices.

Parmi les répondants (204), **73 % ont déjà sollicité une aide publique**, nationale ou locale depuis 2020. Parmi ceux-là, un cinquième (21 %) n'en a cependant reçu aucune. Pour les autres, la répartition est la suivante :

AIDES PUBLIQUES SOLLICITÉES (DIRECTEMENT) ET REÇUES, EN NOMBRE DE RÉPONDANTS (BASE 149)



Les aides régionales restent les plus demandées. La **sélectivité globale reste assez comparable pour toutes ces catégories d'aides**, quoique légèrement plus forte au niveau national (54 % des auteurices en ayant sollicité en ont obtenu au moins une dans la période) qu'au niveau régional (63 % en Nouvelle-Aquitaine et 69 % pour les aides sollicitées dans les autres régions).

Les auteurices ayant reçu des aides nationales **estiment à 3 leur nombre de tentatives pour une aide obtenue (2,8 pour les bénéficiaires d'aides régionales)**. Les **aides infrarégionales** (parfois hors conventions CNC) ne sont pas à négliger : elles sont moins bien connues des auteurices, mais tout aussi sélectives dans l'ensemble.

Seule une portion des aides à la création revient effectivement aux auteurices : du fait du partage avec le producteur, mais aussi et dans tous les cas, de l'imputation des charges Urssaf (parfois négligée dans les représentations). Plusieurs aides régionales, y compris en développement, disposent toutefois de règlements de part minimum à l'auteur.

Si l'on élargit à l'ensemble des types d'aides reçues au titre de leurs projets (production, création...), la part reçue par les auteurices est de **moins de 20 %** d'après la moitié des répondants concernés (49 % de 138), et se situe entre 20 % et 50 % pour un quart d'entre eux (23 %).

Parmi les aides à l'amont de la Région, l'**aide à l'écriture de long-métrage** est régulièrement citée comme décisive économiquement. L'**aide au projet d'après** est particulièrement appréciée : ses montants restent modestes, et permettent généralement de couvrir des frais importants afférents aux projets visés : déplacement, repas, repérages...

DE L'ACCOMPAGNEMENT AU « FAIRE »

L'**accompagnement de l'écriture** peut être précieux dans ces temps de travail, mais renvoie à des dispositifs historiquement conçus autour de « l'émergence » : stages, ateliers, programmes, pitches... Ces derniers sont **assez mal connus des auteurices** : pour presque 35 % des répondants (ici 203), la connaissance de ces dispositifs est « faible » ou « très faible », et n'est « bonne » ou « très bonne » que pour 22 %.

Parmi les répondants, seuls 19 déclarent en avoir suivis dans la région (9 %), dont une bonne part de dispositifs payants (8 contre 11 gratuits). 27 en ont suivis en dehors de la région, avec une plus forte proportion de dispositifs payants (18 contre 12).

Même pour les auteurices débutants, l'**accompagnement à l'écriture trouve certaines limites. La perspective de mises en production plus rapides**, d'expériences de tournage et de montage réelles, permet de **désacraliser le scénario**.

LES RÉSIDENCES EN QUESTION

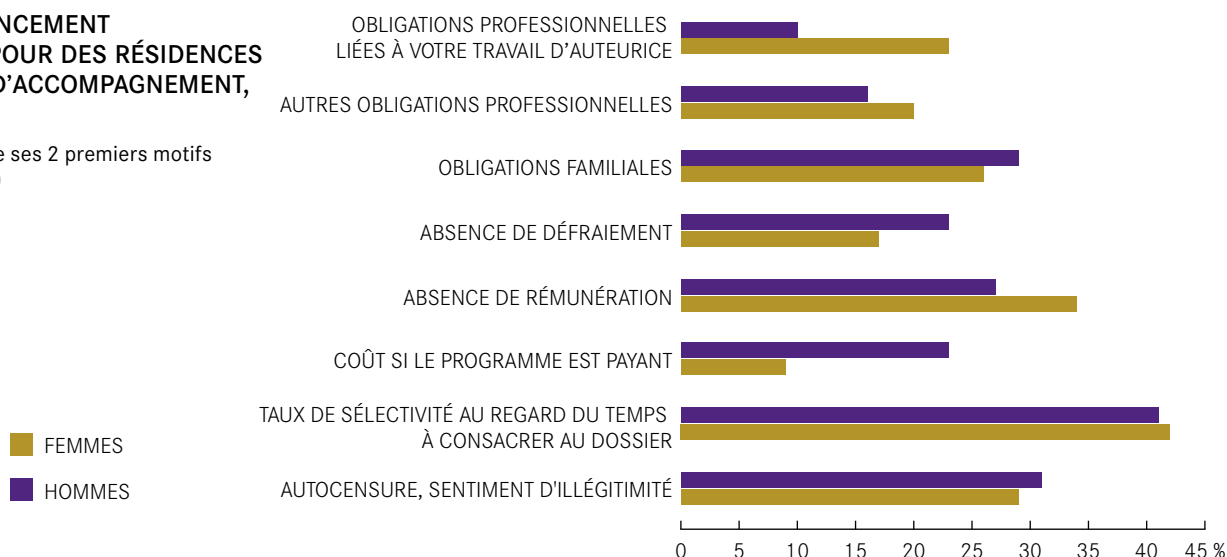
Comme nous l'avons souligné dans notre rapport au CNC (R. Laforgue, 2025), la Nouvelle-Aquitaine est particulièrement bien dotée en résidence. En 2024, c'était aussi la Région qui les finançait le plus à travers les conventions CNC-État-Région. Pour les auteurices consultés, quel que soit leur avancement dans leurs parcours, **les séjours en résidence permettent avant tout de trouver un cadre propice au travail de création**, loin des contingences du quotidien. Notons cependant la **faiblesse du réseau de résidences d'animation**, en dehors de la Maison des auteurs d'Angoulême (principalement BD - cf. *supra*), du Bordeaux Workshop et d'une initiative encore modeste de Magelis.

En dépit d'une offre importante, les auteurices :

- **Connaissent encore mal les résidences** régionales : c'est surtout vrai des programmes moins identifiés ou « connus », mais ceux-là font rarement l'objet d'une indemnisation ou rémunération ;
- **Désireraient souvent faire des séjours en résidence** malgré les nombreux défis d'accès réel (famille, obligations...). 59 % des répondants ont des enfants, et souvent à leur charge (47 % de l'ensemble du panel). Certains se disent prêts à envisager des résidences si des scolarisations courtes pouvaient être mises en place avec l'Académie.

MOTIFS DE RENONCEMENT LES PLUS CITÉS POUR DES RÉSIDENCES OU DISPOSITIFS D'ACCOMPAGNEMENT, EN PROPORTION.

Chaque répondant cite ses 2 premiers motifs
(base : 135 concernés)



Ces structures sont aussi très sélectives. La notion de recrutement régional obligatoire est globalement rejetée par les professionnels de cet « écosystème » ; plus encore, cette logique est rejetée par les auteurices eux-mêmes. Une forme de proportion/quota minimum reste envisageable dans des proportions très raisonnables : de l'ordre de 20 % du recrutement, et là où c'est possible.

Seuls 19 % des répondants (ici 203) ont bénéficié de résidences néo-aquitaines depuis 2020, et 23 % de résidences hors région. Le cumul entre des résidences néo-aquitaines et hors région concerne 17 auteurices, soit 8 % des répondants. La part générale des répondants partis en résidence est **un peu plus forte parmi les auteurices de cinéma (court ou long)** : 39 %, contre 33 % sur l'ensemble. Ils sont aussi plus représentés chez les plus jeunes (44 % des 35 ans ou moins).

Les résidences payantes (notamment via des crédits formation) semblent peu prisées des auteurices consultés. Aucun des répondants n'en a fréquenté en Nouvelle-Aquitaine ; le cas de figure se présente en revanche en dehors de la région (19 % des répondants).

L'existence d'une indemnisation (cf. notre rapport au CNC) est importante pour garantir un accès réel à certaines résidences « longues ». Les répondants qui ont fréquenté des résidences dans la région se répartissent à peu près à égalité entre les rémunérées ou indemnisées d'une part (18), et les résidences simplement défrayées, voire sans défraiement d'autre part (23). En dehors de la région, la répartition est plus favorable aux résidences non indemnisées : 27 auteurices en ont fréquenté, contre 19 des résidences indemnisées.

Notons les limites de la réflexion à la seule échelle régionale, et l'intérêt d'encourager des départs dans d'autres territoires. On note aussi une **difficulté à partir en résidence « trop près » de chez soi**. La Villa Valmont – résidence de grande qualité – présente par exemple un cas limite pour les auteurices bordelais : à la fois trop éloignée du centre-ville pour s'apparenter à un lieu de travail très accessible, et trop proche pour garantir une véritable déconnexion.

LA DIFFUSION

La vie et la visibilité des œuvres constituent un enjeu large et concret pour les auteurices, quel que soit le support de diffusion : droits Scam/SACD, reconnaissance, perspectives de production, rencontre du public. Elle est citée comme un motif de préoccupation par une grande majorité.

Du point de vue de la politique régionale, on note que la diffusion en salle représente une opportunité et un contexte prescripteur : le public se conquiert et se construit, à partir d'une œuvre donnée et pour des œuvres à venir. Conformément à la **logique de « double réseau »** (cf. *supra*), **établir un lien avec le public local** (département, circuits de salles) puis **régional est souvent nécessaire pour rayonner aussi au-delà de la Nouvelle-Aquitaine**.

Les auteurices ont à cœur de montrer leurs films en salle même lorsqu'elles ne sont pas spécifiquement destinées au grand écran. À plus forte raison, l'enjeu dépasse les œuvres conçues avec des financements Cinéma. Notons toutefois que parmi les 35 répondants ayant réalisé au moins un long-métrage (plus de 60 longs recensés), plus du tiers n'a pas fait de sortie nationale (37 %) : parmi eux, cela concerne aussi des auteurices ayant réalisé 2 longs-métrages (2 auteurices), et 3 longs ou plus (3 auteurices).

Un soutien à l'exploitation plus marqué serait apprécié de la part de certains départements, qui constituent un échelon pertinent. Au niveau régional, une logique de « suivi » en diffusion est souhaitée pour les projets ayant été soutenus en amont : création, production, post-production.

Pour les auteurices, un enjeu particulier concerne les **présentations publiques de leurs œuvres**. Pour ceux qui en font (ici 65), ces rencontres ont largement lieu à l'extérieur de la région : seuls 11 % des auteurices les font uniquement en Nouvelle-Aquitaine, et la plupart à la fois en Nouvelle-Aquitaine et à l'extérieur (également répartis selon que la région est le lieu majoritaire ou minoritaire vis-à-vis de l'extérieur).

► Un premier défi concerne la **possibilité même d'organiser des rencontres**.

Certains producteurices plus installés disposent de relations avec le réseau de salles, notamment à Bordeaux. D'autres se désengagent davantage du travail de prospection, que les auteurices assurent eux-mêmes (ou en complément), assumant ici une tâche délicate et non rémunérée.

► Lorsque les rencontres ont lieu, **la possibilité d'être rémunéré**. En dépit de préconisations déjà anciennes à l'échelle nationale, la non rémunération reste de règle (au-delà du défraiement éventuel). Nous n'avons pas pu mesurer la proportion exacte de rencontres/séances accompagnées rémunérées pour l'auteur, mais **seuls 33 % des répondants** (base 209) **font état d'au moins une entre 2020 et 2025**.

Les rencontres rémunérées semblent exceptionnelles en dehors des réseaux précis que sont le **Mois du Doc** (en lien avec le catalogue d'ALCA), associé à des réseaux locaux ou le collectif **La Troisième porte à gauche** (Bordeaux), également soutenu par la Cinémathèque du documentaire – et par la Ville.

Les rencontres peuvent être encouragées dans des contextes très variés, sans attentes de fréquentation uniformes. Les circuits non commerciaux (sans billetterie CNC) représentent une forme de diffusion très importante pour le documentaire et peuvent infléchir, en retour, la pratique des exploitants. La multiplication des propositions (avant-premières de sorties nationales, notamment à Bordeaux, séances en milieu rural, rencontre d'un public proche de l'auteur ou d'une œuvre) entretient les habitudes du public.

LE TEMPS DES PARCOURS

Au-delà des projets, on constate la difficulté des auteurices à maintenir leur pratique dans le temps. Les délais de financement et production, en particulier en long-métrage, rapprochent d'ailleurs certains projets de véritables périodes de vie.

Les auteurices, notamment confirmés (cf. *supra*), évoquent le **sentiment de « repartir à zéro » à chaque nouveau projet**. Même une riche filmographie ne garantit pas l'attention particulière des commissions d'aide : le primat de l'écrit dans la constitution puis l'examen des dossiers trouve ici une autre limite. S'il permet une forme d'ouverture ou « méritocratie » plus marquée en cinéma/audiovisuel que dans d'autres domaines (où les logiques de sélection s'appuient avant tout sur le CV artistique), il freine parfois une **politique de promotion des parcours et des œuvres au long cours**. **L'évaluation des projets peut manquer d'attention aux œuvres précédentes, d'attention aux filmographies**.

Remarque prospective et partielle : la sensibilité des commissions peut, paradoxalement, être enrichie en la matière par le recours à quelques représentants « cinéphiles » d'autres milieux artistiques.

La réflexion d'une plus forte **logique de parcours** dans les dispositifs pointe l'**importance** :

- **Du suivi des auteurices durablement actifs** dans leurs modes de travail et démarches artistiques (appréhension de « l'œuvre » au sens plus large) ;
- De la prise en compte des **projets non aboutis** (donc du « travail discret » - cf. *supra*) et des **temps de parcours réels**, par exemple dans les critères d'éligibilité ;
- De l'anticipation des effets de « décrochages » et ruptures de rythme par nécessité économique, déperditions pour l'auteur et pour la collectivité qui l'accompagne.

La question des refus en général n'est pas à négliger. Même confirmés, les auteurices sont souvent isolés face aux décisions d'aide, de financeurs, sélectionneurs, etc. Comme pour les enjeux administratifs (cf. *supra*), **la capacité à mettre à distance et à dépasser ces étapes pourrait faire l'objet d'une formation ou d'un accompagnement « de base »**. Le dynamisme des associations d'auteurices, notamment depuis le Covid, montre aussi le besoin de briser l'isolement à cet endroit.

LES INÉGALITÉS

L'âpreté des parcours met en lumière des fortes inégalités.

Nous observons une **difficulté récurrente pour les femmes, tout particulièrement lorsqu'elles sont installées loin des villes, voire de Bordeaux**. C'est plus généralement la situation d'autrice femme en région qui est, encore et souvent, décrite comme un double obstacle.

Nous constatons que les écarts se creusent au fil de la carrière. Les femmes représentent 46 % de notre panel. Elles sont au moins aussi formées que leurs confrères hommes, même si elles témoignent de discriminations dès les études et les premiers stages. Elles sont un peu plus nombreuses à avoir signé une première œuvre produite, et présentent le même âge moyen d'achèvement d'une première œuvre (29 ans, cf. *supra*, base 166).

En revanche, elles **signent leur premier contrat de production deux ans plus tard** (33 contre 31 ans en moyenne). Elles sont **minoritaires en long-métrage** (11 sur 24). À compétences et filmographies égales, elles estiment devoir **constamment fournir plus d'efforts que les hommes pour faire admettre leur professionnalisme**. Même une petite décennie après « Me-Too », elles sont **moins considérées que leurs éventuels co-auteurices ou co-réalisateurices hommes**. Elles travaillent à égalité dans des secteurs sans lien avec le secteur (40 %, hommes et femmes) mais doivent plus souvent le faire à plein temps (15 % contre 10 %). Elles sont **nettement moins nombreuses à avoir accès à l'intermittence** (44 % contre 54 % parmi les hommes). Elles sont aussi **plus nombreuses à renoncer à postuler à des aides ou dispositifs** auxquels elles avaient pourtant droit (70 %, contre 64 % chez les hommes).

L'âge du premier contrat (cf. nuage de points, *supra*) montre que l'inégalité de genre était très prononcée dans les générations aînées. Les femmes ont dû attendre avant un premier contrat de production, tandis que des hommes aujourd'hui âgés de plus de 60 ans présentaient des âges d'insertion professionnelle au moins similaires à ceux d'aujourd'hui. Le fait d'avoir davantage de réponses d'hommes plus âgés constitue en lui-même un enseignement. **Les femmes ont plus souvent tendance à cesser leurs activités d'autrices avec l'âge; elles font notamment état de réseaux professionnels qui s'amenuisent plus vite.**

La parentalité présente un défi de carrière beaucoup plus fort pour les femmes. Considérées d'emblée comme moins disponibles par leurs partenaires professionnels, elles subissent aussi un **décrochage du fait de « pauses » liées aux enfants** (argent, temps) dont l'effet est beaucoup plus durable que pour les hommes, et encore plus pour les femmes seules. Les retours aux réseaux et à la sociabilité artistique sont souvent difficiles.

Certains contextes géographiques accentuent les phénomènes de décrochage: dans les grandes villes (mais à Paris plus nettement qu'à Bordeaux), **la densité du réseau d'auteurices multiplie les chances de côtoyer des personnes dans des situations analogues** (femmes autrices avec enfants, etc.), **donc des solidarités professionnelles.**

Même si nous disposons de moins de données que pour les inégalités femmes/hommes, nous relevons de nombreuses autres formes d'inégalités et discriminations. 28 % des répondants (base 237) font mention de discriminations dans leur parcours, que l'on retrouve dans les différents sous-secteurs. Celles-ci sont parfois diffuses, quelquefois identifiées a posteriori. Surtout, elles ont tendance à se combiner pour certains. On relève notamment: **validisme, homophobie, racisme – rappelons que les personnes racisées sont largement sous-représentées dans le cinéma et l'audiovisuel en France.**

S'ajoutent des discriminations « par ricochet »: sentiment d'être sollicité pour de mauvaises raisons (en tant que femme, notamment), ou des difficultés de financement privé plus difficiles à prouver (par exemple sur des projets portant sur des minorités).

La discrimination sur l'origine sociale, ou classisme, est largement décrite par les répondants. Outre les inégalités face aux phases d'écriture précaire (cf. *supra*), **des discriminations sociales courantes dans les milieux artistiques sont renforcées par les enjeux de financement propres au cinéma et à l'audiovisuel.** Les ressources

sociales au sens large, la capacité à se déplacer, le rapport à l'expression orale, au « réseautage » efficace, aux codes de communication, jouent fortement dans la recherche de financements ou de productions. Cela peut coïncider avec des difficultés pour les auteurices ayant commencé leur activité avec d'autres expériences professionnelles (soupçon d'amateurisme, maintien dans le registre de « l'émergence » malgré des filmographiques comparables).

Enfin, **l'âge en général** concerne tous les auteurices, mais plus particulièrement les personnes déjà confrontées à d'autres discriminations ou inégalités. On cite notamment un **manque de considération après 60 ans**.

LES ENJEUX DE SOCIABILITÉ

Les auteurices décrivent très souvent un isolement dans leurs parcours, leur travail quotidien. Doublé d'enjeux d'éloignement géographique, il suscite une réflexion sur des **cadres de sociabilité et de partage, dans des lieux concrets**.

Dans le quotidien, les auteurices évoquent leurs besoins en **espaces de travail communs, notamment en ville**. Quelques exemples pourraient être répliqués : auteurices d'animation rassemblés à Pola (Bordeaux) ou dans les espaces du Collectif Sapin (Angoulême).

Les **résidences** (cf. *supra*, cf. notre rapport) **offrent aussi des substituts ou alternatives à des cadres de sociabilité plus classiques**. Elles permettent que certaines rencontres importantes se fassent en dehors de Paris ou de Bordeaux. On pourrait étendre ce constat à certaines formations courtes (comme le Socle, à Angoulême).

On relève aussi **l'importance et « l'efficacité » de cadres de sociabilité organisés autour de la cinéphilie et de la diffusion des œuvres**. Si Bordeaux accueille encore un nombre limité d'avant-premières ou de reprises nationales (pas de reprise de l'Acid, par exemple), la Troisième porte à gauche a fédéré un réseau précieux pour les auteurices. Du côté de l'animation, il faut relever des initiatives encore jeunes avec la création du **Beta**, puis de la **Baraca** – contextes où les étudiants peuvent montrer leurs films.

LES FESTIVALS ET LA MOBILITÉ

Les **festivals** sont décrits comme des **lieux privilégiés pour déjouer l'entre-soi et la dispersion**. Beaucoup d'auteurices raisonnent ici à une échelle plus locale que celle de la grande région et ne fréquentent pas les manifestations les plus éloignées de chez eux : par exemple, la Rochelle ou Brive sont au moins aussi longs d'accès que Paris pour un auteur basque. Cela renvoie à la **question très importante de la capacité de déplacement : coût des trajets et séjours, de l'accréditation. À l'intérieur de la région, mais aussi vers d'autres régions, notamment hors Île-de-France**.

Les festivals ont développé des cadres de rencontres professionnelles parallèles à leurs sélections, mais ces derniers **répondent plus ou moins aux attentes des auteurices**. À ce titre, **les manifestations plus modestes** par leur fréquentation (ou par leur concentration dans l'espace) s'avèrent précieuses, mais leurs modèles sont fragiles : expériences de Contis, des Rencontres du réel en Dordogne, de Filmer le travail (Poitiers). **La santé financière des festivals régionaux a des répercussions directes sur les auteurices**.

Un paradoxe néo-aquitain tient à la **faible place de l'animation dans les festivals généralistes, et à l'absence de festivals spécialisés** en dehors de celui de Bordeaux, très orienté jeunesse et grand public. Les **RADI-RAF** (Angoulême) sont importants, mais en matière de formation et d'enjeux techniques bien plus que pour les auteurices – situation révélatrice d'une politique « verticale » de l'animation encore incomplète (cf. *supra*).

RENCONTRER SON PRODUCTEUR

La dimension régionale et locale présente un avantage, du fait d'une moindre densité ou « concurrence » professionnelle, notamment dans des villes où plusieurs sociétés sont actives : Bordeaux et Poitiers notamment.

Dans la plupart des cas, **les festivals sont encore cités comme le contexte le plus favorable** aux rencontres auteurices-producteurices, y compris par les auteurices étrangères à leur arrivée dans la région. FIFIB, FIPADOC, les deux festivals de Poitiers, les deux festivals de la Rochelle, Brive, Pessac dans une moindre mesure... Les auteurices doivent s'y sentir à l'aise, en s'y rendant par exemple entourés d'un premier réseau, ou forts d'une sélection ou d'une invitation dans un dispositif (comme les Pitches du Fipadoc).

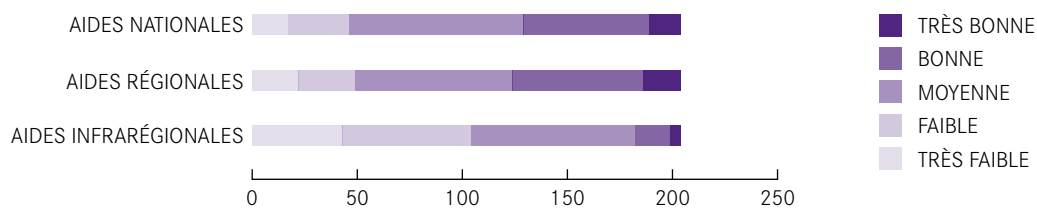
Nous avons décrit la marge de progression en matière de tandems auteurices-producteurices régionaux (cf. *supra*). Notons que 30 % de nos répondants (209) ont eux-mêmes déjà assumé le rôle de producteurices délégués, une grande majorité d'entre eux-là (89 %) ayant notamment produit leurs propres films. Tous formats confondus, ces situations de production de ses propres œuvres - dont les contours sont parfois flous vis-à-vis de « l'autoproduction » dans les réponses - concernent des économies de production légères, voire très légères : 33 % à moins de 20 000 € de budget, 25 % entre 20 000 et 50 000 €, et seulement 28 % au-delà de 100 000 €.

Les auteurices et la politique régionale du cinéma et de l'audiovisuel

En forme de conclusion, remarques sur les principaux enjeux de la relation entre les auteurices et la politique régionale du cinéma et de l'audiovisuel.

- **Connaissance des aides.** Les aides régionales sont un peu moins bien connues que les nationales, particulièrement pour certains profils. Parmi les auteurices arrivés dans la région dans les 10 dernières années, leur connaissance « faible » ou « très faible » concerne 45 %, contre seulement 24 % pour l'ensemble. Elles sont aussi moins bien connues par les auteurices de l'audiovisuel et d'animation.
- La moitié des répondants (204) déclare avoir une connaissance faible ou très faible des aides infrarégionales. Les aides à l'écriture du COM, touchées par les producteurices, sont aussi très mal connues.

CONNAISSANCE DES AIDES, EN NOMBRE DE RÉPONDANTS (BASE 204)



- **Compréhension des décisions d'aide.** Les décisions des commissions sont parfois vécues comme imprédictibles, notamment à l'étape de l'oral. En comparaison, les oraux du CNC, sont perçus comme plus encadrés dans leurs systèmes d'appréciation.
- **Attentes vis-à-vis de l'institution.** Les équipes d'ALCA, et en particulier le Bureau des auteurices, ne peuvent pas répondre à toutes les sollicitations, ni se substituer aux producteurices, programmeurs, etc. Les attentes des auteurices doivent être mesurées, mais **la Méca** pourrait être davantage investie comme un lieu de ressources et de rencontres. Des « **délégations** » plus claires pourraient aussi être mises en place : par exemple vis-à-vis des associations d'auteurices, en matière d'accompagnement de base (juridique, professionnel – cf. *supra*), là où ALCA se concentrerait sur l'accompagnement des projets.
- **Ouverture des politiques publiques.** Les auteurices s'inquiètent de la portée de la décentralisation du secteur amorcée dans les années 2000. Leur relation au territoire régional est réelle. Contrairement aux producteurices, ils refusent largement la notion de couloirs/quotas réservés aux régionaux dans les dispositifs, même s'ils s'inquiètent des niveaux de sélectivité et de leur propre accès au soutien d'autres régions.
- **Lisibilité des politiques publiques.** Les auteurices s'interrogent souvent sur les priorités de la politique régionale : place de la création relativement à l'ensemble du secteur, émergence, maintien d'un tissu existant, recherche d'attractivité ou de visibilité. Une « **mise en récit** » de la **stratégie régionale** les conforte dans leur travail et dans leur installation durable sur le territoire. Cette question s'étend aux politiques infrarégionales, perçues comme volatiles ou fragiles (désengagements, refontes) et aux politiques sectorielles (dialogue avec Magelis et le département de la Charente).
- **Concertations avec l'instance régionale.** Les associations d'auteurices fournissent un important travail de réflexion et de consultation, accumulent une véritable expertise. La **concertation avec l'instance régionale reste complexe du fait de la répartition des compétences, des décisions** (notamment entre ALCA et Région), et du relatif isolement des auteurices vis-à-vis de la représentation des autres métiers du secteur. Ce dernier trouve des réponses avec la création récente d'une interprofessionnelle.

- **Vers une logique de « contrat social » des auteurices régionaux.** L'engagement des auteurices dans la création régionale, mais aussi dans l'animation du secteur et dans la vie culturelle du territoire (fréquentation des festivals, lieux, collectifs, collaboration avec des producteurices, techniciens et autres professionnels régionaux...) renvoie à la « communauté d'auteurices » identifiée en introduction. On relève souvent **une idée de réciprocité et de reconnaissance** : mise en avant des auteurices, recensement et **mise en réseau des compétences**, notamment en matière d'EAC ou d'éventuels parrainages entre auteurices plus chevronnés et débutants.

Merci

À Rachel Cordier, directrice générale d'ALCA, pour sa confiance.

À l'équipe de l'Agence – en particulier à Noémie Benayoun et Géraldine Arnoux, ainsi qu'à François Fontanille, dont l'appui a été des plus précieux tout au long de cette étude.

Aux représentants de Naais, de la Tribune des auteurices pour leur temps, implication et attention. À Thomas Vriet (Agence A.) pour son écoute et ses précieux conseils techniques. À Pierre Da Silva et à Valérie Fumet (Région) pour leur disponibilité.

Aux auteurices et professionnels qui ont accepté de s'entretenir avec moi, et donné de leur temps. Ces échanges ont été aussi agréables qu'enrichissants :

À Alex Pou, Anna Touron, Dominique Marchais, Jean-Raymond Garcia, Camille Auburtin, Caroline Hallier, Cécile Verstraeten, Denis Cointe, Florent Morin, Françoise Ruscak, Hakob Melkonyan, Jérôme Clément-Witz, Johanna Caraire, Jérôme Polidor, Julien Allard, Lucie Francini, Maël Le Mée, Maguy Cisterne, Marion Leyrahoux, Marthe Sébille, Mathilde Mazeaud, Maxime Caperan, Maylis Dartigue, Mona Convert, Myriam Ayçaguer, Noémie Benayoun, Philippe Roux, Pili Munoz, Stéphanie Régnier, Thomas Fecchio, Valérie Fumet, Anne-Marie Puga, Basile Charpentier, Giulio Boato, Raphaëlle Rio.



RÉGION
**Nouvelle-
Aquitaine**



**PRÉFET
DE LA RÉGION
NOUVELLE-AQUITAINE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

**ALCA
NOUVELLE-AQUITAINE**

+33 (0)5 47 50 10 00

www.alca-nouvelle-aquitaine.fr



**AGENCE LIVRE
CINÉMA & AUDIOVISUEL
EN NOUVELLE-AQUITAINE**

• Site de Bordeaux :

MÉCA

5, parvis Corto-Maltese

CS 81 993

33088 Bordeaux Cedex

• Site de Limoges :

24, rue Donzelot

87000 Limoges

• Site de Poitiers :

62, rue Jean-Jaurès

86000 Poitiers

• Site d'Angoulême :

Maison alsacienne

2, rue de la Charente

16000 Angoulême