



ASTÉRIQUE⁴⁵

La Lettre de la Scam*

La Scam affirme la place singulière de l'auteur dans la société. *Astérisque* en est le porte voix.

mars 2013

Sommaire

Bienvenue chez vous

04 MAISON DES AUTEURS

Baromètre auteurs / éditeurs

06 SONDAGE

Salaires ou droits d'auteur ?

09 DROIT DES AUTEURS

Nicolas Philibert

10 PORTRAIT

Google, où en est-on ?

15 ÉTATS DES LIEUX

Prix photo Web Alliance Française

16 ACTION CULTURELLE

La retraite, mode d'emploi

18 DROIT DES AUTEURS

Emmanuel Hoog

24 ENTRETIEN

France Télévisions : une exigence d'audience, pas une course

28 HORS CHAMP

Luc de Heusch

30 HOMMAGE

Astérisque est édité par la Société civile des auteurs multimedia. N° 45 – mars 2013 ISSN 2256-6872 Société civile à capital variable. RCS Paris, D 323 077 479 APE 923A

Directeur de la publication
Hervé Rony

Ont participé à l'élaboration de ce numéro
Stéphane Joseph,
Martine Mast,

Conception graphique
Direction artistique
Catherine Zask
Graphiste assistant
Joachim Werner

Photogravure Newmeric
Impression Frazier
mars 2013
tirage 10 000 exemplaires

Scam France
5, avenue Velasquez
75 008 Paris
Tél. 01 56 69 58 58
communication@scam.fr
www.scam.fr

Scam Belgique
rue du Prince Royal, 87
1 050 Bruxelles
Tél. (2) 551 03 20
infos@scam.be
www.scam.be

Scam Canada
Bureau 202
4446 boulevard Saint Laurent
Montréal PQ H2W 1Z5
Tél. (514) 738 88 77
info@scam.ca
www.scam.ca

En couverture
Cyril Marclhacy est l'un des deux lauréats du Prix PhotoWeb2012, décerné par l'Alliance française du Brésil (organisé depuis 3 ans en partenariat avec le Prix Albert Londres et la Scam) pour son portfolio *15/18, l'âge où tout bascule* qui relate les émotions et la vie quotidienne des adolescents entre enfance et âge adulte. L'ensemble du portfolio est visible sur : www.prixphotoaliancafrancesa.com Les prix sont dotés de 10 000 réals brésiliens (environ 4 000 €), d'une exposition dans les Alliances françaises du Brésil et de l'édition d'un catalogue.

Il n'est jamais trop tard pour se préparer un avenir meilleur

PAR JEAN-XAVIER DE LESTRADE, PRÉSIDENT DE LA SCAM

Amusez-vous à faire, autour de vous, un petit sondage. Combien, parmi les auteurs que vous connaissez, sont-ils affiliés à l'Agessa ? Combien cotisent pour une retraite complémentaire ? Combien savent que sans une démarche volontariste, les droits d'auteur n'ouvrent à aucun droit à la retraite, alors que pour une large majorité ils représentent plus de la moitié de leurs revenus ?

Depuis que j'ai pris mes fonctions de Président, je suis frappé par la quantité de courriers alarmants reçus chaque semaine. Courriers d'auteurs qui, par ignorance, se retrouvent à l'âge de la retraite sans ressources, incapable de payer leur loyer ou de faire face aux dépenses courantes ; d'auteurs reconnus qui ont parfois très bien gagné leur vie et qui se réveillent abasourdis, au bord de la misère.

« Nous ne savions pas ! » est la phrase qui revient avec insistance. Et c'est vrai, ils ne savaient pas, comme beaucoup d'auteurs, comme vous peut-être. C'est pourquoi, nous avons décidé qu'à partir d'aujourd'hui, nous mettrions tout en œuvre pour que nous n'ayons plus devant nous des réalisateurs, des écrivains, des scénaristes, des photographes, des chroniqueurs qui nous disent, désolés : « je n'en ai jamais entendu parler ». Faisons en sorte que l'ignorance ne soit plus une excuse et qu'elle devienne — si j'ose dire — coupable.

Alors, j'entends déjà les voix de certains s'élever. Quoi ? Comment ? La retraite... Mais la retraite c'est la mort ! La retraite c'est l'échec ! La retraite c'est la fin. Comme si la retraite était un luxe et un confort qui ne siérait pas aux saltimbanques ! Et qui a envie de penser à sa retraite à 50, 40 ou même 50 ans ? Nous faisons un métier difficile, précaire, qui demande souvent une énergie, un courage, un talent singulier. Alors, les mots *retraite, régime complémentaire, affiliation* résonnent trop comme une funeste référence à un style de vie trop conventionnel et auquel les auteurs ont tourné le dos.

Pourtant, le désir de faire des films, d'écrire des livres, d'animer une émission de radio n'est pas éternel. Il peut s'éteindre et même disparaître. Sans compter les accidents de la vie. Alors, il serait stupide — oui, stupide — de ne pas profiter des droits qui nous sont octroyés et de ne pas s'offrir une retraite décente. La Scam va dorénavant vous y aider. Le conseil d'administration s'y est engagé, à l'unanimité, le 14 février dernier.

Il est regrettable que la Scam, en 2005, n'ait pas su ou pu convaincre les auteurs lors d'une première consultation, de rejoindre le régime complémentaire de la Sacd. Et même si le retard pris ne se rattrapera pas, allons de l'avant et réussissons ce qui a échoué il y a huit ans.

Aujourd'hui, le conseil d'administration et la direction de la Scam sont résolus à mettre en place cette retraite complémentaire qui va enfin garantir une sécurité aux auteurs. Ce que nous vous proposons est une petite révolution.

Comment cela va-t-il se passer ? Dans les semaines à venir, nous allons vous envoyer (cela concerne principalement les auteurs de l'audiovisuel et de la radio) une brochure explicative qui détaillera les différents régimes, les différentes caisses et les enjeux pour l'avenir de chacun. Il vous sera alors demandé de vous prononcer sur l'opportunité pour la Scam de vous affilier, automatiquement, à la caisse de retraite complémentaire du RACD. Si à l'issue de la consultation une majorité de « oui » se dégage, tous les auteurs concernés par ce régime seraient systématiquement affiliés et n'auraient aucune démarche à faire pour se constituer une retraite complémentaire. La Scam et les producteurs se chargeraient de faire les prélèvements des cotisations à la source (8 %) comme le fait déjà la SADC.

L'autre actualité du moment concerne la réforme du Cosip. Depuis l'été dernier, sous la pression de la Scam et des syndicats de producteurs (Uspa et Spi), le CNC a ouvert le chantier de réforme du Cosip documentaire. Au cours des dernières années, et singulièrement depuis l'émergence de certains canaux de la TNT, les diffuseurs n'hésitent plus à qualifier de documentaire de création, des œuvres sans point de vue, ni regard sur le réel, des œuvres fabriquées en des temps records, obéissant à des formats verrouillés. En d'autres termes, des œuvres reçoivent les aides du Cosip, censé défendre la liberté et la singularité, alors qu'elles n'en ont pas besoin et qu'elles verraient le jour sans les obtenir. De son côté, le CNC constate une progression forte du volume produit et aidé ainsi qu'un élargissement du périmètre des œuvres aidées à des écritures ou des formats hybrides ne relevant pas du genre des œuvres patrimoniales.

Le but de la réforme est de redistribuer les cartes afin de mieux valoriser les démarches artistiques ambitieuses et exigeantes. Après quelques mois de travaux, la Scam, le Spi et l'Uspa ont communiqué leurs propositions au CNC. Nous attendons la synthèse du CNC qui, pour l'instant, ne semble pas pressé de mener cette réforme à son terme. Elle est pourtant capitale. Dans un monde télévisuel qui tend à entretenir la confusion des genres audiovisuels, il est vital pour les documentaristes de préserver une singularité insoufflable dans le flux ininterrompu des images.

Il faut continuer à dire haut et fort que *Les Paysans* de Raymond Depardon et la série *L'Amour est dans le Pré* ne se valent pas. Et le CNC doit nous y aider sans hésitation ni retenue. ✪

Bienvenue chez vous

La maison des auteurs

destinée aux membres de la Scam, est ouverte du lundi au vendredi de 14h à 20h.

Autour de salons et d'un bar, elle comprend :

- trois ordinateurs dont deux accès au site Inamediapro (les contenus audio et vidéo de l'Ina, accessibles aux professionnels),
- des revues spécialisées et la presse quotidienne,
- une salle de visionnage (formats de lecture : DVD, Blu-Ray, Digital Beta, MPEG IMX, Betacam SP, VHS, possibilité de connecter un PC ou un Mac),
- un bar et un salon convivial pour organiser des rendez-vous,
- un accès Wifi,
- des espaces de tournage (sous conditions).

Ces services, inaugurés le 20 décembre 2012, complètent l'offre de services proposés aux auteurs et notamment la salle de projection Charles-Brabant.

contact : Delphine Agut

delphine.agut@scam.fr – 01 56 69 64 23

Guillaume Thoulon, juriste à la Scam, assurera le premier mardi de chaque mois (de 16h à 18h), une permanence juridique pour les auteurs audiovisuels de documentaires et de webdocs.

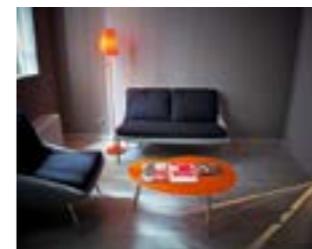


photo Matthieu Raffard

Une carte qui donne des avantages

La carte de membre de la Scam donne désormais accès à de nouveaux services tels que tarifs préférentiels à des musées, salles de spectacles, salles de sport, magazines... Une trentaine d'offres pour sortir, lire et se divertir :

- Club Med Gym.
- Centres culturels : Centre Pompidou, Forum des images, Grand Palais, Musée du Luxembourg, Jeu de Paume, Maison européenne de la photographie
- Cinémas : Cinéma des cinéastes, L'Écran, Magic Cinéma, Max Linder Panorama, Studio des Ursulines, Utopias Saint-Ouen
- Librairie de Paris
- Théâtres : La Criée, MC93, Maison de la poésie, le Quartz, Théâtre 71, Théâtre de la Commune, Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine
- Abonnements presse : Courrier international, Le Film français, Les Inrocks, Mediapart, Le Monde, Le Monde diplomatique, Télérama
- DVD : Boutique Arte, DVD Documentaire sur Grand Écran

Détails de ces avantages à consulter sur :

<https://auteur.scam.fr>

Baromètre des relations auteurs / éditeurs

Cinquième édition du baromètre annuel que la Scam, avec le concours de la SGDL, rend public¹ la veille de la grand-messe du Salon du livre de Paris. Près de mille écrivains donnent leur avis.



dessin Catherine Zask

L'an passé, 61 % des écrivains se déclaraient globalement satisfaits des relations avec leurs éditeurs. Proportion équivalente en 2013 puisque 61,21 % la qualifient d'excellente ou de satisfaisante. À l'autre extrémité de l'échelle de valeur, l'année dernière, 8 % qualifiaient la relation de conflictuelle alors que cette année ils sont seulement 4,28 % à la qualifier ainsi avec tous leurs éditeurs et 2,42 % avec la majorité de leurs éditeurs.

L'évaluation sur les différentes étapes de la relation est également stable ; le degré de satisfaction restant proportionnellement inverse à l'état d'avancement de la vie du livre. Ainsi, environ 3/4 des auteurs attribuent une note égale ou supérieure à la moyenne pour les contrats proposés et le travail de création, mais le rapport s'inverse sur le travail d'exploitation et de promotion du livre puisqu'environ les 2/3 attribuent une note égale ou inférieure à la moyenne. Les chiffres sont constants dans ce domaine mais le ressenti des auteurs semble différent. 58,55 % des auteurs estiment bien que les relations avec leurs éditeurs se sont maintenues au cours des cinq dernières années, qu'elles se sont même améliorées pour 8,89 % d'entre eux mais 32,56 % estiment qu'elles se sont malheureusement détériorées.

La relation contractuelle

On pouvait se douter que la partie juridique de la relation n'est pas le point fort des auteurs. Concernant les contrats pour l'exploitation « papier » 3/4 des auteurs (74,13 % exactement) les trouvent suffisamment clairs et explicites avec tous ou la majorité de leurs éditeurs. En revanche, concernant les droits numériques, la proportion s'inverse, et seuls 39,02 % des auteurs les trouvent clairs et explicites avec tous ou la majorité de leurs éditeurs.

Une nouvelle question posée cette année y trouvait donc son sens : « avez-vous déjà fait appel à quelqu'un pour vous aider à lire votre contrat ? » Plus de 40 % des auteurs font relire leurs contrats à un tiers (37 %), à un juriste (30,79 %), à une société d'auteurs (27,25 %), voire à un agent (seulement 4,90 %). À ce sujet, 7,60 % des auteurs envisagent de recourir à un agent à l'avenir, 1/3 hésitent encore et 60 % n'y pensent pas.

Une des clés de voûte du contrat est le taux de rémunération de l'auteur. Les lignes sont stables sur le front du pourcentage de rémunération lorsque celui-ci s'appuie sur le prix public de vente de l'ouvrage ; ainsi le taux symbolique de 10 % s'applique à 29,31 % (contre 31 % l'an passé) ; 57,09 % perçoivent moins de 10 % (60 % l'an passé), et 9,55 % plus de 10 % (9 % en 2011).

En revanche, sous le prétexte d'une économie qui chercherait ses marques, force est de constater que les taux proposés pour l'exploitation numérique ne correspondent pas à la réalité des coûts. Même si on trouve plus souvent que dans l'édition « papier » des taux supérieurs à 10 %, des taux inférieurs à 10 % représentent plus de 30 % des propositions faites aux auteurs. .../...

¹ Résultats complets disponibles sur www.scam.fr ou sur demande au service communication : communication@scam.fr ou 01 56 69 58 09

Constatons cependant que lorsque l'exploitation est exclusivement numérique, un taux supérieur à 50% représente plus de 38% des cas. Il convient de noter avec satisfaction, une augmentation de contrats comportant un à-valor, plus de 70% cette année contre 61% l'an passé. Enfin, et même s'ils ne sont pas très importants quantitativement, il faut continuer à dénoncer que 6,48% des auteurs sont encore rémunérés sur les recettes nettes de l'éditeur et que 2,41% n'ont même pas de droits prévus dans leurs contrats.

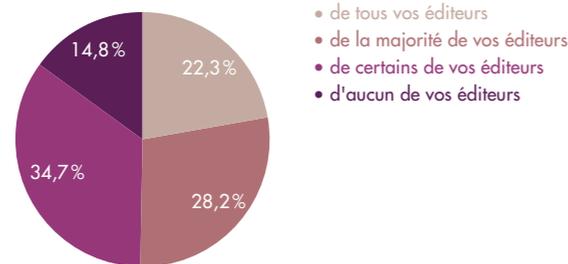
Sur les cinq dernières années, estimez-vous que de manière générale les relations avec vos éditeurs se sont :



La reddition des comptes

Concernant la reddition des comptes, obligatoire et non négociable d'après la loi, les chiffres montrent combien elle continue d'être appliquée différemment selon les éditeurs. Depuis sa première édition, ce baromètre renvoie les éditeurs à leurs responsabilités en la matière.

Recevez-vous de façon au moins annuelle et régulière les relevés de droits de vos livres, appelés «reddition de comptes» ?



...Et lorsque ces redditions sont transmises aux auteurs, elles ne leur paraissent pas claires pour aucun de leurs éditeurs dans 23,10% des cas, ni complètes pour 25,84%. Elles ne semblent claires et complètes pour tous leurs éditeurs que dans 13% des cas. *

Salaire ou droits d'auteur ?

PAR NICOLAS MAZARS, RESPONSABLE JURIDIQUE DE L'AUDIOVISUEL ET DE L'ACTION PROFESSIONNELLE

C'est désormais un classique pour les réalisateurs et même les auteurs réalisateurs, le producteur propose de rémunérer leur prestation en partie en salaire et en partie en droits d'auteur. Certains vont jusqu'à dire que la loi les y autorise, voire les y oblige. Quelle est la règle ? Combien en salaire contre combien en droits d'auteur ? 50/50 ? 60/40 ? 70/30 ?

Toute la problématique découle d'un constat simple : Il y a moins de charges sociales à payer sur les droits d'auteur que sur les salaires. Dès lors, le point de vue du producteur est aisément compréhensible. En revanche, du point de vue de l'auteur, l'enjeu de cette question est d'abord la couverture sociale. Les salaires ont une couverture complète qui comprend assurance maladie, chômage, retraite, accidents du travail etc. Les droits d'auteur ont une couverture bien inférieure. En effet, elle ne comporte que la couverture assurance maladie et la retraite, et encore faut-il que l'auteur ait bien pris soin de s'inscrire à l'Agessa afin d'en bénéficier (autrement dit : la retenue de cotisations Agessa ne signifie pas que l'auteur soit affilié).

Pour un intermittent du spectacle, son intérêt est vite entendu : toutes les heures qu'il fera et qui ne seront pas couvertes par un salaire, ne pourront pas être comptabilisées pour son indemnité chômage. La répartition n'intéresse cependant pas que l'indemnisation chômage. Le salaire couvre aussi les accidents du travail. Ainsi, en cas d'accident dans une salle de montage par exemple, l'absence de contrat de travail pourra avoir pour conséquence que le réalisateur doive faire face aux frais de soins nécessaires. Une régularisation est toujours possible *a posteriori* mais pourvu que l'employeur y consente. S'il refuse, il appartiendra au réalisateur de faire la preuve auprès du conseil des prud'hommes

qu'il était dans un lien de subordination au moment de l'accident, une action qui prend du temps et dont l'issue dépendra des preuves apportées.

Il n'existe aucun texte législatif ou réglementaire qui dise quel pourcentage du revenu doit être payé en droits d'auteur par rapport au salaire ou inversement. Tous ceux qui prétendent le contraire se fient à des on-dit ou des pseudo-usages qui n'ont pas cours devant les tribunaux ou devant les organismes sociaux. Ce qui est parfois avancé comme étant une règle n'en est pas une.

Le fait est que le salaire est obligatoire pour tout le temps de travail qui est accompli dans le cadre d'un « lien de subordination » avec le producteur. Cette notion vise la situation où le producteur exerce un contrôle sur le travail de l'auteur réalisateur. Il y a un lien de subordination quand celui-ci est astreint à un temps de travail (heures, jours, semaines...), un lieu de travail (lieu de repérages, plateau de tournage, salle de montage...) et quand le producteur exerce un contrôle sur la tâche accomplie. Dans toutes ces situations, l'auteur réalisateur ne peut pas être rémunéré en droits d'auteur. Pour savoir ce qui peut être payé en salaire et en droits d'auteur, il faut calculer le temps de travail effectué dans le cadre du lien de subordination, et seule la prestation effectuée en dehors peut éventuellement être payée en droits d'auteur. Le réalisateur présumé être un salarié, tout le travail

qu'il a à charge, des repérages jusqu'à la dernière étape de postproduction est présumé être accompli dans le cadre d'un contrat de travail ; il ne reste plus que l'écriture du dossier et des commentaires du documentaire qui ne soit pas couverte par un salaire. Au demeurant, même cette prestation peut être payée en salaire si les deux parties en décident. Personne n'y trouvera rien à redire et certainement pas l'Urssaf ou l'Inspection du travail. Le risque pour le producteur réside toujours plus dans un paiement en droits d'auteur que dans un paiement en salaire.

En conséquence, un auteur réalisateur de documentaire peut être rémunéré à 100% en salaire pour sa prestation. Rien ne s'y oppose. À défaut, seule sa prestation pour l'écriture du dossier ou des commentaires peut être rémunérée en droits d'auteur. En tout état de cause, si l'intérêt de l'auteur réalisateur est d'être payé le plus possible en salaire, il ne faut pas se contenter de la fourchette proposée par le producteur et qu'il présente comme une règle. Bien au contraire puisque la loi permet d'être payé en intégralité sous forme de salaire. Il y a donc là une belle marge de négociation! *

Nicolas Philibert

PAR ANNE CHAON, JOURNALISTE

Une petite inquiétude. Un léger inconfort, tout au moins. Peut-être ne s'attendait-il pas à parler de lui, Nicolas Philibert. De lui, pas seulement de ses films. De lui le jeune homme cinéphile qui voulait faire un cinéma instruit, savant, à la hauteur de ses rêves et des maîtres qui les avaient inspirés. Qui avançait à son pas, social et humaniste, jusqu'aux retentissements d'*Être et Avoir* aux marches du Palais — de Cannes et de justice. Et qui s'est empressé de retourner à sa promenade solitaire, immédiatement après cet excès d'honneurs et d'indignités, interrogeant l'époque sur le sens de l'image, s'interpellant lui-même : « Qu'est-ce que je fous là ? ». Là, dans cette école ; là, dans ce jardin ; là dans cet hôpital. Et tout dernièrement, là à *La Maison de la Radio*, à filmer les voix du service public.

Il relève qu'il aime bien le mot *documentaire* mais « déteste » *documentariste* : poussiéreux, réducteur, presque mesquin. Un peu rigide aussi. Cinéaste ? « Je ne sais pas. Je suis quelqu'un qui fait des films ».

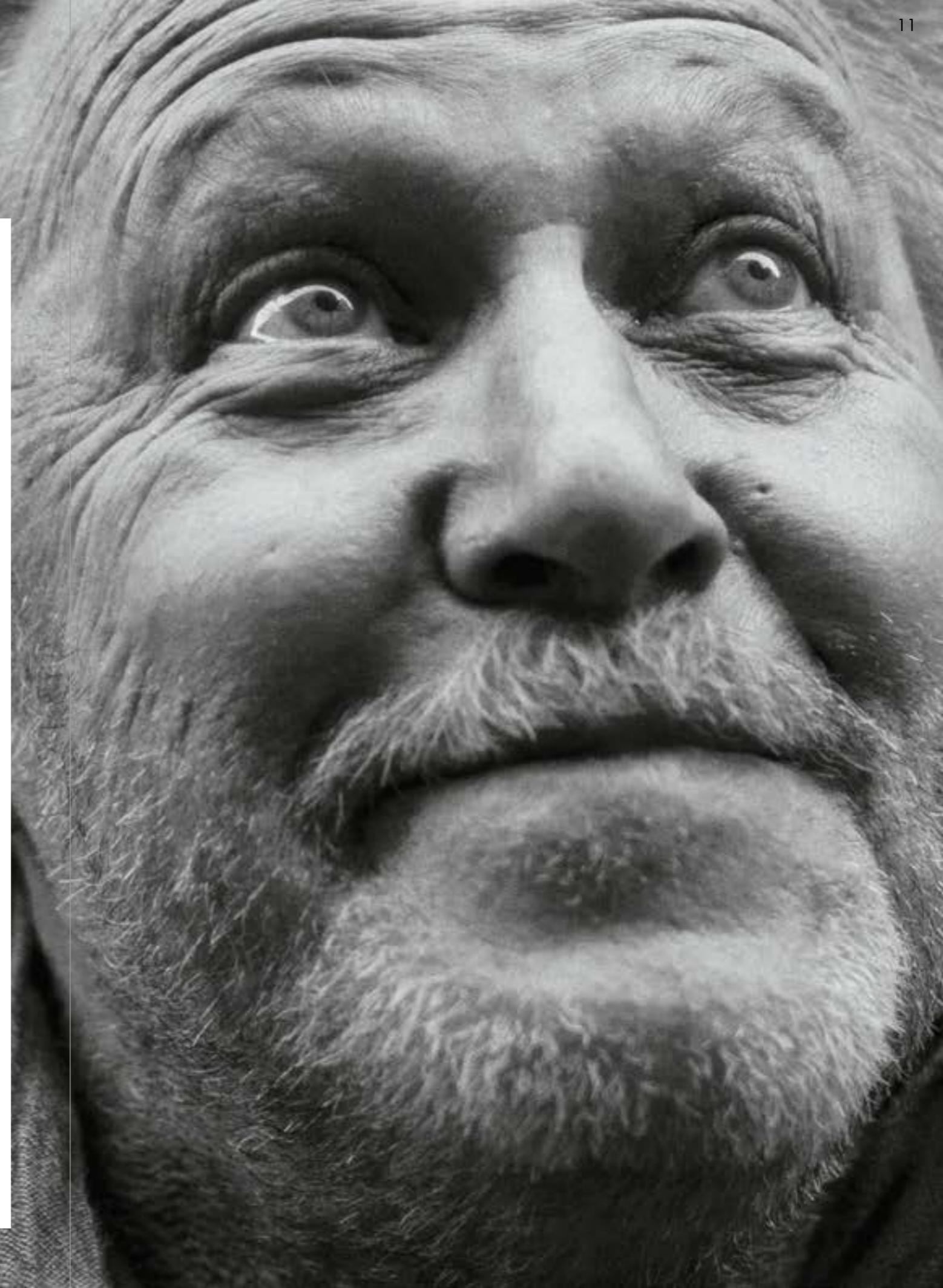
En fait, Nicolas Philibert se méfie des mots, des contresens et des faux amis. Des mots embarqués sans prévenir, qu'il n'aurait pas lui-même conviés, estampillés, adoués. Dans le fil de l'échange, il corrige ceux qu'il emploie et ceux de son interlocuteur. Une manière de non-dit permanent qui clignote en arrière-plan : bip-bip-ne me faites pas dire ce que je n'ai pas pensé.

Des mots d'ailleurs, il n'en met jamais sur ses images. Il montre et laisse ses sujets parler pour eux-mêmes. Il leur offre une plateforme, la possibilité d'une tribune dont ils sont libres de s'emparer, ou pas. Une partition qu'ils sont libres de jouer, ou pas. La bande-son n'existera que par leur grâce. Qu'ils se taisent et elle se tait aussi. Une balade, une aventure, un voyage, une auto-analyse qui peut les embarquer très loin mais qu'ils ont d'abord envisagés avec lui et validés. Jamais il ne dira ce qu'il a vu ou entendu hors-champ — libres de tout commentaire, ce sont les images et elles seules qui racontent, ni ne filmera en douce, l'air de rien, oubliez-moi.

Le Louvre (*La Ville Louvre*, 1990), l'école de village (*Être et Avoir*, 2002), les paysans normands (*Retour en Normandie*, 2007), les pensionnaires d'une institution psychiatrique (*La Moindre des choses*, 1996), une prouesse d'alpiniste (*Trilogie pour un homme seul*, 1987 avec Christophe Profit) : les protagonistes sont avertis de la caméra et y consentent, suivis de près : « En général, quand je filme, je suis à un mètre, à peine plus des gens. Chez moi, il n'est pas interdit de regarder la caméra. Je ne dis jamais « faites comme si j'étais pas là », puisqu'on est là ». Question de respect et de transparence aussi. « Je filme ce qu'on veut bien me donner. Je n'aime pas forcer les portes. La confiance, ça ne se décrète pas. Il faut du temps pour la construire, et si vous n'êtes pas attentif, elle peut retomber en un clin d'œil ». .../...



photo Matthieu Raffard





Né à Nancy, grandi à Grenoble, Nicolas Philibert est lycéen en 68, avant la philo en fac. Il a 20 ans l'année de *Johnny s'en va-t-en-guerre* et d'*Orange Mécanique*. La France pleure Fernandel et fait un triomphe aux *Aristochats*, mais les salles obscures accueillent aussi *Le Chagrin et la Pitié*, première exploration cinématographique de l'Occupation allemande que l'ORTF vient de décliner. Ses parents, se souvient-il, étaient très cinéphiles. Son père a même longtemps animé le ciné-club de Grenoble, avant de créer un « Cours public d'art cinématographique », en plein centre-ville : « Chaque semaine il projetait et analysait un film. Tout le monde pouvait y assister. Vers 13 ou 14 ans, j'ai commencé à comprendre que le cinéma n'était pas seulement une distraction, mais quelque chose qui pouvait nous faire voyager, nous donner à voir des visages, des paysages inconnus, nous faire réfléchir sur les autres et sur nous-mêmes ».

Son désir vient de là, explique-t-il. Mais les portes des grandes écoles lui sont fermées : Louis-Lumière, même l'Idhec, exigent des impétrants des talents dans les matières scientifiques qu'il n'a pas. Il commencera donc par le bas, stagiaire sur tous les postes d'un tournage. Il se fait ainsi les dents, le premier été, sur le tournage des *Camisards*, de René Allio, un film historique requérant de nombreux figurants parmi les paysans cévenols, où il passe de l'équipe déco à celle des machinistes. « Petit à petit, je suis devenu assistant ».

Apprendre ainsi sur le tas, pourquoi pas. Quand il rêvait de cinéma à 18 ans, il n'imaginait aucun métier en particulier. En revanche, « Réalisateur me paraissait totalement inaccessible. J'étais persuadé que pour y parvenir il fallait connaître à fond l'histoire du cinéma, la sémiologie... En commençant à travailler sur des films, j'ai compris qu'il n'était pas nécessaire d'être théoricien pour être cinéaste. Au contraire, il valait sans doute mieux ne pas ».

Aujourd'hui, il affirme que pour bien raconter, le mieux c'est de partir l'esprit ouvert et d'en savoir « le moins possible » sur l'histoire à raconter. Il suit une idée, une curiosité, un « désir » surtout : « Je fais mes films à partir de ma propre ignorance, des questions que je rencontre en cours de route ». Le tournage ne doit pas être la vérification d'un présupposé bâti sur du savoir et de la documentation. « On met sinon le film sur des rails, on s'enferme. On cherche à vérifier le bien-fondé de ce qu'on a appris et on condamne la portée cinématographique de son projet ».

Il y a 20 ans, pour *Le Pays des sourds* (1995), il a bien pris quelques cours de langue des signes, pour aller vers ses interlocuteurs. « Mais je ne voulais surtout pas rencontrer les spécialistes, les experts ». Il s'est aussi passé d'interprètes qui auraient détourné le regard et diverti l'attention des personnes filmées et créé une distance. Or ce qu'il cherche, c'est se mêler — sans jamais se diluer. Comme à la clinique psychiatrique de la Borde, où il prit ses quartiers pour filmer les patients de la clinique

psychiatrique pendant les répétitions d'une pièce de théâtre (*La Moindre des choses*, 1996) : il s'y retrouva comme enrôlé malgré lui au corps des soignants.

« Chaque fois que j'entreprends un nouveau film, je me demande ce que je fous là. Le film est toujours une tentative de réponse à cette question. Au fond, d'un film à l'autre, je m'interroge sur la pertinence et la légitimité des images, la légitimité de ma propre démarche » affirme-t-il. La question du sujet en devient accessoire. Jusqu'au malaise. « Qu'est-ce que je fous là » au milieu des sourds, des malades, des souffrants. « Au départ je ne voulais pas faire ce film : l'idée de braquer une caméra sur des gens qui vont mal m'était insupportable » confie-t-il, finalement poussé et encouragé par des proches, familiers du lieu.

À l'écouter, on s'inquiète d'autant plus de l'impact de « L'Affaire » sur cette démarche anxieuse. Délicat. Une tache d'encre dans un ciel limpide. Le triomphe de la simplicité, l'éloge de la fraternité, les Marches à Cannes, le succès, l'emballement, l'apothéose, la folie. Puis l'agonie, l'acrimonie, l'envie, la rancœur. Des sentiments repeints au vert bileux.

Être et Avoir était parti comme une balade dans les courbes enneigées du Massif central, une ruralité vivante au ras de la République, dénuée de *storytelling*, de marketing. Une classe unique, de la petite section aux grands de 10 ans, à la veille de l'entrée en 6^e. Un maître qui fait des cours de grammaire et des crêpes, enseigne l'algèbre, les glissades en luge et le respect en communauté. Une harmonie entre les âges. À revoir le film, retenu en Sélection officielle à Cannes en 2002, ovationné en France et à l'étranger, on se prend à rêver de retrouver dix ans plus tard les protagonistes pour un « Que sont-ils devenus » qui reviendrait filmé au même endroit, avec des ados poussés trop vite, coincés, un peu gênés, sur les petits bancs. Le petit Jojo, Axel le rêveur, Monsieur Lopez... Et puis on se souvient : le procès, les accusations de contrefaçon, les demandes de dommages et intérêts... La belle histoire a fait long feu.

Quand on l'évoque, Nicolas Philibert change de position mais pas de sujet. Il veut bien en parler mais, par pitié, plus de raccourcis. L'affaire est moche, elle le restera même si le réalisateur a gagné les procès. .../...



photo Matthieu Raffard

Ce qu'on a appelé «L'affaire Lopez» a éclaté dans la presse un an après la sortie du film, rappelle-t-il. «Du coup, la plupart des gens ont pensé que c'était une conséquence du succès et l'ont ramenée à une histoire de gros sous, mais c'est beaucoup plus compliqué. En réalité, tout a commencé avant la sortie, avant même qu'on sache que le film aurait du succès. C'est une mauvaise rencontre, comme ça peut arriver à chacun de nous», résume-t-il.

Il ajoute qu'il faudrait entrer dans les détails, mais qu'il n'y tient pas. Ou alors que ça nous prendrait la journée et qu'il ne faudrait plus parler que de ça. «J'ai lu tellement de bêtises, de raccourcis. Tout le monde s'est mis à fantasmer», justifie-t-il. Après l'instituteur, il y eut d'autres affaires encore, d'autres assignations assorties de prétentions financières «colossales», aux montants franchement délirants, alimentées par la représentation d'une usine à rêves crachant les dollars comme autant de fumées nocives. Des affaires gagnées chaque fois: «Sans quoi c'en était fini du documentaire». Qui se serait encore risqué à filmer?

Alors oui, cette histoire laisse une blessure. «Mais je regarde l'avenir, je ne vis pas tourné vers le passé» jure-t-il. Comme pour se purger, après cet énorme succès critique et public — dont il reste persuadé que le scandale constituait une forme de rançon de la gloire — et alors que la profession alignait déjà les ciné-dollars pour appâter le nouveau prodige, Nicolas Philibert déjoue tous les pronostics en partant à la campagne. Il retourne en Normandie 50 ans après le tournage du film de René Allio *Moi, Pierre Rivière...*, une affaire criminelle de 1835 qui inspira Michel Foucault, tournée *in situ* avec les paysans dans les rôles principaux. L'accueil des protagonistes est chaleureux, sincère. Celui du public, c'est autre chose. «C'est un film qui n'a pas marché du tout» s'amuse l'auteur, pas mécontent du mauvais tour joué à ceux qui l'attendaient sur des rails tout tracés: «Certains distributeurs étrangers ont mis de l'argent sur le projet sans l'avoir lu. Ils s'attendaient probablement à une sorte d'*Être et avoir* bis! Ils en ont été pour leurs frais» convient-il sans regret.

«Ce qui compte pour moi, c'est de faire ce que j'ai à faire au plus près de mes désirs. Ce film est certainement le plus personnel de tous». Parce que *Retour en Normandie* confronte, précisément, ouvertement, la question de l'après: que se passe-t-il quand la caméra s'en va? «Quand on filme des gens dans le cadre d'un documentaire, on a une responsabilité envers eux, on ne peut pas s'autoriser à n'importe quoi. Une fois le tournage terminé, ils devront retourner chez eux. Mais quelque chose aura changé. Que laisse-t-on derrière soi, chez ceux qu'on décide un beau jour de mettre dans la lumière...» Une question qui le ramène encore en amont à la légitimité de la démarche: «Qu'est-ce que je fous là?»

«Un film est toujours une tentative de réponse à cette question». Elle est posée différemment d'un sujet l'autre mais reste la même, véhiculée d'un projet l'autre. «La question du «sujet» est secondaire», avoue même le cinéaste. «On n'est pas dans une perspective didactique:

si je devais dire quel est le sujet de *La Moindre des choses* je serais drôlement embarrassé. Même chose pour *Nénette*, tourné à la Ménagerie du Jardin des Plantes (1995)». Une femelle orang-outan aux yeux las mais perspicaces s'interroge sur l'humanité qui la contemple à travers les barreaux. «Ce n'est évidemment pas un film animalier. Ce serait plutôt un film sur nous, sur le voyeurisme, sur le regard.»

Et la fiction? «J'ai l'impression de ne faire que ça» proteste-t-il. «Un documentaire, ce n'est pas la réalité, c'est une construction. À partir du moment où vous mettez une caméra quelque part c'est déjà une relecture. Une caméra modifie forcément le cours des choses. D'où l'idée non pas de se faire oublier, mais de se faire accepter». Nicolas Philibert évoque un souvenir: Axel, dans la classe de Monsieur Lopez, étant le seul écolier de niveau CP, rêvassait souvent dans son coin et se faisait gronder ensuite. «Comme dès qu'on braquait la caméra sur lui, il se remettait au travail, on a fait semblant parfois de le filmer. Pour lui éviter de nouvelles engueulades.»

«Qu'est-ce que je fous là». Trente-cinq ans après *La Voix de son maître* (1978), son premier film de réalisateur tourné (face aux grands patrons d'alors) avec Gérard Mordillat et censuré par deux présidences, le cinéaste n'a pas trouvé de réponse satisfaisante. Ou suffisamment universelle. Par le documentaire, il continue d'interroger son temps et reste curieux du travail des autres. «Le paysage documentaire est complexe», juge-t-il: «Avec la multiplication des chaînes, on n'en a jamais produit autant qu'aujourd'hui. En même temps, il y a une uniformisation du format, en particulier à la télévision. Dans nos pays démocratiques, vous pouvez aborder n'importe quel sujet pourvu que ça reste dans des formes convenues, balisées». Hors de ces sentiers, note-t-il, «des tas de films se font avec des bouts de chandelle, à l'arrache, qu'on doit à l'obstination et à l'énergie de ceux qui les font».

Lui-même n'en est pas dénué, qui connut ses traversées du désert. À se casser le nez partout, projets refusés. Six ans de trou noir après *La Voix de son maître*, qui avait indisposé les grands patrons, avant un retour aux affaires via l'alpinisme et les défis aux sommets de Christophe Profit. Ça rend modeste et philosophe. «Peut-être mes projets n'étaient-ils pas assez au point».

Ce n'est plus le cas puisque son quinzième film, *la Maison de la Radio*, présenté en sélection officielle au festival de Berlin cet hiver et chaleureusement accueilli, sort en salles le 13 avril. «N'était-ce pas contre nature de faire un film sur un média invisible, dont la force et la beauté repose sur l'absence d'images?» demande-t-il. À la question, «qu'est-ce que je fous là...», Nicolas Philibert en a donc rajouté une autre, dans le silence palpitant et tendu des studios avant l'antenne: «comment filmer la radio sans en détruire le mystère».

Les œuvres de Nicolas Philibert ont été réunies dans un coffret de neuf DVD, *Nicolas Philibert, L'Intégrale (Jusqu'ici...)*, par les éditions Montparnasse (www.editionsmontparnasse.fr). *

Google, où en est-on ?

Le géant américain emploie en France environ 400 personnes et réalise un chiffre d'affaires estimé à 1,4 milliard d'euros. Oui, «estimé», car son véritable montant est de l'ordre du «secret défense» or son économie florissante ne participe encore que trop peu à l'économie de la culture.

En 2010, Google signait avec la Scam un contrat visant à rémunérer les auteurs dont les œuvres audiovisuelles sont diffusées sur sa plateforme de partage de vidéos YouTube, dans le cadre des partenariats qu'elle noue avec certains contributeurs. La signature de cet accord montre au besoin que le droit d'auteur n'est pas un «empêcheur de tourner en rond» comme on se plaît souvent à le présenter quand on parle de l'univers numérique. Car, s'il est un acteur incontournable de cet univers aujourd'hui, c'est bien Google. Preuve est donc faite que les règles en la matière sont suffisamment souples pour permettre tout à la fois de faire circuler les œuvres et rémunérer les auteurs.

L'autre enseignement de cet accord est que Google peut et doit être envisagé, non pas comme un ennemi de la création, mais comme un partenaire. Encore faut-il qu'il accepte d'occuper cette place et qu'il en assume les responsabilités.

On connaît les réticences de Google (comme de nombreuses multinationales) vis-à-vis de l'impôt. Les services français du fisc ne sont pas dupes: la société détourne le plus légalement du monde son profit réalisé en France vers l'Irlande, où elle a installé son siège social européen, et dans lequel l'imposition sur les bénéficiaires est faible. De là, les profits repartent vers des comptes domiciliés dans les Bermudes. En 2011, ils auraient été crédités d'environ 25 milliards de dollars, soit le profit annuel réalisé par l'entreprise hors territoire américain.

Les réticences de Google ne s'exercent pas qu'à l'encontre des administrations fiscales. La création, elle aussi, se trouve confrontée à cette puissante entreprise qui s'abrite derrière le désormais fameux statut d'«hébergeur» conçu par l'Union Européenne, un modèle dépassé qui ne correspond plus à la réalité de son activité et qui empêche l'amorce d'une nouvelle dynamique pour la création.

Être «hébergeur» de contenus, c'est-à-dire de stocks de données sur le net, c'est éviter d'avoir une responsabilité générale de surveillance des œuvres qui sont accessibles illégalement. Or, à l'évidence, aujourd'hui sa filiale YouTube se comporte en quasi éditeur de programmes.

Ainsi YouTube annonce en octobre dernier le lancement de treize «chaînes» disponibles sur son service. Le modèle économique est singulièrement proche des pré-achats opérés par les télévisions ordinaires. Le montant des investissements de Google en production est tenu secret (on évoque quelques dizaines à quelques centaines de milliers d'euros), tout comme le partage des recettes avec ceux qui ont élaboré les contenus diffusés. Le géant américain n'a aucun compte à rendre au CSA ou à toute autre autorité de régulation.

Par ailleurs, les câblo-opérateurs et les fournisseurs d'accès à Internet (FAI) paient la fameuse TST (taxe sur les services de télévision) qui alimente le CNC et permettent ainsi le financement de l'audiovisuel et du cinéma. Cette taxe ne concerne pas non plus Google. Et pourtant! Non seulement Google met en place des chaînes mais lance aussi un boîtier (Google TV), tout à fait assimilable aux fameuses «boxes» des FAI pour la télévision connectée en partenariat avec Sony. Ce boîtier permet d'un côté d'évoluer dans un espace propriétaire,

entièrement contrôlé par Google, et de l'autre d'accéder aux services usuels de télévision agrémentés de services Internet triés sur le volet.

Tantôt français, tantôt irlandais, tantôt américain, tantôt bermudien, Google endosse l'une ou l'autre de ses nationalités pour échapper à ses responsabilités fiscales. Il procède de même avec les revenus de la création. Tantôt hébergeur, tantôt éditeur, le géant américain enfilerait l'une ou l'autre casquette pour tirer son épingle du jeu, l'objectif étant pour lui d'éviter d'être mis à contribution ou alors à ses propres conditions et propres tarifs.

Le conflit qui l'a encore récemment opposé aux éditeurs de presse l'illustre bien. Il se conclut par un accord lui permettant d'éviter la mise en œuvre d'une loi qui aurait obligé à demander des autorisations et verser des rémunérations. Cet accord engage Google à verser 60 millions d'euros dans un fonds pour aider la presse dans sa transition vers le numérique. La solution ne règle rien. Elle est ponctuelle et permet aussi au moteur de recherche d'avoir un contrôle de ce fonds car il sera partie prenante de sa distribution.

Google prend une part de plus en plus active dans la production et la diffusion des œuvres. C'est indubitablement un partenaire d'avenir pour la création. S'il veut être partenaire de la création, il doit jouer le jeu. Il est temps que cesse cette fuite en avant. La Scam a d'ores et déjà soutenu auprès de la Mission Lescure une réforme inévitable du statut d'hébergeur. À l'aune de la télévision connectée qui mettra en concurrence le monde de la télévision et celui de l'Internet, il appartient également à l'État et aux autorités compétentes de clarifier les rôles et les obligations de tous les acteurs concernés, y compris Google et que tous concourent à la création dans des conditions équitables. Nicolas Mazars *



Antonio Mari est l'un des deux lauréats du Prix PhotoWeb2012, décerné par l'Alliance française du Brésil (organisé depuis 3 ans en partenariat avec le Prix Albert Londres et la Scam) pour son portfolio *Jeunesse perdue dans les champs de canne à sucre*.

Témoignage sur un métier en voie de disparition : des jeunes des états du nord du Brésil viennent travailler d'octobre à mars dans les champs de canne à sucre dans la région de Salvador, capitale de l'état de Bahia. L'ensemble du portfolio est visible

sur www.prixphotoaliancafrancesa.com. Les prix sont dotés de 10000 réals brésiliens (environ 4000 €), d'une exposition dans les Alliances françaises du Brésil et de l'édition d'un catalogue.

Photo Antonio Mari

La retraite, mode d'emploi

PAR BÉATRICE DE MONDENARD, JOURNALISTE

Résumé pour les pressés : Affiliez-vous à l'Agessa !

Les appels se sont multipliés ces derniers temps pour inciter les auteurs à s'affilier à l'Agessa. Le 2 novembre dernier, l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (c'est son nom au long) a envoyé, pour la deuxième année consécutive, un courrier à tous les auteurs qui atteignaient le seuil d'affiliation. La Scam s'est elle aussi mobilisée en organisant une réunion d'information, le 26 novembre dernier.



dessin Catherine Zask

Le régime des artistes auteurs est une incongruité : c'est un régime obligatoire, mais la démarche appartient aux cotisants. Contrairement aux salariés ou aux indépendants pour qui les prélèvements sont automatiques, les auteurs doivent effectuer eux-mêmes la démarche d'affiliation.

Combien l'ignorent ? Difficile à dire. Les uns croient réellement cotiser au vu des précomptes, d'autres savent confusément qu'ils ont une démarche à faire mais la reportent à plus tard, tandis que certains préfèrent s'éviter des cotisations supplémentaires. Ce qui est sûr, c'est que chaque année, des auteurs arrivent à l'âge de la retraite, et se rendent compte qu'ils n'ont pas cotisé sur leurs revenus d'auteur. Et cela n'est malheureusement pas rétroactif.

Il est urgent que les auteurs s'informent afin qu'ils puissent régulariser rapidement leur situation, et ce dans leur propre intérêt. C'est dans ce but que la Scam organisait le 26 novembre dernier, une réunion d'information, avec Thierry Dumas et Sylvie Simon, respectivement directeur et responsable du service auteurs de l'Agessa, et Angela Alves responsable du pôle juridique et institutionnel des auteurs de l'Ircec. Les auteurs pouvaient également bénéficier de consultations individuelles avec des agents de l'Agessa et/ou de l'Ircec : une cinquantaine de rendez-vous ont ainsi pu avoir lieu.

Le débat fut particulièrement animé, les auteurs s'étonnant de n'avoir pas été mieux informés, et d'être mis devant le fait accompli, sans pouvoir racheter des trimestres. Sans revenir sur la polémique, *Astérisque* entend ici expliquer pourquoi les auteurs doivent absolument s'affilier à l'Agessa. .../...

La distinction assujettis / affiliés

Levons d'abord une ambiguïté : cotiser à l'Agessa ne signifie pas cotiser pour sa retraite. C'est toute la différence entre assujetti et affilié.

Chaque personne qui perçoit des droits d'auteur dans l'année est dite « assujettie », car ses revenus sont soumis à des cotisations (maladie, maternité, veuvage, CSG-CRDS, et formation professionnelle). Ces cotisations sont prélevées à la source par le diffuseur¹. C'est ce qu'on appelle le précompte. Et c'est à cause de ce précompte que

certain auteurs s'imaginent à tort cotiser pour leur retraite. En réalité, sans affiliation, ces cotisations n'ouvrent droit ni à l'assurance maladie ni à l'assurance retraite. Pour bénéficier du régime des artistes auteurs, il faut en effet être « affilié », ce qui suppose une démarche volontaire de l'auteur (dossier d'immatriculation). L'affiliation est soumise à trois conditions : exercer une activité d'auteur², résider fiscalement en France, et avoir perçu durant l'année précédente un minimum de droits d'auteur égal à 900 fois la valeur du Smic horaire, soit 8 118 € en 2011.

Cette dernière condition n'est toutefois pas rédhibitoire. En effet, si le seuil n'est pas atteint, le dossier est examiné par une commission professionnelle, composée en majorité d'auteurs. L'Agessa en compte quatre : écrivains, musiciens, photographes, audiovisuel. Il s'agit de

juger de la professionnalité des auteurs et non de faire barrage. Ce sont ces mêmes commissions qui s'occupent des dossiers de maintien, lorsqu'un auteur passe sous le seuil d'affiliation. Il faut savoir en effet, qu'une fois affilié, l'auteur doit chaque année déclarer ses revenus et activités. S'il atteint le seuil, le maintien est automatique.

¹ Dans le code de la sécurité sociale, le diffuseur est la structure qui verse des droits d'auteur, quelle que soit sa raison sociale : entreprise, collectivité territoriale, institution...

² L'Agessa détaille dans des fiches par branche les activités qui relèvent bien du régime des auteurs et les autres. Sont notamment exclus les rédacteurs de textes à caractère promotionnel, les consultants sur scénario, les metteurs en scène d'événements, les photographes de mariage.

Si les conditions sont remplies, l'Agessa transmet le dossier à la Caisse primaire d'assurance maladie (CPAM), qui prononce officiellement l'affiliation. C'est à partir de ce moment que l'Agessa va calculer et appeler les cotisations d'assurance vieillesse. Soit sur le montant brut hors taxe pour ceux qui déclarent leurs droits d'auteur en traitement et salaires, soit sur le bénéfice fiscal majoré de 15 % pour ceux qui déclarent en BNC (bénéfices non commerciaux).

L'auteur affilié bénéficie ensuite des mêmes prestations que les salariés (prise en charge des dépenses de santé, indemnités journalières pour maladie, maternité ou paternité, pensions de vieillesse et d'invalidité, assurance décès), à l'exception des accidents du travail et des maladies professionnelles.

Le système du précompte

Les cotisations ci-dessous sont retenues à la source, et payées à l'Agessa par le diffuseur. Les auteurs ne doivent régler eux-mêmes ces cotisations que lorsque le diffuseur ne les a pas prélevées. C'est le cas des auteurs qui déclarent fiscalement leurs revenus en BNC (Bénéfices non commerciaux) et optent pour la dispense de précompte.

	Assiette de calcul	Taux	Fiscalité
Assurances sociales	100% des revenus d'auteur	0,85%	Déductible fiscalement (b)
CSG (contribution sociale généralisée)	98,25% des revenus d'auteur (a)	7,5%	Dont 5,1% déductibles fiscalement (b)
CRDS (contribution au remboursement de la dette sociale)	98,25% des revenus d'auteur (a)	0,5%	Non déductible fiscalement
Contribution auteur à la formation professionnelle	100% des revenus d'auteur	0,35%	Déductible fiscalement (b)

(a) Depuis le 1^{er} janvier 2011, lorsque la rémunération d'un auteur est supérieure à 4 fois le plafond annuel de la sécurité sociale (soit 145 488 € en 2012), la CSG et la CRDS doivent être calculées sur 100% du revenu pour la part excédant ce plafond.

(b) Pour ceux qui déclarent en frais réels

La cotisation d'assurance vieillesse

Les auteurs affiliés à l'Agessa sont redevables de la cotisation d'assurance vieillesse qui leur ouvre des droits à titre personnel pour leur retraite. Elle est payable en 4 échéances trimestrielles, sur les revenus de l'année n-1 et n-2. Exemple = pour l'année 2011, les échéances sont 15 juillet 2012, 15 octobre 2012, 15 janvier 2013 et 15 avril 2013.

Assiette de calcul	Revenus de l'auteur dans la limite du plafond de la Sécurité Sociale, soit 35 352 € pour 2011.
Taux	6,75% (c)
Minimum forfaitaire	6,75% x 900 x valeur horaire moyenne du Smic, soit 548 € pour 2011
Maximum redevable	6,75% x plafond de la Sécurité Sociale, soit 2 386 € pour 2011
Fiscalité	Déductible sur frais réels

(c) Depuis le 1^{er} novembre 2012 (6,65% précédemment).

Retraite de base : des cotisations plafonnées

Question légitime des auteurs : pourquoi les cotisations vieillesse ne sont-elles pas prélevées à la source comme les cotisations maladie ? Tout simplement parce qu'elles ne sont appelées que dans la limite du plafond de la sécurité sociale (soit 35 352 € en 2011). Autrement dit : le calcul des cotisations vieillesse ne peut se faire qu'a posteriori, en connaissant les salaires perçus au cours de l'année de référence.

Ainsi, un auteur, qui a touché 40 000 € de salaires³ en année n-1 sera totalement exonéré de cotisations vieillesse sur ses droits d'auteur. En revanche, s'il a gagné 30 000 €, il sera appelé sur 5 352 € (35 352 - 30 000), quel que soit le montant de ses droits d'auteur.

Le maximum redevable pour la retraite de base est ainsi de 2 386 € (cf. tableau). Soulignons qu'il existe aussi un minimum forfaitaire. Un auteur, dont les revenus sont en dessous du seuil d'affiliation, mais qui est maintenu par la commission professionnelle, devra en effet s'acquitter du minimum forfaitaire (calculé sur 8 118 €), soit 548 €. L'inconvénient est qu'il devra cotiser sur des revenus qu'il n'a pas perçus (en cas de difficultés, il peut toutefois solliciter l'aide sociale de l'Agessa). L'avantage est qu'il pourra valider quatre trimestres, le seuil d'affiliation étant justement fixé pour ce faire. .../...

³ En réalité, ce n'est pas le montant des salaires qui compte, mais l'assiette sociale. Attention pour les intermittents aux plafonds journaliers (cf. partie sur les auteurs réalisateurs).

Agessa et MDA

Le régime de sécurité sociale des artistes auteurs est une branche du régime général des salariés. Il est géré par deux organismes selon une logique métiers : la MDA (Maison des Artistes) pour les plasticiens, et l'Agessa (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs) pour les écrivains, traducteurs, illustrateurs, photographes, scénaristes, compositeurs de musique, chorégraphes et auteurs multimédia... Agessa et MDA sont des associations loi 1901, placées sous la double tutelle du ministère de la Santé et du ministère de la Culture. Elles recouvrent, pour le compte de la sécurité sociale, les cotisations des artistes auteurs et celle des personnes physiques ou morales qui procèdent à la diffusion ou à l'exploitation des œuvres (diffuseurs). Ce ne sont pas des caisses de sécurité sociale, et elles ne versent aucune prestation. Ce rôle reste dévolu aux différentes caisses concernées (CPAM, Caisse d'allocations familiales, CNAV). Précisons qu'il n'y a jamais lieu d'être affilié simultanément à la Maison des Artistes et à l'Agessa. L'auteur s'affilie à l'organisme correspondant à la branche de ses revenus majoritaires, et y déclare l'ensemble de ses revenus d'artiste et d'auteur.

L'Ircec

L'Ircec (Institution de retraite complémentaire de l'enseignement et de la création) est la caisse de retraite complémentaire obligatoire des artistes auteurs. Depuis 2003, elle ne regroupe que des artistes auteurs, et les regroupe tous. L'Ircec gère trois régimes :

- le RAAP commun à tous les artistes auteurs,
 - le RAEL, émanation de la Sacem pour les auteurs lyriques,
 - le RACD, régime maison SACD, pour les auteurs dramatiques et les auteurs du cinéma et de l'audiovisuel.
- Un auteur affilié à l'Agessa est forcément affilié au RAAP. Et peut, selon son activité, être affilié en sus au RAEL et/ou au RACD.

repères

Agessa
200 000 assujettis, 14 000 affiliés
Maison des artistes
25 000 assujettis, 25 000 affiliés
Ircec
40 000 cotisants

Retraite complémentaire : un deuxième étage obligatoire

L'affiliation à l'Agessa enclenche automatiquement l'affiliation à l'Ircec pour la retraite complémentaire, elle aussi obligatoire. Pas de surprise, comme tous les régimes de retraite, celui des artistes auteurs comporte deux étages : une retraite de base et une retraite complémentaire. Petite bizarrerie historique, tout de même, la première relève du régime général des salariés (*via* l'Agessa) et la seconde des professions libérales (*via* l'Ircec).

Autrefois appelé Ircec, comme la caisse, ce qui prêtait à confusion, le régime complémentaire des artistes auteurs a été récemment rebaptisé RAAP (régime des artistes auteurs professionnels). Il est commun à l'ensemble des artistes auteurs, et a la particularité d'être optionnel, c'est-à-dire que c'est à l'affilié de choisir la classe dans laquelle il veut cotiser (cf. tableau), et il peut modifier ce choix chaque année. Chaque classe correspond à un montant de cotisations et un nombre de points, avec une stricte proportionnalité. Ainsi une cotisation annuelle de 426 € équivaut à 6 points, 852 € à 12 points, etc. Ajoutons que si un auteur n'atteint pas le seuil d'affiliation, mais est maintenu par la commission professionnelle de l'Agessa, il a le choix entre demander une dispense d'affiliation à l'Ircec ou cotiser pour continuer à acquérir des droits. Pour Angela Alves, responsable du pôle juridique de l'Ircec, « c'est un régime très intéressant », Seul inconvénient : personne (ou presque) ne le sait. En effet, sans demande spécifique, c'est la classe minimale qui est appelée. 80 % des artistes auteurs sont ainsi en classe spéciale et le restent. Or, après 20 ans de cotisation en classe spéciale, un auteur obtient royalement une retraite de 972 € par an...

Cette possibilité offerte aux auteurs d'être acteurs de leur retraite, en modulant leur cotisation, est unique en France. Luc Béraud, président du RAAP, a d'ailleurs précisé que le régime était fortement menacé par Bruxelles, et a enjoint tous les auteurs qui le pouvaient à cotiser en classe D. Tant que c'est encore possible...

Le RAAP : un régime optionnel

Si le RAAP est avantageux, ce n'est pas seulement parce qu'on peut choisir son option, c'est aussi parce qu'il offre des garanties intéressantes. Angela Alves a d'ailleurs insisté sur le fait qu'il était géré par des auteurs eux-mêmes. Premier argument : le RAAP a plus de 10 ans de réserves, c'est-à-dire que s'il n'y avait plus aucun cotisant à partir d'aujourd'hui, les réserves permettraient quand même de payer les retraites pendant 10 ans. À titre de comparaison, le régime des salariés (Agirc-Arrco) a moins d'une année de réserves.

Ces réserves ont été constituées pour faire face aux effets démographiques. Le nombre de cotisants a en effet doublé, depuis le rapprochement des fichiers Agessa-Ircec en 2007. Ces réserves sont placées (actions, obligations, immobilier) mais le régime étant en excédent de trésorerie annuelle, il n'est pas nécessaire d'y toucher. Une éventuelle perte sur ces placements reste donc virtuelle. Selon les dernières études actuarielles citées par Angela Alves, le régime serait à l'équilibre sur les 40 prochaines années. Deuxième argument : le taux de rendement du régime

est d'environ 10 %. Autrement dit, compte tenu de la défiscalisation des cotisations, il suffit de 9 ans de retraite pour récupérer les cotisations versées. Contre près de 20 ans pour un salarié.

Enfin, troisième argument pour les écrivains et traducteurs littéraires : la cotisation est financée à 50 % par le prêt en bibliothèque.

Finalement, le RAAP a un seul défaut : on ne peut racheter de trimestres, la Direction de la sécurité sociale considérant que le régime optionnel est déjà un avantage important. À moins bien sûr que la demande de la SACD et de la Scam auprès des pouvoirs publics aboutisse.

Classes	Montant de la cotisation annuelle (d)	Points (e)
Classe spéciale	426 €	6
Classe A	852 €	12
Classe B	1 704 €	24
Classe C	2 556 €	36
Classe D	3 408 €	48

(d) Pour les écrivains et traducteurs littéraires, la cotisation est financée à 50 % par le prêt en bibliothèque.

(e) Valeur du point 2013 : 8,10 €

Calcul

- Si vous avez cotisé 5 ans en classe spéciale, vous toucherez 243 € de retraite annuelle (5 × 6 points × 8,10 €).
- Si vous avez cotisé 30 ans en classe D, votre retraite s'élèvera à 11 664 € (30 × 48 × 8,10 €)

Le RACD : un deuxième régime complémentaire

Lors de la réunion du 26 novembre, il a été plusieurs fois questions d'un autre régime : le RACD, également géré par l'Ircec. Émanation de la SACD, le RACD est un deuxième régime complémentaire pour les auteurs de la SACD.

Il n'y a pas de régime spécifique pour les auteurs de la Scam. Mais Luc Béraud, président du RACD leur a ouvert « grand les bras ». Lors de la réforme de 2005, la SACD avait déjà proposé à la Scam de rejoindre le RACD. La Scam avait interrogé ses sociétaires, mais face à un trop petit nombre de réponses, le Conseil d'administration avait décidé de ne pas donner suite. Lors de sa séance du février dernier, il a été décidé de proposer, par une nouvelle consultation de ses membres concernés, que la Scam rejoigne le RACD. Cette consultation sera organisée d'ici juin 2015.

Selon Luc Béraud, le RACD permet de « faire le bonheur des auteurs par la force ». Les cotisations (8 %) sont en effet retenues à la source. Soit par la SACD pour les droits qu'elle répartit, soit par les producteurs sur les contrats d'auteur. Depuis la réforme de 2005, les producteurs prennent en outre en charge 2 % de cette cotisation, 6 % restant à la charge des auteurs.

Faire valoir ses droits à la retraite

Pour faire valoir ses droits à la retraite, l'auteur doit liquider les différents régimes, mais pas forcément en même temps.

Le montant de la retraite est le résultat de deux compteurs : celui des trimestres acquis, qui est commun à tous les régimes (auteurs, salariés, artisans, professions libérales), et celui du montant capitalisé, qui est fonction du régime : 25 meilleures années pour les salariés, régime en points pour les indépendants, sachant que les cotisations aux différents régimes se cumulent.

Le régime de base valide les fameux trimestres. C'est lui qui permet de savoir si on peut partir à taux plein avant l'âge légal, soit 67 ans depuis la réforme (pour ceux nés après 1955). Pour partir dès 62 ans, il faut désormais justifier de 166 trimestres.

Quel que soit le nombre de trimestres acquis, on touche la retraite à taux plein à 67 ans, mais toujours proportionnellement au nombre de trimestres cotisés. Le RAAP est aligné sur le régime général, au détail près qu'il n'a pas encore reporté les deux ans : l'âge légal de départ en retraite est donc de 65 ans, avec une possibilité de départ à 60 ans.

Le montant capitalisé est constitué de deux niveaux : la retraite de base (financée par les cotisations vieillesse versées à l'Agessa) et la retraite complémentaire RAAP. La première doit être liquidée auprès de la CNAV (Caisse nationale d'assurance vieillesse), la seconde auprès de l'Ircec.

Le cas spécifique des auteurs réalisateurs

À la Scam, les auteurs réalisateurs de documentaires constituent le gros des troupes. Ils étaient donc nombreux, le 26 novembre, à la réunion d'information sur la retraite. En tant que salariés, ils bénéficient de l'assurance maladie, et n'ont souvent pas la même connaissance de l'Agessa que d'autres auteurs non salariés. Beaucoup ont demandé s'ils avaient intérêt à s'affilier. On peut répondre de deux façons. La première est que le système de protection sociale en France est collectif et obligatoire. Pour chaque activité, un régime s'applique, et on n'a aucun choix à faire. Ainsi si un auteur perçoit plus de 8 118 € de droits d'auteur par an, il a l'obligation de s'affilier.

La deuxième forme de réponse tient à l'intérêt de l'auteur. Celui-ci ne devrait pas rentrer en ligne de compte, mais puisque c'est à l'auteur d'effectuer une démarche volontaire, il est important de l'évoquer.

Soit l'auteur a perçu des salaires inférieurs au plafond de la sécurité sociale (35 352 €). Il a alors intérêt à cotiser

sur ses revenus d'auteur pour acquérir des trimestres supplémentaires et augmenter ses droits en termes de prestations maladie. À ce sujet, il est très important de souligner que les salaires des réalisateurs sont soumis à un double plafond : annuel (35 352 €) et journalier (162 € en 2011). Ainsi un réalisateur peut avoir des revenus supérieurs au plafond annuel, mais cotiser sur une assiette sociale inférieure. Exemple : un auteur a travaillé 150 jours à 300 €/jour, il a donc perçu 45 000 € de revenus salariaux mais ne cotisera que sur 24 300 € (150 × 162 €).

Autre précision importante pour les intermittents du spectacle : les périodes de chômage permettent de valider des trimestres, mais les indemnités chômage ne sont pas soumises à cotisation pour la retraite de base. Attention donc à bien évaluer ses revenus. Deuxième cas de figure : l'auteur est au-dessus du plafond. Il a quand même intérêt à s'affilier pour accéder au RAAP, le régime de retraite complémentaire. Autre avantage : il peut être rémunéré en droits d'auteur sur les activités dites accessoires (rencontres publiques en lien avec l'œuvre de l'auteur, ateliers artistiques...), possibilité offerte aux seuls auteurs affiliés.

Avec la tendance des producteurs à augmenter la part payée en droits d'auteur au détriment de la part salariale (50/50 est devenue la règle aujourd'hui, sans que ce ne soit basé sur aucun texte), les auteurs réalisateurs sont aujourd'hui particulièrement inquiets pour leur retraite. Un prélèvement à la source pour la vieillesse (et la mise en place d'un remboursement des trop-perçus) serait donc une bonne solution.

Dans une lettre de mission à triple en-tête ministérielle, datée du 25 janvier 2013, Marisol Touraine, Aurélie Filippetti et Jérôme Cahuzac ont commandé aux inspections générales des affaires sociales et des affaires culturelles un rapport d'audit pour fusionner Agessa et Maison des Artistes. Le rapport, attendu en juin 2013, doit justement émettre des propositions sur l'amélioration de la couverture des risques, notamment en matière d'accidents du travail, de maladie professionnelle et de vieillesse. ✪

sites utiles

GIP-Info retraite : www.info-retraite.fr, site commun aux 35 organismes de retraite obligatoire (base et complémentaire) réunis au sein d'un groupement d'intérêt public.

Agessa : www.agessa.org

Maison des artistes : www.secuartsgraphiquesetplastiques.org

Ircec : www.ircec.fr

Les auteurs ont non seulement obligation de s'affilier à l'Agessa, mais ils y ont aussi intérêt.

Droits d'auteur des journalistes : rencontre avec Emmanuel Hoog

PAR ISABELLE REPITON, JOURNALISTE

La Scam a signé le 12 novembre 2012 avec l'Agence France Presse un accord sur les droits d'auteur. Rencontre avec Emmanuel Hoog, PDG de l'agence d'information. Sous son impulsion, l'AFP a développé sa production vidéo ; l'image représente désormais la moitié de son chiffre d'affaires.

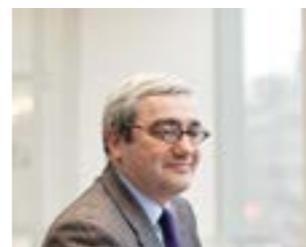


photo Matthieu Raffard

Pourquoi un accord sur les droits d'auteur des journalistes ?

Dès mon arrivée à la tête de l'AFP (en avril 2010), j'ai souhaité que la question des droits d'auteur soit mise en discussion avec les personnels de l'AFP. Mon expérience à la tête de l'Institut national de l'audiovisuel m'avait montré que c'était un enjeu central. La reconnaissance du droit d'auteur des journalistes faisait débat depuis des années à l'AFP. Elle avait donné lieu à un conflit juridique avec les photographes qui durait depuis le début des années 2000 et les décisions de justice allaient dans le sens de cette reconnaissance. Elle n'avait pas été résolue pour les journalistes « texte ». Par ailleurs, la question allait se poser avec la production vidéo, dont le développement est une de mes priorités.

Même s'il existe des différences entre le texte, la photo et la vidéo, je souhaitais absolument un accord général. L'AFP est un tout et je ne voulais pas introduire de discriminations entre les différents corps du métier de journaliste.

Pourquoi passer par une société de gestion collective ?

J'ai très tôt choisi de le faire parce que les sociétés de gestion collective apportent au débat une force, une intelligence et une expertise du sujet.

Ce sont des dossiers assez techniques, difficiles à prendre en charge dans une négociation collective. La participation en amont dans le processus de négociation d'une société comme la Scam a été précieuse. C'est en fait un accord qui a été conclu : entre la direction de l'AFP et les organisations syndicales, entre l'AFP et la Scam et entre la Scam et les organisations syndicales.

Pour les photographes, un accord avait été conclu un an plus tôt avec la Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (SAIF). Le nouvel accord leur laisse le choix d'adhérer à la SAIF ou à la Scam.

Les droits concernés sont ceux liés à des exploitations secondaires de la production des journalistes, notamment les utilisations en mode « archives ». À partir de quand une information devient-elle une archive ?

À partir du 32^e jour qui suit la première exploitation. L'exploitation dans le mois qui suit la production initiale est couverte par le contrat de travail du journaliste. Après, le droit d'auteur est mis en œuvre. Au regard des médias qui nous utilisent, 31 jours c'est déjà l'histoire. La puissance d'un fil d'actualité, c'est de se renouveler en permanence.

La notion d'auteur évoque la production d'une œuvre plus ou moins pérenne. Est-elle adaptée à un journaliste d'agence ?

Le métier de base de l'agence, c'est le journalisme et les journalistes réalisent une production intellectuelle. Donc ce sont des auteurs. Mais certaines productions de l'AFP sont des œuvres collectives¹. Même si une dépêche est signée, elle est le fruit d'un processus collectif, de reprises éventuelles de dépêches précédentes écrites par un autre, de relecture, correction, validation. C'est la force de ceux qui croient au droit d'auteur : le faire vivre pour qu'il s'adapte.

Le journaliste d'agence reste encore le plus souvent anonyme. N'est-ce pas contradictoire avec la notion d'auteur ?

Être auteur ne veut pas dire être célèbre. Il ne faut pas confondre notoriété et individualité. La participation à une œuvre collective — ce qu'est une dépêche d'agence — n'interdit pas le droit à l'individualité, la singularité. Une conférence de rédaction à l'AFP, c'est une multiplicité de débats, de contradictions où s'expriment les individualités, et qui sont ensuite arbitrés.

Ce qui n'interdit pas d'incarner l'information de l'AFP par la présence de ses journalistes sur des plateaux télévisés, des dépêches AFP plus fréquemment signées que par le passé.

L'accord Scam facilite la réexploitation de la production de l'AFP.

Pourtant l'agence n'a pas vocation à être un fonds d'archives ?

L'AFP est en effet un interlocuteur du présent, mais elle peut contribuer à lui donner du sens en l'éclairant de sa production passée. La relation avec nos clients va s'enrichir. Aujourd'hui, c'est une relation client-fournisseur basée sur la livraison de fils d'information photo-textes-vidéo. Demain, nous serons fournisseurs de services associés à ces fils et les archives seront l'un de ces services, et donneront la profondeur à l'actualité. La numérisation, le référencement, la constitution de bases de données font partie du projet de développement du nouvel outil de production et de diffusion IRIS / AFP Forum, qui va se dérouler sur les prochaines années.

À l'heure où chacun, partout et à tout moment, peut donner une information sur un réseau mondial, quelle est la spécificité d'une agence comme l'AFP ?

Une agence mondiale de presse est une entreprise très singulière. Nous sommes trois dans le monde avec AP et Reuters à être capables de dire 24 heures sur 24 ce qui se passe sur la planète, dans un flux continu

de textes, de photos et d'images animées. Ce flux d'informations nourrit encore largement tous les autres. Pour rester un élément central du monde de l'information, ces agences doivent bien sûr se réformer, se réinventer, innover. Mais en restant une source centrale pour les autres médias, elles permettent à ces derniers de dédier leurs forces à leur ligne éditoriale, à certaines enquêtes qui correspondent à leur positionnement.

Elles leur garantissent un niveau de couverture irremplaçable. Aucune radio et chaîne d'information continue n'ont l'équivalent de l'AFP : 200 bureaux dans le monde, 2 200 collaborateurs...

Mais aujourd'hui, les réseaux sociaux sont devenus des sources d'information omniprésentes sur le moindre événement ?

Les agences n'ont jamais été la source unique des médias mais elles doivent rester une source de référence, de sérieux et de fiabilité. Plus les sources se multiplient, plus elles créent de la rumeur, du bruit médiatique. Qu'il s'agisse du Mali, de l'Algérie, de la Syrie, les réseaux sociaux transmettent beaucoup d'informations, mais souvent contradictoires, et qui comportent des éléments de propagande, de communication. Les médias se retournent vers les agences qui sont capables de certifier l'information, de la hiérarchiser, de la distinguer de la rumeur.

Face à la mondialisation de l'information et à la crise de la presse, les rédactions seraient en désarroi sans les agences, et en danger face au flot des réseaux sociaux.

Mais l'accélération des flux d'information ne conduit-elle pas immanquablement à des dérives ?

Il y en a peu sur le fil AFP. L'entreprise sait gérer l'urgence, prendre le temps mais pas trop. C'est son métier de base. C'est une culture d'entreprise, construite dans le temps, par la pratique. On ne voit pas beaucoup de scoops sur les réseaux sociaux. On en lit plutôt sur les fils d'agences, dans certains médias, mais pas sur des comptes Twitter anonymes. Aller chercher de l'information, la vérifier passe encore très largement par des rédactions. Et l'AFP a un devoir de rigueur absolu, elle a moins que tout autre le droit à l'erreur et ce contrat de confiance est respecté.

Les réseaux sociaux sont des outils de désintermédiation. L'AFP ne peut-elle pas y délivrer directement ses informations ?

Les agences de presse sont nées dans un monde où l'économie des médias était

très organisée et où les agences avaient le monopole de l'information en temps réel. Aujourd'hui, c'est l'apanage de tout le monde. Mais passer au-dessus de nos clients pour s'adresser directement au grand public serait très déstabilisant pour l'écosystème des médias.

Il est vrai que les citoyens sont, de plus en plus, à la recherche d'informations fiables, authentifiées, d'éléments de décryptage. Les agences ont là un rôle irremplaçable. Nous avons développé sur le site afp.com des blogs où les journalistes donnent le contexte et racontent la façon dont ils couvrent un événement. Il serait en effet paradoxal qu'un des plus grands acteurs de l'information soit absent d'Internet. D'où la création de ces blogs, de comptes Twitter, d'une page Facebook, pour faire en sorte que l'AFP soit présente à sa manière. Sans confondre la livraison d'information à ses clients et au grand public, il reste une grande marge de progression pour demeurer une grande marque à la fois professionnelle et grand public.

Quelle est l'importance de l'activité photo et vidéo ?

Quasiment 50% du chiffre d'affaires de l'agence vient de la production Image, qui regroupe photo, vidéo, infographie et multimédia. C'est là où la croissance est la plus dynamique. L'entrée dans l'information se fait de plus en plus par l'image et moins par le texte. Le service photo international a été construit dans les années 80 et tourne à plein régime depuis 15 ans. L'AFP est devenue un des premiers acteurs mondiaux du photojournalisme. Ses photographes sont régulièrement primés. En 2012, pour la première fois, le Pulitzer du photojournalisme pour Massoud Hossaini est revenu à une entreprise non américaine.

On doit encore faire croître la production vidéo qui est passée de 20 vidéos par jour à 200 en deux ans et demi. Nos concurrents AP et Reuters sont à 300 / 350. Il y a eu des embauches de JRI, et une politique de formation active, pour permettre aux photographes et journalistes textes de compléter leur compétence avec la vidéo. Il faut que les mêmes règles déontologiques et professionnelles construites avec le temps sur le texte s'appliquent, afin qu'une image de l'AFP embarque les mêmes valeurs de sérieux et de rigueur qu'une dépêche.

Quel regard portez-vous sur la crise de la presse française ?

La crise de la presse change de forme, au fur et à mesure qu'elle s'intensifie. Les titres meurent et les rédactions se réduisent, sauf à l'AFP. Le débat s'est ordonné autour

de quelques idées : la fin du papier, la transition numérique, le gratuit, la perte de valeur... Je crois que le débat, sur ce terrain-là, s'épuise, pour laisser la place à des pratiques, des expérimentations, des tentatives. D'un stade péremptoire, ce débat

le débat sur la technique. Heureusement... Le débat sur l'avenir de la presse est malheureusement devenu un « marronnier », une figure de style. La crise systémique est là, réelle. ✖

Un accord qui renforce la gestion collective

L'accord signé en novembre 2012 entre l'AFP pour ses journalistes et la Scam s'inscrit dans le prolongement de la démarche engagée en 2007 par les accords signés avec France Télévisions et l'Institut national de l'audiovisuel, puis en 2012 avec La Chaîne parlementaire Assemblée nationale et Public Sénat. Ces contrats marquent des avancées dans la reconnaissance des droits d'auteur des journalistes et renforcent la gestion collective. L'accord AFP concerne plus de 800 journalistes de l'Agence bénéficiant d'un contrat de droit français, sur ses 2260 collaborateurs répartis dans 150 pays. Il vise à rémunérer les exploitations dites secondaires de la production des journalistes, qu'il s'agisse de texte, photo, vidéo, infographie ou œuvre multimédia. On entend par exploitation secondaire toute exploitation hors des fils d'actualité que produit quotidiennement l'Agence pour ses 4 315 clients abonnés dans le monde (médias, gouvernements, grandes institutions...). Il s'agit donc des utilisations en mode « archives » au-delà d'une période de 31 jours après leur diffusion sur le fil, ou d'exploitations à d'autres fins que d'information (édition, documentaires...).

Pour les non-photographes, l'accord prévoit pendant trois ans une rémunération forfaitaire de la Scam de 190 000 euros par an, puis une rémunération proportionnelle à l'activité hors photos de l'AFP. Pour les photographes, la rémunération sera proportionnelle au chiffre d'affaires photos. Une partie des photojournalistes de l'AFP a déjà confié fin 2011 ses droits à la Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (SAIF). Ils ne sont pas concernés mais l'accord Scam a repris un dispositif identique.

La Scam a organisé une réunion d'information à l'AFP le 23 janvier et assurera des permanences pour expliquer aux journalistes comment adhérer. Car l'accord ne peut s'appliquer qu'aux seuls journalistes ayant fait acte d'adhésion à la Scam pour apporter leurs droits en gestion collective.

se passe à une période plus exploratoire. À ce titre, le Manifeste lancé par la revue XXI, « Un autre journalisme est possible ? », est intéressant. Certaines de ses affirmations sont discutables, mais il a le grand mérite de mettre en avant le seul sujet qui sur le long terme compte, celui du contenu. Oui, un contenu de qualité trouve son lecteur. Le débat sur le contenu va prendre le pas sur

¹ « Le législateur de 1957 n'a introduit la catégorie des œuvres collectives que pour résoudre le cas particulier des dictionnaires... Et des encyclopédies ». Dans sa « rédaction embarrassée de l'article L.113-2, al 3 », la notion d'œuvre collective est vue par beaucoup comme une « erreur diabolique », étant relevé qu'« il n'est pas normal qu'en plus de quarante ans la jurisprudence n'ait pu dissiper le flou qui entoure une notion aussi fondamentale ».

France Télévisions : une exigence d'audience, pas une course

Les auteurs de la Scam pensent souvent que la suppression de la publicité sur France Télévisions n'a pas changé l'état d'esprit qui règne au sein des équipes du service public, qui restent toujours, les yeux rivés sur les résultats d'audience. Le 30 octobre dernier, la Scam organisait donc une rencontre autour de France Télévisions et ses audiences, avec Stéphanie Brémond, directrice du service des études de France Télévisions, et les trois directeurs d'unité documentaire, Fabrice Puchault (France 2), Dana Hastier (France 3) et Caroline Béhar (France 5). « Se mettre dans la peau du téléspectateur » ; C'est ainsi que Stéphanie Brémond, directrice des études de France Télévisions, a défini son métier, que ce soit dans l'anticipation des tendances, la compréhension des comportements ou l'évaluation des performances des programmes. Elle a détaillé les différents outils à sa disposition : le Médiamat, les études qualitatives (ou Focus groupes) et le baromètre qualitatif.

Le médiamat : un outil quantitatif

Si le mot est resté dans le langage courant, l'audimat n'existe plus depuis 1989. Il a été remplacé par le Médiamat, un panel qui compte 4 801 foyers (11 234 individus), et recueille les comportements d'audience de l'ensemble des membres du foyer, sur tous les téléviseurs de la résidence principale. Les panélistes sont équipés d'un audimètre, qui reconnaît la chaîne allumée, et doivent se signaler quand ils sont dans la pièce, et quand ils en sortent.

Médiamat est un panel représentatif des Français, comportant plus de 60 critères de recrutement et plus de 100 critères de redressement (géographiques, sociodémographiques, équipement TV, type de réception), qui est régulièrement renouvelé (enfants, déménagements...) et contrôlé. Il fournit chaque matin la consommation de télévision de la veille, mais ne donne pas d'éléments sur le degré d'attention ou de satisfaction.

Le baromètre qualitatif de France Télévisions

Afin de compléter ces données quantitatives, les chaînes ont recours à des « focus groupes », mais ceux-ci nécessitent de réunir des téléspectateurs et s'avèrent coûteux. France Télévisions a donc mis en place en 2004 un baromètre qualitatif avec l'institut Harris Interactive. Chaque jour, environ 2 000 téléspectateurs attribuent (via Internet) une note de satisfaction aux programmes regardés la veille et disent — pour les programmes de première et deuxième parties de soirée — ce qu'ils ont aimé ou pas (verbatim). Il ne s'agit pas d'un panel dédié

comme le Mediamat, et celui-ci fait appel à des personnes différentes chaque jour. Fin 2010, le sondage a été augmenté d'un troisième niveau d'analyse avec 23 questions fermées. Il s'agissait de trouver un niveau intermédiaire entre la note de satisfaction, « une donnée très sèche », et les verbatims, « qui prennent beaucoup de temps à analyser ». Ces 23 items sont organisés autour de quatre types de critères : artistiques (bien fait, bien rythmé, différent...), émotionnels (moments forts, envie de rester jusqu'à la fin...), sociaux (envie d'en parler autour de soi...) et éducatives (apprend des choses, fait réfléchir...). Cette nouvelle grille d'évaluation s'est appuyée sur les expériences des autres groupes publics en Europe, et sur l'idée que la notion de qualité se décline au pluriel : « les téléspectateurs ne jugent pas la qualité mais les qualités d'un programme », souligne Stéphanie Brémond. La nouvelle présidence a aussi souhaité l'ouvrir à d'autres chaînes, mais pour l'instant aucune n'a souhaité souscrire.

Des outils pour la tutelle

Ce baromètre qualitatif permet de développer plusieurs indicateurs, notamment des « tops » et des moyennes mensuelles. Il est intéressant de voir que pour les chaînes étudiées (France 2, France 3, France 5, TF1, M6), la note de satisfaction varie très peu d'une chaîne à l'autre, et évolue au fil des mois de 7,7 à 8,1 (note sur 10). Seule France 5, « adorée de ses téléspectateurs » se distingue en étant toujours dans le haut de la fourchette.

Autre enseignement : quand on enlève les séries américaines, la note baisse de 0,3 point en moyenne pour TF1 et M6, grandes pourvoyeuses du genre (variation marginale pour France 2 qui a une seule soirée, et nulle pour France 3 et France 5, qui n'en diffusent pas). Stéphanie Brémond insiste en effet sur le fait que contrairement à ce que l'on pourrait penser, « les séries américaines sont toujours très bien notées ». La moyenne obtenue pour chacun des 23 items est plus différenciante : sur les qualités artistiques et émotionnelles, les cinq chaînes obtiennent des notes très proches, mais sur les critères sociaux et éducatifs, les chaînes publiques sont sensiblement au-dessus.

La direction des études établit également un graphique qui croise audience et satisfaction avec 4 cadrans (audience et satisfaction au-dessus de la moyenne, audience et satisfaction en dessous de la moyenne, audience élevée et satisfaction faible, audience faible et satisfaction élevée). Chaque mois,



dessin Catherine Zask

on trouve des programmes dans tous les cadrans, ce qui selon Stéphanie Brémond, « contredit l'idée reçue que les programmes les plus populaires sont les moins appréciés ». Il ne s'agit pas pour autant d'un outil de sanction ou de valorisation. Ainsi, *On n'est pas couché*, très performant en audience, n'a pas un bon indice de satisfaction, en raison de la nature même de l'émission « hybride et polémique ».

Des outils pour l'interne

La direction des études produit aussi des fiches qualitatives sur quelques programmes choisis, à destination des unités de programmes : chaque item y est comparé à la moyenne du genre sur la chaîne, et les verbatims sont analysés. Ces outils peuvent être prescripteurs, comme l'a laissé entendre Stéphanie Brémond, à propos de la série *Les Hommes de l'ombre*, une des meilleures fictions de l'année 2011-2012 en audience et en satisfaction. « Certains téléspectateurs ont exprimé une réserve citoyenne sur le côté « tous pourris », ce qui signifie qu'il faudra être vigilant pour une éventuelle saison 2 ».

Elle a montré d'autres exemples, dont une étude plus générale sur les documentaires consacrés à la seconde guerre mondiale (en partenariat avec Equipex Matrice), où il apparaît que ces films sont toujours extrêmement bien notés par les téléspectateurs. Ainsi France 2, qui obtient une moyenne de 7,9 sur l'ensemble de ses programmes, et 8,3 pour les documentaires, atteint 8,7 pour les documentaires sur la seconde guerre mondiale.

La communication des études qualitatives

Au terme de cette présentation étayée de nombreux documents, Jean-Xavier de Lestrade a demandé pourquoi ces études n'étaient jamais communiquées au public et aux auteurs. Selon Stéphanie Brémond, le baromètre qualitatif arrive une semaine après l'audience, et « pour la presse, la donnée est déjà périmée ». Le groupe réfléchit à la façon d'obtenir ces notes plus rapidement, et à les communiquer plus largement. En ce qui concerne la communication aux auteurs, la réponse est plus floue... Dana Hastier dit les transférer, tandis que Fabrice Puchault signale que « ces données ne sont pas censées être totalement publiques ».

Un subtil équilibre entre mission de service public et audience

« Existe-t-il des objectifs d'audience ? ». Pour les trois directeurs, la réponse est claire. Il n'y a pas d'objectif mais une exigence

d'audience. Tout est question d'équilibre. Un équilibre entre « plaire aux téléspectateurs et laisser une liberté aux auteurs » pour Caroline Béhar, entre « des envies d'éditeur de programmes et un potentiel de public » selon Dana Hastier. « L'idée n'est pas de faire des compromis mais de prendre en compte le comportement des téléspectateurs. L'audience est un outil parmi d'autres pour construire une rencontre avec le public », dit aussi Fabrice Puchault.

Dana Hastier souligne que sur France 3, les documentaires de prime time sont un point en dessous de la moyenne de la chaîne mais cela est compensé par la mission de service public, la presse et la visibilité dans les milieux décisionnaires. « Plus vous avez une case composée d'unitaires et de création, plus vous avez des problèmes d'audience, mais il faut vivre avec. Il n'y a pas d'ailleurs ». Selon elle, c'est aussi une affaire de « conscience » : « on ne peut pas avoir une case d'histoire immédiate et ne pas traiter de l'islamisme politique, ou des affaires des années 80 ou 90. On sait qu'on va faire moins d'audience qu'avec la deuxième guerre mondiale, mais il y a des choses qu'il faut impérativement traiter ».

Caroline Behar évoque l'importance de la rencontre avec le public et insiste sur la nécessité de donner des clés de compréhension notamment dès les premières minutes. « Ce n'est pas du formatage, il nous tient à cœur que les projets que nous avons accompagnés durant une ou deux années puissent trouver leurs téléspectateurs et, face à l'offre documentaire très dense, nous devons nous donner toutes les chances d'assurer la stabilité des cases documentaires. »

Formatage et influence de l'audience sur l'éditorial

Ces questions sur le début des films ou la place du commentaire cristallisent les tensions entre auteurs et diffuseurs, les uns mettant en avant leur liberté, les autres la nécessité d'une rencontre avec le public. Selon Fabrice Puchault, une étude récente sur la case *Infrarouge* met en avant le désir du téléspectateur d'être davantage guidé. Un auteur a alors suggéré aux directeurs d'unité de présenter eux-mêmes les documentaires à l'antenne. « Quand il y a une bonne présentation, cela laisse plus de liberté de forme pour les films », a-t-il précisé. Fabrice Puchault a répondu que l'étude rejoignait cette analyse, et que la présentation des cases documentaires de France 2 était justement un chantier en cours. Béatrice de Mondenard ✪

Une interrogation permanente : Luc de Heusch

PAR MARC-HENRI PIAULT, ANTHROPOLOGUE ET CINÉASTE*

Luc de Heusch vient de disparaître : c'était l'un des promoteurs de l'anthropologie audiovisuelle avec notamment Jean Rouch. Cependant — et malgré l'importance de sa contribution dans ces domaines — le cinéma et l'ethnologie n'avaient pas été ses seules activités, ses seules passions. Il a été en effet l'un de ceux qui ont tenté de couvrir l'écran large et devenu difficile à assumer d'une culture véritablement multidimensionnelle, échappant aux ancrages particuliers des spécialistes s'imposant aujourd'hui de plus en plus nécessairement à nous.

Écrivain et cinéaste, la passion de Luc de Heusch pour l'art ne s'est jamais démentie. Il vécut notamment, de 1949 à 1951, dans un phalanstère d'artistes appelé *Les Ateliers du Marais* aux côtés du peintre Alechinsky qui l'entraîna, sous le pseudonyme de Luc Zangrie, dans le mouvement de contestation et d'innovation intellectuelle et artistique COBRA. Il consacra divers articles et films à ses amis Alechinsky, Dotremont et Reinhoud, ainsi qu'à Magritte et Ensor.

Il a néanmoins assumé de nombreuses responsabilités dans les institutions qui ont contribué au développement du cinéma ethnographique et de ses prolongements. Il a notamment été Secrétaire général adjoint du Comité International du Film ethnographique et Sociologique (CIFES) auquel appartenait également Edgar Morin qui fit la préface de son étude sur le cinéma et les sciences sociales écrite à la demande de l'UNESCO ; il a enseigné l'anthropologie sociale et culturelle à l'Université Libre de Bruxelles de 1955 à 1992 et depuis cette dernière date il était Professeur émérite. On lui doit de nombreux articles et livres consacrés à cette discipline, dont cinq ouvrages publiés par Gallimard.

Docteur honoris causa de l'Université des sciences humaines de Strasbourg, il fut, à deux reprises (1966-1968 et 1973-1975), Directeur d'Études associé à la 5^e section (sciences religieuses) de l'École Pratique des Hautes Études (Paris). Il y dirigea aussi le Laboratoire *Systèmes de pensées en Afrique noire*, associé au CNRS. Il fut Président du Conseil scientifique du Musée Royal d'Afrique Centrale (Tervuren) de 1987 à 1991. Il était membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

Nous rappellerons ici principalement ses films ethnographiques, historiques ou ethno-fictionnels réalisés aussi bien en Afrique qu'en Belgique.

En Afrique il tournera bien évidemment dans les pays qui avaient été sous domination belge, *Rwanda, tableaux d'une féodalité pastorale* (1955), *Fête chez les Hamba* (1956, nouvelle version en 1998), *Une République devenue folle : Rwanda 1884-94* (1996), mais aussi au Mali *Sur les traces du renard pâle* (1984) où il retrouve en particulier l'ethnologue Germaine Dieterlen.

On lui doit également de véritables portraits sociologiques de la Belgique qui procèdent de ce que l'on peut considérer comme d'une espèce d'ethno-fiction : *Gestes du repas* (1958), *Les amis du plaisir* (1962), *Les Amis du plaisir trente ans après* (1995).

Il était ainsi le précurseur d'un cinéma où réel et fiction se combinent et se complètent pour mieux interroger l'attention du spectateur. Il évoqua l'histoire chaotique de son pays déchiré par la querelle des Flamands et des Wallons dans *Quand j'étais Belge* (1999). Il réalisa aussi un film de long-métrage : *Jeudi on chantera comme dimanche* (1967), tourné dans la banlieue industrielle de Liège, dont les ouvriers étaient prisonniers à cette époque de l'économie dite de consommation.

Luc de Heusch partageait avec Jean Rouch une grande admiration à l'égard de Flaherty dont le film *Nanook of the North* (1922) aurait été selon eux « le premier film ethnographique du monde ». L'un et l'autre prônaient également la pratique d'une caméra incitative, élément décisif dans la constitution d'une situation anthropologique, établissement et poursuite d'une conversation où l'observateur éclaire ses objectifs en se mettant en position attentive d'écoute. C'était proposer de mettre le réalisateur lui-même, par l'échange des regards, dans un processus partagé de connaissance, chemin qui annonce très vite l'expérience du filmant filmé, de l'observateur observé.

Dans son film sur le Rwanda, de 1955, Luc de Heusch mettait en image une thèse d'histoire précoloniale réalisée par son ami ethnologue Jacques Maquet. Il s'agissait initialement d'une tentative pour restituer des comportements mais aussi des façons de penser les rapports entre les personnes, entre les sexes, une expérience destinée à éprouver les hiérarchies, la richesse ou la connaissance.

D'abord initiative ethnologique, la procédure et les conditions mêmes du tournage vont entraîner à montrer les images en cours de tournage aux différents groupes concernés par le film. À travers cette procédure les « acteurs » gagneront progressivement une certaine autonomie d'entreprise, point de départ de ce qui pourrait par la suite devenir une véritable anthropologie partagée. La rupture était déjà faite d'une séparation radicale entre réalisateur et acteurs : les éléments d'une collaboration à une entreprise commune se mettaient en place.

La valeur de témoignage de ce film est évidente : il tente une compréhension interne de l'articulation des groupes sociaux ainsi que du vécu de systèmes de valeurs légitimant l'ordre social. Il pose la question cruciale des modifications apportées par les occupations coloniales et les politiques post-indépendances accentuant et déviant des oppositions relatives pour maintenir des dominations extérieures dont les conséquences vont conduire aux massacres génocidaires de 1963 et surtout à ceux de 1994-1995. Le lien s'opère entre les différentes phases d'une histoire qui devient alors celle des peuples concernés et non pas celle de ceux qui ont tenté de les conquérir et de les dominer.

À ce stade Luc de Heusch peut écrire : « La participation effective et consciente des gens à la réalisation d'un film est souhaitable et parfaitement conforme aux techniques traditionnelles de l'observation ethnographique » (LdH : *Cinéma et Sciences sociales*, Reports and Papers in the Social Sciences, 16, Paris, Unesco, 1962 : 62). Et il évoquait clairement à ce propos la réalisation de son film sur le Rwanda. Il s'agissait « de restituer aussi fidèlement que possible une société différent de la nôtre, une autre façon de considérer les femmes, de situer le prestige, la richesse, etc. Il me parut impossible de rendre compte des données élémentaires de la vie sociale... Sans obtenir la participation effective des gens que l'on filme à l'action. » (LdH, cité par Gilles Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974 : 235).

Cette position, affirmée dès 1962, ne sera pas admise facilement par la plupart des ethnocinéastes de l'époque qui revendiquaient encore une vision neutre sinon objective. Le discours du spécialiste prétendait identifier sans ambiguïté, prétendait-on, les images se déroulant sous les yeux des spectateurs installés devant l'écran qui aurait été une fenêtre ouverte sur les « réalités » du monde.

Ce type d'attitude confortera pour longtemps des opinions contradictoires et méprisantes à l'égard des films anthropologiques. D'un côté les « documentaristes » vont accuser les ethnologues de prétendre tout savoir et d'exprimer « la vérité de ce qui est » du haut d'un commentaire qui expliquerait tout. De l'autre, les anthropologues purs et durs vont soupçonner les cinéastes de tous les trafics ou de toutes les naïvetés, prenant des apparences pour des réalités profondes et complexes que seules des approches théoriques de maîtres-penseurs devraient faire comprendre.

Certainement Luc de Heusch a contribué de façon décisive à rompre ces oppositions pour avancer vers ce qui serait une interrogation constante à partir des modalités diverses de la représentation. De la description à l'interrogation, de la rencontre au dialogue, Luc de Heusch certainement a parcouru et nous a montré certains des chemins que nous tentons encore aujourd'hui de reconnaître.

Ce que Luc de Heusch avait commencé à nous proposer est une interrogation nécessaire et persistante aujourd'hui sur ce que transmet l'image filmique : ce n'est pas un simple support d'analyse ou bien une sorte de miroir grossissant permettant à un observateur averti de saisir les ressorts de situations et de rapports sociaux dans leur vérité intime, ultime. Le savoir produit est une interprétation plausible des données de l'expérience dont la mise en place contribue à caractériser provisoirement les formes comme les significations. Jean Epstein découvrait, il y a plus de soixante ans déjà, que le cinéma était un dispositif expérimental qui ne faisait qu'inventer une image plausible de l'univers. Le savoir produit est donc bien toujours une *interprétation plausible* des données d'une expérience elle-même constamment soumise à l'appréciation potentiellement permanente des spectateurs et à la réinterprétation critique de ceux qui en ont été les protagonistes.

Sans doute Luc de Heusch aura-t-il contribué de manière essentielle à initier une approche anthropologique fondée sur la nécessité de l'interrogation plus que sur la certitude de la réponse. ✪

Cet article est également publié sur le site du Comité du film ethnographique : <http://comitedufilmethnographique.com/hommage-a-luc-de-heusch>

* Marc-Henri Piaux est également Directeur de recherches honoraire au CNRS et membre du Comité du Film Ethnographique.

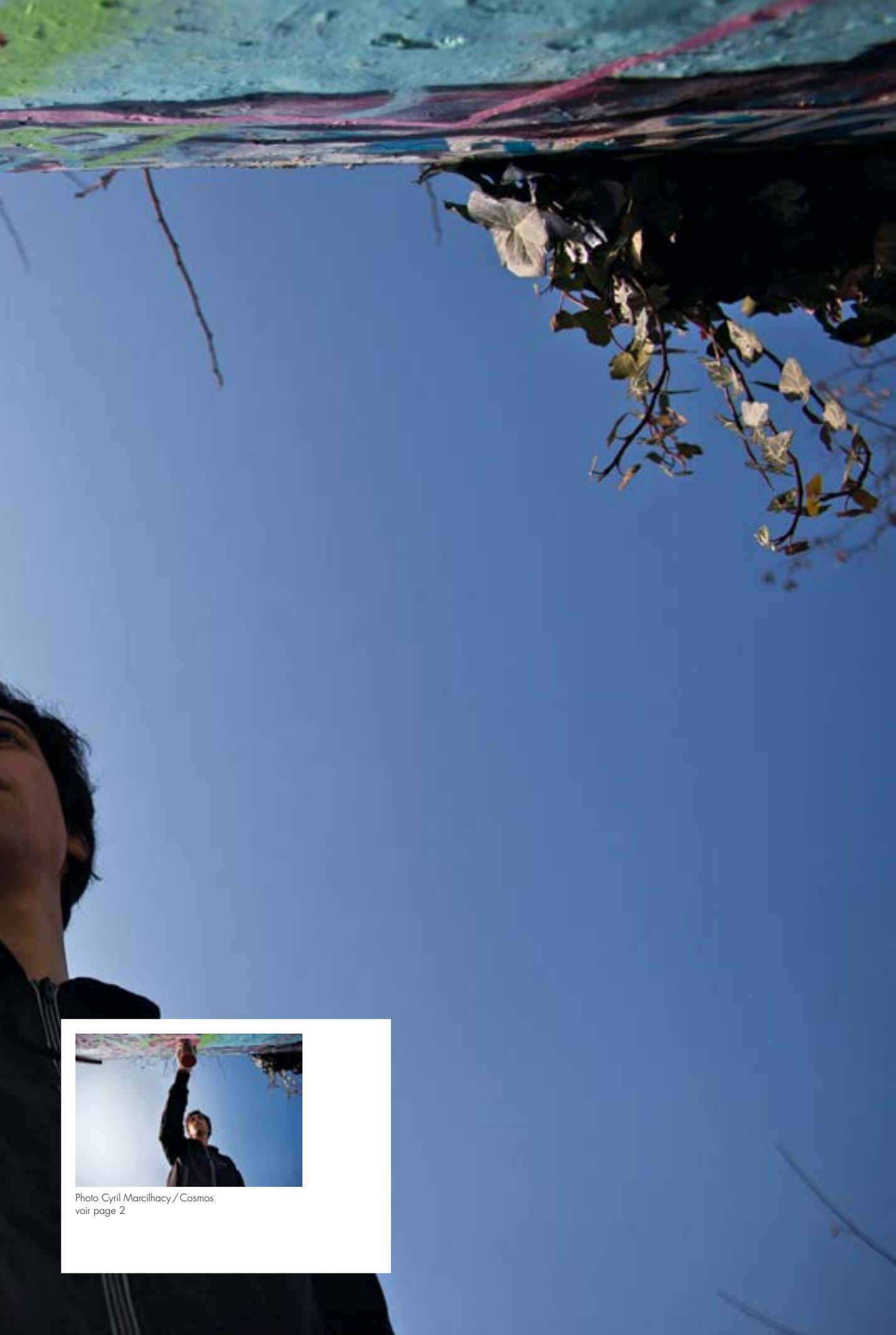


Photo Cyril Marilhac / Cosmos
voir page 2