



---

# ASTÉRIQUE<sup>50</sup>

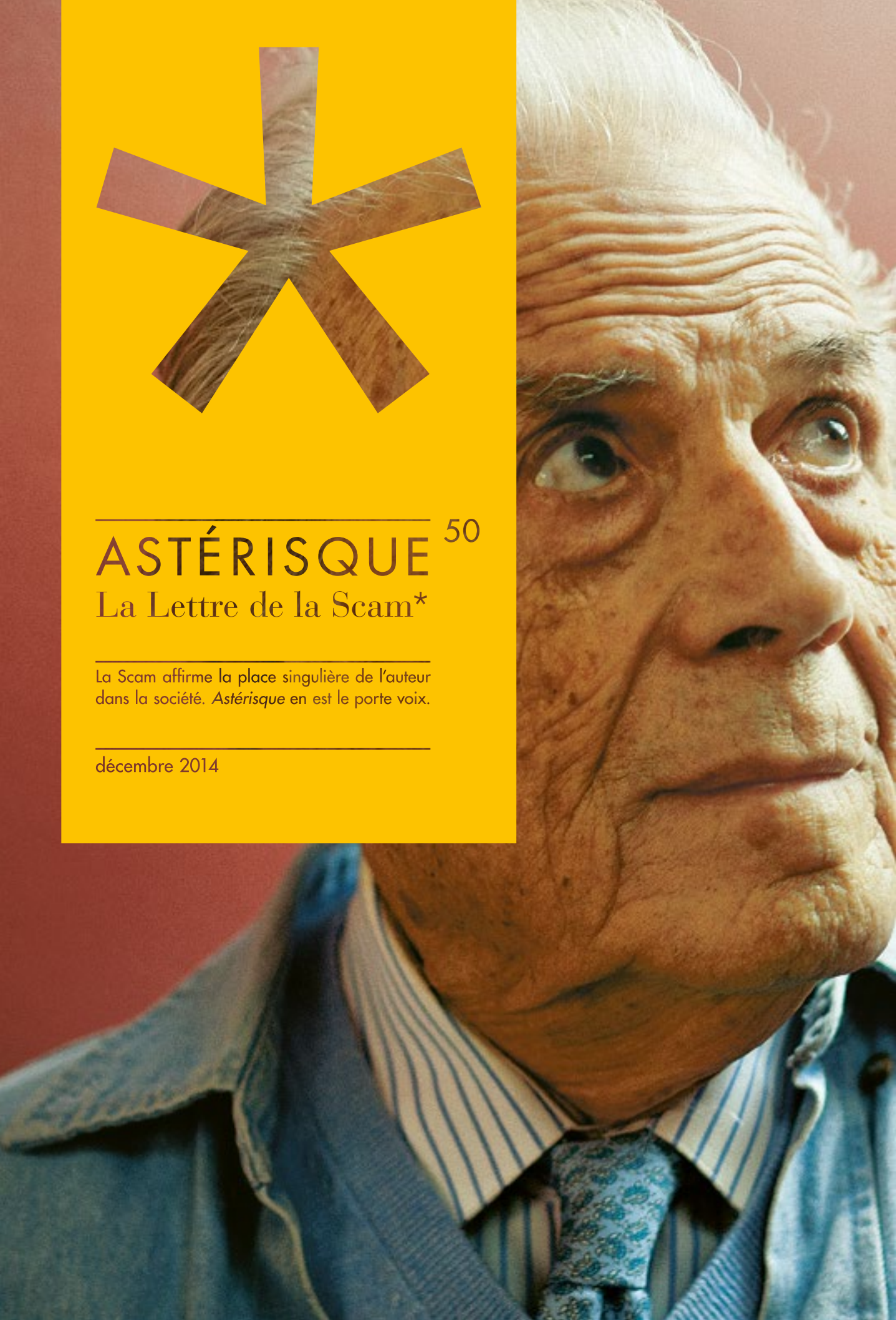
La Lettre de la Scam\*

---

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

---

décembre 2014



SOMMAIRE

Henri de Turenne

04 PORTRAIT

La critique littéraire

08 TRIBUNE LIBRE

Alain Resnais

10 HOMMAGE

M6 et les auteurs

14 BILAN & PERSPECTIVES

Ces chères archives

15 HORS CHAMP

Agnès Saal

18 ENTRETIEN

Les documentaires en salles

22 ÉTAT DES LIEUX

Cliquez le monde !

25 WWW

Alain Veinstein

26 TRIBUNE LIBRE

La culture au défi du big data

28 ÉTAT DES LIEUX

What’s up webdoc ?

30 DROIT DES AUTEURS

Un langage à part,  
des droits nouveaux

31 POINT DE VUE

Directeur  
de la publication  
Hervé Rony

ont participé  
à l’élaboration  
de ce numéro  
Cyril Etien  
Stéphane Joseph  
Raphaël Lepaulard  
Martine Mast  
Guillaume Thoulon

Conception graphique  
Direction artistique  
Catherine Zask  
Graphiste assistant  
Joachim Werner  
Photogravure Newmeric  
Impression Frazier, tirage  
10 000 exemplaires.

Astérisque est édité  
par la Société civile des  
auteurs multimedia.  
N° 50 – décembre 2014  
ISSN 2256-6872  
Société civile à capital  
variable.  
RCS Paris, D 323 077 479  
APE 923A

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

Le petit écran (ne) parle  
(plus) du grand

PAR JULIE BERTUCCELLI, PRÉSIDENTE DE LA SCAM



photo Matthieu Raffard

Les relations cinéma/télévision font parfois penser au vieux couple que formaient Simone Signoret et Jean Gabin dans *Le Chat* de Pierre Granier-Deferre ; ils ne se supportent plus mais ne peuvent vivre l’un sans l’autre. Le cinéma de fiction est, avec le sport, un des aimants pour attirer un public prétendu volage (que la télévision elle-même contribue à rendre de plus en plus volage en accélérant toujours les rythmes).

En France, la loi oblige la télévision à financer le cinéma. La télé espère en retour qu’elle lui procurera de belles audiences. Cependant, elle semble avoir renoncé à éclairer la lanterne cinéphilique de ses publics. Je ne parle pas seulement des films patrimoniaux diffusés « around midnight ». Noir et blanc ou couleurs, ils sont considérés comme obsolètes par des diffuseurs qui les ont appréciés en leur temps et oublient qu’ils peuvent intéresser des jeunes générations (suivant ce raisonnement, Lascaux et les musées devraient fermer).

J’entends aussi des émissions et collections sur le septième art. Où sont les précieux, inventifs et passionnants *Cinéastes de notre temps* de Janine Bazin et André S. Labarthe, les inoubliables *Cinéma, cinémas* du trio Claude Ventura, Anne Andreu et Michel Boujut, les uniques *Étoiles et toiles* de Frédéric Mitterrand... ? Finis les rendez-vous et leurs visages attachants, comme *Monsieur Cinéma* de Pierre Tchernia, *La Dernière Séance* d’Eddy Mitchell, *Rive droite, rive gauche* de Philippe Labro ou *CinéQuin* présenté par Elisabeth Quin... Alors que la télévision a inventé « l’éditorialisation » des programmes, elle a supprimé les magazines qui parlent du septième art, celui-là même qui alimente ses programmes ! Sa politique se résume à diffuser des bandes-annonces des films qui sortent en salles, un alibi qui voudrait prouver qu’elle traite du cinéma alors qu’elle ne fait que remplir ses écrans à moindre coût, pour mieux investir dans le sport et l’achat de séries. Certes, il y a encore parfois de superbes documentaires sur des acteurs ou portraits de réalisateurs (je me garderai bien d’en citer pour n’en oublier aucun), de très rares séries (*Il était une fois un film et son époque* de Folamour Production, *Cinéastes des années 80* de Christophe d’Yvoire, Jean-Pierre Lavoignat et Nicolas Marki...) mais ils sont perdus dans quelques programmations thématiques, quelques rares cases culturelles, avec souvent de très petits budgets, tandis que l’on sait combien les archives, photos et extraits de films sont chers. C’est d’ailleurs symptomatique de la triste peau de chagrin que laisse la télévision aux documentaires sur l’art en général, sur la danse, la littérature, les arts plastiques, l’architecture... (à part parfois au sein des collections comme *Empreinte* ou *Duel* qui laissent une petite place aux portraits d’artistes).

La Scam a analysé la situation des documentaires consacrés au cinéma, au sens large. En 2013-2014, Ciné + classique et Ciné + club arrivent en tête des diffuseurs puis Arte et OCS (Orange Cinéma Séries), puis loin derrière France 5, France 3, Paris Première et Canal + (en majorité pour des documentaires sur... le cinéma X). Et France 2 est, *a priori* et sauf erreur, totalement absente ! Une télévision qui oublie que, depuis les Frères Lumière et Méliès, la France entretient un rapport singulièrement amoureux avec le cinéma, est une télévision qui scie sa propre branche. Alors même que tout le monde parle de l’éducation à l’image comme d’une priorité ! Nous rêvons sur les grandes chaînes d’une nouvelle vague de ces œuvres libres et créatives qui éclairent, prolongent, mettent en valeur, analysent et instruisent. Ce sont des œuvres précieuses pour mieux éduquer le regard, approfondir la connaissance d’un auteur ou d’une œuvre tout en continuant d’enrichir le cinéma par ces œuvres nouvelles (documentaire et fiction fabriquent évidemment ensemble ce qu’on appelle le « cinéma »). Comme l’avait mentionné la journaliste Valérie Cadet à propos de la rétrospective de la série *Cinéastes de notre temps* au Centre Georges Pompidou : « ni codes, ni contraintes formelles en dépit des diktats du formatage de plus en plus prononcé, imposés par les responsables des chaînes qui alimentent jour après jour le cimetière des images ». Heureusement des festivals de cinéma mettent ces documentaires en valeur, comme le Festival de Cannes ou le Festival Lumière à Lyon... Mais aussi des films trouvent leur public en salle (comme l’inoubliable *L’Enfer d’Henri-Georges Clouzot* par Serge Bromberg, César du meilleur documentaire 2010). À la Scam, nous avons la ferme volonté de nous mobiliser pour que cela continue car il est vital que ces essais (comme il en existe en littérature) et grands films sur le cinéma soient protégés et encouragés pour que continue le dialogue entre ces frères non ennemis que sont la fiction et le documentaire, ce point d’accroche, l’enrichissement mutuel pour que le cinéma s’éclaire, se « vulgarise », se goûte y compris chez les jeunes, pour que demain le cinéma d’auteur continue de trouver son public ! \*

# Henri de Turenne, gentleman reporter

PAR ANNE CHAON, JOURNALISTE



photo Matthieu Raffard

Plus les hommes sont grands plus ils se font petits. Du haut de son presque siècle dont il a raconté à la plume, puis à l'écran, nombre des turpitudes, Henri de Turenne prétendrait-il à l'effacement ? « Ne parlez pas trop de moi ». Un film, justifie-t-il, est une œuvre collective. Et son œuvre, justement, relève du genre : grâce à lui, enfin à « eux », sa bande, son équipe, *Les Grandes Batailles* et le fracas du monde ont fait irruption dans les foyers des Français, nouveaux téléspectateurs passionnés auxquels on apporta ainsi l'histoire sur un plateau. D'une voix douce et précise, il revendique pour cette famille-là d'avoir lancé un modèle, créé une école : « On a lancé l'École Pathé », fondée sur les actualités filmées pour le grand écran à des fins de propagande et revisitées avec l'aide d'historiens enthousiastes pour expliquer leur passé aux Français. Issu d'une longue et illustre lignée de militaires, fils d'un pilote héros de guerre dont il garde sur un coin d'étagère, entre deux pavés – *Paris 1968* et *Alger 1960* – la photo à trente ans éditée en carte postale dans la série *Les As*, Henri de Turenne fut le premier à rompre la tradition. « Mon père a fait les deux guerres, moi je suis arrivé trop tard ». Il s'est engagé, jeune homme, mais c'est Hitler qui est arrivé trop vite sourit-il. .../...

Ses premières armes, à défaut de les prendre, il les fait en Asie. L'Agence France-Presse, qui l'a déjà posté à Berlin et Washington au sortir du conflit, l'envoie en Corée où l'attaque surprise du nord déroute l'armée américaine. À tombeau ouvert sous la pluie battante, il roule vers un front qu'il rencontre quand les premières balles ricochent sur la carrosserie de la jeep et qu'à bord, un camarade s'écrie «Mince! Ils m'ont eu!» La Corée lui vaut le Prix Albert Londres en 1951. Sur le terrain, l'AFP l'a «loué» au Figaro et c'est un reportage pour le quotidien qui est distingué. La Corée se révèle alors particulièrement meurtrière pour la presse: en trois mois, une vingtaine de journalistes sont tués, de nombreux blessés et quatre faits prisonniers. «Aujourd'hui, les pauvres, on les kidnappe» nuance-t-il. Manière de glisser que ses bons souvenirs de reportage, comme d'autres en ont de garnison, il n'est pas sûr que ça intéresse encore. Pourtant, au jury du Prix Albert Londres où il siège toujours, «quand Henri de Turenne parle, tout le monde se tait» confie un juré avec respect et tendresse. Après dix ans à l'AFP il rejoint *France-Soir*; le quotidien des Seigneurs sous la fêrle de Pierre Lazareff qui l'envoie un beau jour au Festival de Cannes pour le changer des grandes conférences diplomatiques. «Il adorait ça, nous changer d'univers». Le correspondant diplomatique lâche la moquette des ambassades pour le tapis rouge de la Croisette et s'amuse, confie-t-il à France Roche qui l'interviewe avec gourmandise pour les actualités télévisées, de voir «les gens de cinéma parler de choses futiles en se donnant du mal pour avoir l'air sérieux». Tout le contraire des ministres, note-t-il. Même s'il convient que «les uns et les autres adorent la publicité et être pris en photo!».

Quel bon client: France Roche est aux anges. Justement, le jeune et beau reporter s'intéresse de plus en plus à la télévision. Le petit écran est encore moqué, décrié parmi les intellectuels? Lui y voit déjà le média de demain et mesure la menace pour l'info de papier: la fin est proche, pressent-il. Bientôt, les envoyés spéciaux sur un grand événement se feront doubler par ceux restés au bureau, face au poste. Très vite Lazareff a d'ailleurs saisi l'occasion au vol et les reporters parisiens crachent la copie de la première édition sans attendre celle du terrain. Redoutable efficacité. Mortelle concurrence.

Lui-même après dix années abandonne *France-Soir* en 1964 et quitte la plume pour l'image. «Ce journal a été tué par la télévision» estime-t-il. À l'époque, il annonce sa décision au retour d'un voyage à Djibouti avec le général de Gaulle; des troubles ont éclaté, des coups de feu au passage du cortège, l'envoyé spécial se démène pour trouver un téléphone, croise un jaguar (domestiqué heureusement! Mais encore fallait-il le savoir pour ne rien craindre) et finit par joindre son journal. Au bout de la ligne, le secrétaire de rédaction décroche et assène: «Fais court, demain y a tiercé». Les choses ne se sont peut-être pas passées de manière aussi abrupte, mais qu'importe puisque c'est le souvenir qu'il en garde. Celui d'une lassitude, au fond. Bientôt vingt ans alors qu'il court la planète pour passer ses papiers. Il finira même, plus tard, par lâcher *l'Express* (il en fut le directeur adjoint de la rédaction de 1970 à 1975).

«J'ai écrit à la seconde pour l'AFP, à la journée pour France Soir et à la semaine pour *l'Express*... En vieillissant, j'écrivais de moins en moins vite!» glisse-t-il avec malice.

La vie, la sienne, se recentre sur le petit écran: quelques reportages pour *Cinq Colonnes à la Une*, le premier magazine d'info télévisé. Puis lance le sien, avec Philippe Labro et Georges Benamou: au générique de *Caméra 3*, le trio cite Albert Camus pour qui «le journaliste est l'historien de l'immédiat». Mais ce qu'il veut c'est un créneau à lui. «J'ai choisi l'histoire parce que tous les autres étaient occupés» rit-il. La série des *Grandes Batailles* pour le coup, il en revendique le concept, en commençant par *la Deuxième Guerre mondiale*, «la plus fraîche» pour laquelle les belligérants ont laissé quantité de documents, de films de propagande, donc fouiller les archives, des milliers d'heures, et tailler ensuite un commentaire sur mesure, pas trop bavard, «écrit en salle de montage», il y insiste.

Pour le reste, c'est un travail d'équipe: avec Jean-Louis Guillaud, directeur de l'information sur la première chaîne qui a soutenu le projet et apportait son expertise de la guerre pour avoir fait l'école militaire. Et Daniel Costelle, le «chef d'orchestre» avec lequel il arrêtaient le plan de travail. «En fiction on parlait de l'école des Buttes Chaumont, mais nous trois, nous avons créé l'école Pathé des films historiques». D'ailleurs Costelle continue, il a encore signé l'an dernier la fameuse série de documentaires *Apocalypse — La Première guerre mondiale*, sans ses comparses cette fois.

Mais celles à qui Henri de Turenne entend rendre un hommage appuyé et vibrant, ce sont les documentalistes: «On en avait de fantastiques» se souvient-il: elles ont même décroché un scoop mondial en retrouvant le pilote américain qui avait lâché sa bombe sur Hiroshima. «Comment? Tout simplement en appelant le Pentagone à Washington, où on leur a donné le numéro de téléphone du général Tibbets, désormais à la retraite à Miami. Les filles ont appelé et sont tombées sur une dame qui avait un drôle d'accent — et pour cause: la femme de Tibbets était française!». L'histoire l'illumine encore.

Pendant vingt-cinq ans, le colonel, devenu général, avait refusé toute interview et les journaux s'en donnaient à cœur joie pour raconter qu'il était devenu fou, ou moine, ou qu'il vivait fou reclus dans un monastère... «Rien du tout! Il était juste chez lui et ne voulait pas parler». Mais cet appel venu de Paris tombé dans l'oreille de son épouse française, ça changeait tout. Dans cette bande de pétroleuses de l'archive, dont la carrière fut lancée par l'aventure, Henri de Turenne cite les noms de Fabienne Servan-Schreiber et de Dominique Deviosse, toutes deux devenues productrices. «On les a mises sur orbite. Car chacun jouait un rôle très important et les filles savaient précisément ce qu'elles devaient chercher». Elles épluchent les archives françaises, nombreuses, américaines — essentielles pour la Guerre du Pacifique -, russes et allemandes. Elles sont généralement bien reçues.

«Les Allemands étaient obsédés par la propagande — n'oubliez pas que Goebbels en était le ministre. Ils avaient des cameramen dans tous les bataillons, comme les Américains d'ailleurs. Ils ont énormément filmé et comme leurs archives ont été récupérées par Pathé comme prise de guerre, elles étaient gratuites!». L'épisode consacré à Stalingrad, parmi les plus spectaculaires, montre notamment un pilote allemand au moment où il s'apprête à bombardier. La caméra est embarquée à ses pieds dans la cabine du stuka au moment où celui-ci bascule vers l'avant et plonge en piqué pour

l'attaque. Le visage du pilote est contracté, tendu à l'extrême, étiré presque par la vitesse, le bruit infernal. Terrifiant. Les guerres ont fait avancer le cinéma, comme toutes les autres technologies.

Les reportages des *Grandes Batailles*, eux, se tournent en 35 mm, avec des équipes de huit à dix personnes en comptant le chauffeur, l'électricien... Quand on part aujourd'hui à trois au

mieux. Contrairement aux Anglais ou aux Américains qui font avancer le récit et le contexte au travers d'interviews parfois un peu longues, Henri de Turenne décide très vite de prendre en main la narration des événements par un commentaire rapide et précis. Avant *Les Grandes Batailles* (1967-1975), Frédéric Rossif avait déjà réalisé quelques documentaires historiques, dont un *Stalingrad*: mais lui aussi avait choisi de faire parler longuement Khrouchtchev.

«Nous les interviews, on les garde pour la dimension humaine, le type qui raconte comme il avait froid, ou peur. Et cette idée-là, je la revendique». D'ailleurs, très vite, même les historiens ont cédé la place aux amateurs éclairés devant la caméra. «On a découvert des amateurs passionnés, des fous qui vous emportent, un dentiste de Versailles qui connaît dans le détail les batailles napoléoniennes, un médecin de Poitiers incollable sur la bataille de Poitiers».

Au total, après *La Deuxième Guerre mondiale* et *Les Grandes Batailles* (treize films de 90 minutes), trois fois primées, l'équipe revisite vingt-sept *Grandes batailles du passé*. Puis Henri de Turenne se lance en coproduction avec Channel Four et une chaîne de Boston dans un *Vietnam* (six docs de 60 minutes, de l'Indochine à la chute de Saigon) qui lui vaut un Emmy Awards.

«Pour moi, la télévision, c'était atteindre le plus grand nombre. Mieux informer les gens pour les rendre plus tolérants. On se sentait vraiment une vocation, un peu comme des profs», se souvient-il. Et pourtant le camp d'en face est sans nuance: on lui refuse des interviews. Entré à la Société des Gens de Lettres (précurseur de la Scam) et toléré au nom de son glorieux passé de journaliste-texte, il y essuie les sarcasmes de son voisin, un directeur de musée, qui lui tourne le dos et ouvre ostensiblement son journal quand Henri prend la parole, et grommelle: «On va encore parler fric» — en faisant claquer le «k» de la fin... «La télé c'était le diable, moi j'étais fréquentable parce que j'avais commencé par le texte, l'écrit. Sinon c'était la haine, beaucoup la trouvaient

« Pour moi, la télévision c'était mieux informer les gens pour les rendre plus tolérants. »

vulgaire». Alors qu'il s'étonne un jour de découvrir, chez un éminent professeur, une télévision, ce dernier lui explique qu'il aime beaucoup la regarder. «Mais je ferme les yeux, car l'image me gêne pour écouter».

Sur ses étagères chargées, les trophées trônent entre les livres, les pavés déjà mentionnés comme une collection tout juste ébauchée, et la carte postale qu'il commente en disant «mon papa». Emmy Award, Sept d'Or, Victoire, Fipa d'Honneur pour l'ensemble de son œuvre... Tout ce que la planète télé peut décerner à ses enfants méritants — et gâtés. «Notre réussite, analyse Henri de Turenne en les contemplant, tient au mariage entre l'image et le commentaire: j'écrivais tous mes commentaires à la table de montage et quand j'avais quelque chose d'important à dire, je demandais à la monteuse: mets la mer ou la forêt, qu'on ne soit pas distrait. À l'inverse il fallait savoir laisser parler l'image: quand elle était forte je me taisais». Un jour, les éditeurs des films ont voulu publier les textes raconte-t-il: déception! «Ils les ont trouvés très courts. Et surtout, l'un sans l'autre (le texte sans l'image) ça ne marche plus».

«Et puis l'esprit d'équipe». Il y revient une fois encore, moque l'ego des réalisateurs, la Nouvelle Vague qui «a inventé le cinéma d'auteur» accuse-t-il. «Que vaut le film si le son est raté, si l'image est floue, ou la musique mauvaise? Chacun apporte quelque chose: un jour un monteur est sorti de sa cabine pour nous faire remarquer une erreur de date. Moi j'aime travailler en équipe, même mes scénarios je les ai écrits à deux.» Dans cette traversée de l'histoire et du journalisme, Henri de Turenne se réjouit d'avoir su utiliser «les trois médias: l'écrit, l'image et la fiction» pour raconter son siècle. C'est lui, adoubé par la fille d'Albert Londres, Florise, pour siéger au jury qui sacre chaque année un reporter francophone, qui fait entrer le reportage télé au palmarès: il se bat pour, alors que d'éminents confrères de la presse écrite menacent de démissionner. Le Prix audiovisuel est enfin attribué pour la première fois en 1985, Henri Amoureux préside le Prix depuis un an, les reporters d'images accèdent à la reconnaissance de leurs pairs, tous médias confondus. Plus personne n'y reviendra. «Je plaçais même pour l'instauration d'un Prix photo à l'image du Pulitzer» se souvient-il.

«Mais finalement, j'ai la nostalgie de l'écriture, de la nuance. Pour ça, la fiction c'est merveilleux: on raconte l'histoire à l'échelle humaine, à travers les personnages, telle qu'ils la vivent». Pour cette raison, *Les Alsaciens ou les deux Mathilde*, une série de quatre films réalisés pour Arte, reste chère à son cœur, son enfant préféré. Le destin contrarié, souvent violent de quatre générations d'Alsaciens entre 1870 et 1953, ballottés par l'histoire dont certains finirent expédiés par les Allemands sur le front russe.

Henri de Turenne assure qu'il n'écrit jamais ses mémoires, qu'il n'a jamais pris une note de sa vie et balaie cette marotte à laquelle on s'adonne «pour ne pas mourir». En revanche, il émet un regret: de n'avoir pas réalisé une série consacrée au vêtement, à travers le temps et les cultures, pour laquelle il aurait volontiers consulté Claude Lévi-Strauss. ☆

# La critique littéraire dans un état critique ?

PAR BRUNO CORTY\*  
RÉDACTEUR EN CHEF DU FIGARO LITTÉRAIRE ET PRÉSIDENT DU PRIX HENNESSY DU JOURNALISME LITTÉRAIRE

Si nous avons encore quelques doutes sur l'état de santé de la critique littéraire, la lecture de trois ouvrages récents lève toute ambiguïté sur le sujet.

Dans *Splendeurs et misères de l'aspirant écrivain* (Flammarion), Jean-Baptiste Gendarme, romancier et créateur de la revue littéraire *Décapage*, n'y va pas par quatre chemins : « Les grands noms de la critique littéraire ont disparu. Plus personne ne pèse dans la balance, n'en déplaise à certains. On a connu des écrivains critiques, qui, d'une ligne, déchaînaient les passions. Aragon, en son temps, était de ceux-là. Un mot, une carrière était faite ! Certes, il y a toujours de bons critiques littéraires, mais le souci, c'est qu'ils ne sont plus autant prescripteurs ».

Dans la revue *Lignes 44* de juin, Véronique Bergen est tout aussi claire : « On assiste à une démission de la critique, à tout le moins d'une certaine critique visible, dominante qui, s'inclinant devant sa mort, se résout à se faire acritique, chevalier de l'industrie de masse. Fossoyeuse d'elle-même, maniant docilement la pelle qui creuse, elle concourt à asseoir la production d'une société de consommateurs passifs ».

Ne restait plus pour achever le tableau ou enfoncer le dernier clou dans le cercueil, qu'à donner la parole à l'universitaire, romancier, essayiste et polémiste Pierre Jourde. Dans la réédition en Pocket de *C'est la culture qu'on assassine*, on peut lire ce réquisitoire sans appel : « Dans le présent, nous n'apercevons guère qu'un chaos informe. Cette confusion se trouve accrue, depuis un certain temps, par plusieurs phénomènes : l'énorme accroissement de la production, qui noie les tables des

libraires et rend d'autant plus difficiles pour le lecteur le choix et le jugement ; l'effacement progressif de la notion de valeur, au profit de l'idée selon laquelle tout a plus ou moins son intérêt ; la perte de crédit des instruments traditionnels de jugement, prix littéraires, critique journalistique, qui n'ont pas toujours défendu les meilleurs [...] ; la « pipolisation » croissante de l'écrivain, jointe au panurgisme des médias, qui aboutit à ce que toute la place soit occupée par une poignée d'auteurs censés « faire l'événement », au détriment de la diversité de la production littéraire ».

À la lecture de ces lignes, n'importe quel esprit sensé se poserait aussitôt la question : comment en est-on arrivé là ? Et la réponse ne saurait être simple. Qui blâmer ? Les critiques littéraires ? Les éditeurs ? Les libraires ? Les lecteurs ? Sans faire insulte à nos confrères et amis, force est de reconnaître que l'âge d'or de la critique a fait long feu. Qui a remplacé un Pascal Pia dont nos parents se souviennent encore avec émotion des articles dans *Carrefour* et des chroniques dans *La Quinzaine littéraire* et dans *le Magazine littéraire* ? Et Maurice Nadeau critique littéraire à *Combat* où il défendait des auteurs comme Genet, Miller, Bataille, Michaux ? Et Matthieu Galey qui sévissait dans *Arts* puis à *L'Express* ? Un magazine qui peut s'enorgueillir d'avoir abrité l'une des plus féroces plumes de la profession, Angelo Rinaldi, dont la carrière de critique redouté, après des passages au *Point* et au *Nouvel Observateur* s'acheva au *Figaro littéraire* en 2005.

Dans le supplément livres du plus ancien quotidien français s'exprima aussi, de 1986 à sa mort en 1998, l'élégant et néanmoins redoutable Renaud

Matignon. Il faut reprendre la récente réédition de *La Liberté de blâmer...*, recueil de critiques paru juste après sa mort chez Bartillat, pour constater le gouffre qui sépare cet homme de ses héritiers. Dans la préface du volume qu'on ne peut que conseiller à tout jeune journaliste se destinant à la critique (mais oui, il y en a encore...), Jacques Laurent écrit : « Matignon était de cette lignée de grands critiques. Il n'a pas comme Daudet découvert des écrivains, Proust et Céline... Ce n'est pas dans ce genre-là qu'il s'est illustré, mais dans l'éclat et la vivacité de son regard, dans l'exercice suprême de la liberté. Combien de critiques contemporains sont esclaves de leurs intérêts temporels ! Matignon n'attendait rien de quiconque. Il n'avait personne à ménager pour servir une carrière dont il ne voulait pas ». N'ayant jamais publié un roman, Matignon ne devait de comptes à aucun éditeur. Il n'était dans aucun jury de grand prix littéraire. Suspect d'aucune compromission. Seul son amour de la littérature comptait. Et s'il prenait plaisir à démolir d'une phrase les fausses valeurs du moment, il était aussi capable de soutenir de jeunes auteurs ; Éric Faye et Amélie Nothomb, parmi d'autres, s'en souviennent sans doute.

Face au *Figaro littéraire*, qui a longtemps aligné ses bretteurs, Renaud Matignon puis Patrick Besson, Frédéric Beigbeder, Angelo Rinaldi, Yann Moix, son concurrent du soir, *Le Monde*, a toujours misé sur ses feuilletonistes, les Pierre-Henri Simon, Pierre Lepape, Michel Braudeau, Bertrand Poirot-Delpech. Les hebdomadaires n'étaient pas en reste. Qui a oublié l'influence d'un François Nourissier, fine gâchette du *Figaro Magazine*, d'un Jacques-Pierre

Amette du *Point*, d'un Jérôme Garcin du *Nouvel Observateur* ?

Il n'y a pas si longtemps donc, quelques petites décennies à peine, le lecteur en quête de conseils de lecture ou de coups de griffes suivait assidûment une ou plusieurs signatures de la presse écrite. En plus, à la télévision, régnait le roi Pivot avec *Apostrophe*. Les éditeurs se battaient pour y faire inviter leurs auteurs parce qu'un passage chez le Lyonnais était synonyme de ventes en librairie. Avec son air de ne pas y toucher, l'homme savait faire parler les écrivains. Même un Modiano ou une Sagan bredouillants enchantaient les fidèles de l'émission. Depuis, aucun animateur, aussi talentueux soit-il, n'a réussi à retrouver pareille influence. Les temps ont changé. Le livre a perdu de sa superbe. Le niveau général a baissé. Les éditeurs, incapables de trouver des auteurs puissants, se sont rattrapés avec des romanciers plus grand public, des produits marketing. Les prix littéraires ont perdu en crédibilité. De nombreux jurés, cumulant souvent des fonctions à différents niveaux de la chaîne du livre, sont devenus les cibles favorites des « gens intègres ». La place du livre dans les journaux s'est amoindrie. Finis les grands papiers, les feuilletons fleuves : place aux vignettes. En quelques années la maquette d'un supplément littéraire comme celui du *Figaro* a ainsi basculé dans une autre dimension. Il a fallu aérer, mettre du blanc, agrandir les espaces photos. Des pages à plus de dix feuillets sont ainsi passées aujourd'hui à six. Les journalistes salariés permanents souhaitant légitimement écrire, le nombre des pigistes est devenu un problème. Ainsi que leur coût. L'équation est devenue simple. Plus de livres et moins de place dans les pages livres = des choix à faire, drastiques. Moins de critiques talentueux = moins de place pour la polémique = un consensus autour de quelques titres. Une situation qui fait bondir Pierre Jourde : « Et puis, n'est-ce pas, pourquoi parler des mauvais livres ? Gardons la place pour les bons ! Soyons enthousiastes ! C'est trop facile, la méchanceté ! Grâce à cet excellent raisonnement, les journaux littéraires parlent tous, à chaque rentrée littéraire, des trois mêmes écrivains, lesquels ne

sont pas forcément les meilleurs, loin de là. Grâce à cet excellent raisonnement, la critique n'offre plus aucune résistance à la puissance de l'industrie lourde éditoriale, qui impose ses produits formatés au lectorat ».

La critique « officielle » dans un état critique, une solution (temporaire ?) est apparue avec le Web littéraire. Un support présentant des atouts de poids : beaucoup plus de place, d'indépendance éditoriale, la possibilité unique d'enrichir les articles par des liens (écrits, visuels, sonores) et d'avoir un véritable dialogue avec les lecteurs. Reste à savoir qui parle depuis ses sites communautaires, ses blogs. Quand ils sont aux mains de journalistes professionnels ou d'écrivains (Pierre Assouline, François Bon, Claro, Jérôme Leroy...), le résultat est sans nul doute intéressant. En dehors de ces exceptions, le médiocre flirte souvent avec l'indigent et, dit Jourde, « la compétence se noie dans l'incompétence, l'évaluation raisonnée dans les décrets sans appel, les grandes voix dans la grande cacophonie ».

Une enquête récente de *Marianne* prouvait aussi que la « prétendue indépendance » du Web littéraire était le plus souvent une utopie, les grands éditeurs parvenant à phagocyter ces nouveaux espaces de liberté. Interrogé par *Marianne*, notre confrère Sébastien Lapaque ne se voilait pas la face : « Il ne faut pas se leurrer sur le mythe des petits indépendants du Net contre les gros industriels de la presse écrite et audiovisuelle. Pour ce qui concerne la critique littéraire, ce qu'on observe sur le Web reproduit toute l'histoire des contre-cultures : cela commence dans l'euphorie libertaire, mais très vite intervient la mise au pas libérale. Il y a toujours des amateurs passionnés qui s'expriment sur la Toile, mais le quadrillage marchand est quand même de plus en plus serré ».

Dans ce survol rapide et forcément incomplet du sujet, on ne saurait faire l'économie d'un élément essentiel : le lecteur. Comme le rappelle Alain Hobé dans la revue *Lignes 44*, il a, lui aussi, bien changé : « On ne lit plus, ou plus pareil. Les livres ont l'étonnante tendance à ne plus faire question. C'est là un fait majeur, dont la déploration ne suffit pas à consoler de l'insistance. Ce n'est pas

qu'il n'y a pas de livres, c'est qu'il n'y en a pas qui comptent ».

Désormais, la littérature populaire a pris le pouvoir. En témoigne le couronnement de l'auteur de polar Pierre Lemaitre par le prix Goncourt 2013. Ou encore la présence de Grégoire Delacourt en septembre sur la première liste de ces mêmes Goncourt. Et le choix de David Foenkinos comme lauréat du Renaudot 2014... On connaît l'argument économique. Si l'on couronne des livres plus difficiles, les ventes sont faibles



dessin Catherine Zask

et les libraires mécontents. Il est loin le temps où le seul label « prix Goncourt » assurait des ventes énormes. Les gens n'achètent plus les yeux fermés sur la seule foi d'un bandeau. Le roman ne fait plus recette. On lui préfère le document choc. D'où l'effet Trierweiler ou Zemmour, énormes best-sellers qui ont écrasé la rentrée littéraire. Pour s'en sortir financièrement, les éditeurs, qui ne sont pas des philanthropes, se sont engagés dans une course effrénée à la production quitte à inonder les librairies. Depuis dix ans, chaque année, près de 700 romans français et étrangers ont été publiés entre mi-août et mi-septembre. Comment les critiques pourraient-ils s'en sortir ? Ont-ils encore une quelconque utilité ? Peuvent-ils résister face au Net ? Pour éviter de sombrer dans la dépression, les derniers critiques littéraires honnêtes, consciencieux, qui lisent les livres, s'enthousiasment, se battent pour les défendre, n'ont, peut-être plus qu'une solution : faire leur la phrase délicieuse de la grande Dorothy Parker, qui écrivait un jour dans son Journal : « Je ne veux plus faire de la critique littéraire. Ça me prend trop de temps et ça m'empêche de lire ». ✱

# Un moment avec Resnais



photo Sophie Bassouls

Entre 1953 et 1956, Alain Resnais, passionné de littérature, réalise trois splendides documentaires : *Les Statues meurent aussi*, *Toute la mémoire du monde* et *Nuit et brouillard*. La Scam a souhaité rendre hommage au cinéaste disparu, en projetant ces trois films, portés par les mots, créant un pont entre littérature et audiovisuel. La projection a été suivie d'un dialogue entre deux auteurs, qui naviguent eux-mêmes entre écrit et image : Benoît Peeters, auteur de bande dessinée, écrivain, scénariste, critique, et Alain Fleischer, cinéaste, écrivain, plasticien, photographe.

**BENOÎT PEETERS** — C'est très délicat de prendre la parole après la projection de *Nuit et Brouillard*. Michel Bouquet qui dit le commentaire n'avait pas voulu que son nom soit au générique, par respect pour le sujet du film, et on aurait un peu envie d'adopter cette attitude et de rester silencieux tant la force du film reste intacte. Mais peut-être Alain acceptera-t-il de dire quelque chose.

**ALAIN FLEISCHER** — D'abord, je dois dire combien je suis touché et impressionné d'avoir été invité à dire quelques mots. J'avais treize ou quatorze ans quand j'ai vu *Nuit et Brouillard*, et ce film a été pour moi un moment de prise de conscience absolument décisif, du point de vue moral, idéologique, politique. Étrangement, j'ignorais alors que ce que montraient ces images avait concerné ma famille de très près. Cela avait été aussi une prise de conscience du pouvoir et des devoirs du cinéma. En relisant l'interview d'Alain Resnais reproduite dans le coffret DVD d'Arte, on constate à quel point il avait hésité à accepter ce sujet, et l'on découvre deux traits de son caractère qui vont

marquer sa carrière : le scrupule et l'exigence. Le scrupule était celui-ci : ai-je le droit de faire un film sur un thème aussi tragique qui ne m'a pas concerné directement ? D'où son désir d'impliquer dans le projet Jean Cayrol qui, lui, avait été déporté. Et puis les exigences : si je m'accorde ce droit, si je surmonte ces scrupules, je dois exiger d'autres droits, ceux de l'artiste. Je dois avoir le droit d'imposer mes désirs formels comme, par exemple, le mélange du noir et blanc et de la couleur... Toute l'œuvre d'Alain Resnais sera exemplairement marquée par cette double attitude morale. Ces films furent réalisés à une époque où le documentaire était l'école des cinéastes, une merveilleuse école. On découvre à quel point Alain Resnais y invente son futur cinéma de grand cinéaste de fiction, peut-être le réalisateur le plus important, le plus ambitieux dans l'histoire du cinéma français. C'est lui qui invente la figure extrêmement féconde du travelling subjectif. On le voit dans ces films : esquissé dans *Les statues meurent aussi*, déjà exploité de façon pertinente et récurrente dans .../...

*Toute la mémoire du monde*, et enfin magistralement juste et expressif dans *Nuit et Brouillard*. Le travelling subjectif montre que le cinéma n’a pas inventé le mouvement des personnes mais le mouvement du point de vue. Le regard subjectif de la caméra se déplace par des translations latérales ou par des rotations panoramiques de l’appareil, et ces mouvements ne suivent pas un personnage, ils accompagnent la conscience et font partager au spectateur le point de vue du cinéaste. Les longs travellings sur les rangées de livres de la Bibliothèque Richelieu, dans *Toute la mémoire du monde*, ceux très prosaïques sur l’alignement des latrines ou, plus dramatiques, dans *Nuit et Brouillard*, annoncent les grands travellings, admirablement ciselés, du début de *L’année dernière à Marienbad*. Ce sont exactement les mêmes mouvements d’appareil, avec le même recours à la voix off.

**B.P.** Le début de *L’année dernière à Marienbad* a d’ailleurs été écrit par Alain Robbe-Grillet pour les travellings de Resnais. Il l’a écrit non pas seulement pour un cinéaste, mais pour ce cinéaste-là, pour cette maîtrise du mouvement, et évidemment ce rapport à la voix. On a l’impression que *Marienbad* sort directement de la vision de ces trois courts métrages ou moyens métrages, qui étaient déjà des films à part entière où la question documentaire/fiction ne se posait à aucun moment. On a l’impression qu’on est dans la pure écriture du cinéma, et très souvent dans la poésie, fût-elle la plus noire. Ce n’est pas faire injure à l’idée de documentaire que de dire que ces films transcendent complètement ce classement. Ces trois films ont été aussi trois actes de résistance, trois films politiques chacun à leur façon, même si *Nuit et Brouillard* est incomparable par son impact. Chacun s’est fait dans la difficulté, dans la résistance. *Les statues meurent aussi* a été considéré comme insultant par les autorités françaises, et qu’il a non seulement été interdit mais a aussi empêché Resnais et Marker de travailler pendant deux ou trois ans. Il faut se souvenir, qu’avant de se l’approprier, la Bibliothèque Nationale a rejeté très violemment *Toute la mémoire du monde* qui ne correspondait pas du tout à l’image qu’elle voulait donner d’elle-même, ne supportant ni la musique ni les longs moments de silence sans commentaires. Et il faut se souvenir aussi des conditions de réception très étranges de *Nuit et Brouillard* en France, beaucoup plus qu’en Allemagne d’ailleurs. On n’accepte pas que le film représente la France au festival de Cannes, on refuse qu’il y soit présenté sous les prétextes les plus divers, mais en réalité, c’est un acte de censure. On essaie de faire éliminer un plan qui nous paraît aujourd’hui bien anodin, celui qui montre le camp de Pithiviers et la silhouette d’un gendarme français, plan qui va être retouché. C’est la concession que Resnais finira par accepter pour que le film ne soit pas complètement bloqué. On est heurté par le choix du musicien, Hanns Eisler, pour la musique du film, et très curieusement, le film est mieux accepté en Allemagne qu’en France. Le film va devenir peu à peu un classique, mais sur le moment Resnais est un cinéaste mal vu, considéré comme une source permanente d’ennuis. Ce qui se confirmera peu après, au moment de *Marienbad*. Resnais, signataire du Manifeste des 121, sera rejeté à nouveau dans les festivals jusqu’à ce que l’Italie consacre le film à la Mostra de Venise. Cette intensité politique, présente dans ces trois films, s’est un peu perdue dans les années suivantes, avec Resnais qui devient une des figures majeures du cinéma français, et qui s’illustre aussi dans un cinéma plus léger, plus divertissant.

**A.F.** Je suis d’accord ; l’engagement politique du Resnais de la première époque a été injustement oublié. On a souvent opposé Resnais à Godard, en soutenant que ce dernier prenait position politiquement, défendait des causes, orientait les consciences, contrairement à son confrère. C’est faux, et il me semble que lorsque Resnais a pris position, c’était pour des raisons plus incontestables, avec une leçon qui a été plus forte. Je suis toujours troublé par la première phrase de *Les statues meurent aussi* : « Quand les hommes meurent, ils entrent dans l’Histoire. Quand les statues meurent, elles entrent dans l’art ». Il faut ajouter un chapitre à cela : il y a un moment où l’Histoire entre dans l’histoire de l’art. Par exemple, quand Alain Resnais réalise *Guernica*, il évoque le tableau de Picasso qui a fait date dans l’histoire de l’art, « couvrant » comme on le dit en journalisme, et *recouvrant* le terrible événement historique qu’a été l’écrasement sous les bombes fascistes et nazies d’une ville berceau de la culture basque, ce que l’on peut regretter. Car aujourd’hui, ce que le grand public retient de *Guernica*, c’est un tableau célèbre de Picasso. Même chose pour *Les Bourgeois de Calais* de Rodin. Qui se souvient qu’il s’agit d’un terrible épisode de l’histoire de France ? Aujourd’hui, pour tout le monde, *Les Bourgeois de Calais* est une sculpture de Rodin. Jamais l’holocauste ne se résumera à *Nuit et Brouillard*, et l’œuvre d’Alain Resnais sera une trace parmi d’autres, d’un événement qui échappe à la représentation : mais elle aura permis à ceux qui l’auront vue de prendre conscience. On peut se demander combien de siècles seront nécessaires pour qu’un tel épisode s’efface derrière une œuvre qui l’évoquerait, le faisant glisser de l’Histoire à l’histoire de l’art.

**B.P.** Près de soixante ans après *Nuit et Brouillard*, je trouve que ce phénomène ne s’est pas encore produit, c’est-à-dire que le film reste éminemment la trace brûlante de ce qu’il a voulu présenter sans le représenter, de sa manière de prendre en compte l’irreprésentable, tout en faisant un film. Il y avait eu déjà des images de camps. Elles avaient été montrées plusieurs fois, mais selon Resnais ces films n’avaient rien produit. Il a fallu trouver cette forme, et cette forme trouvée par Resnais, ne s’est pas faite sur le dos de l’histoire, elle ne l’a pas refroidie, elle ne l’a pas atténuée. C’est tout à fait singulier et extraordinaire parce que dans les deux autres films que nous pouvons admirer, la date reste quand même très présente. Dès les premiers mots des *Statues meurent aussi*, nous savons que nous sommes dans un film ancien, par ses codes et son commentaire. Quelles que soit la beauté et la force de ce commentaire et la puissance du film, il y a quelque chose qui nous en sépare. Dans *Toute la mémoire du monde* nous avons encore plus le sentiment d’un monde révolu. On est dans cette bibliothèque qui appartient encore pour l’essentiel au XIX<sup>e</sup> siècle ; c’est ce qui rend le film précieux, mais précieux dans la distance extraordinaire qui nous en sépare. Dans *Nuit et Brouillard*, l’impact ne s’est pas atténué. Le texte de Cayrol y est pour beaucoup, même s’il n’est pas que de Cayrol, il faut le dire. Cayrol était réticent à entrer dans ce projet, à revenir sur ce que sa littérature avait déjà mis en scène. Il a écrit le texte après avoir vu le film une seule fois, sans travailler à l’image, comme la plupart des écrivains le feraient aujourd’hui. C’est Chris Marker, dans l’ombre, qui a ajusté ce texte aux images, sans vouloir là aussi le signer, se l’approprier. Ensuite Cayrol est réintervenue, et un processus assez complexe a été mis en place, mais ce n’était pas du tout une collaboration classique entre un

écrivain et un réalisateur. Resnais n’a fait ce film que parce qu’il se sentait tenu de le faire, et Cayrol a répondu à cette demande, dans une immense difficulté, et d’une certaine façon, ils n’ont jamais travaillé côte à côte. Il reste là une distance... comme il y a cette distance entre les images en couleurs de l’après et les images d’archives en noir et blanc, dont beaucoup étaient exhumées pour la première fois. Le film est porteur de toutes ces étrangetés. Il y a aussi cette musique venue d’Allemagne, et les premiers spectateurs bienveillants du film, comme l’écrivain allemand Heinrich Böll qui défend très puissamment le film... Tout cela en fait un objet complètement à part. On retrouvera encore quelque chose de cette violence dans *Hiroshima, mon amour*, puis, on a l’impression que Resnais va s’en éloigner, même si *Muriel ou le temps d’un retour*, à nouveau avec Cayrol ou *La Guerre est finie* avec Semprun, portent encore la trace de l’histoire. *Nuit et Brouillard* reste malgré tout à part, et Resnais en parle d’ailleurs assez peu par la suite.

**A.F.** En effet, il reste pudique, et il explique surtout les raisons pour lesquelles il a d’abord refusé le projet au producteur Anatole Dauman. Des images d’archives comme celles qu’il a utilisées, on en connaît aujourd’hui des milliers et des milliers de mètres. On en découvrira encore de nouvelles (d’origine russe) en janvier prochain quand se célébrera le 70<sup>e</sup> anniversaire de la libération du camp d’Auschwitz. À cette occasion, le Mémorial de la Shoah présentera des montages d’archives filmées par l’Armée rouge, plus insoutenables encore, paraît-il, que tout ce qu’on a pu voir à ce jour. Mais il n’est pas certain que ces documents, non traités par un grand artiste, un grand cinéaste, aient le même pouvoir que l’œuvre d’Alain Resnais. Car il ne suffit pas aux images d’être fortes, voire abominables : il faut qu’elles aient un sens, c’est-à-dire une forme. *Nuit et brouillard* n’est pas seulement un document : c’est une œuvre d’art. Il y a une grande différence entre des images à l’état brut et un film élaboré, avec des mouvements de caméra, un montage, un commentaire en voix off, une musique, qui en font une œuvre d’art. La musique de Eisler, guillerette, aigre-douce, souvent paisible, c’est Resnais qui l’a voulue, c’est lui qui l’a placée en contrepoint d’images insoutenables, et ce choix est un coup de maître. Plutôt qu’une composition d’inspiration dramatique, redondante et inévitablement inappropriée, c’est une musique presque joyeuse qui peut exprimer l’insuffisance dérisoire de la musique face aux images, et donner à celles-ci un relief supplémentaire.

**B.P.** Beaucoup de notre savoir provient de cet excellent coffret DVD édité par Arte avec l’émission radiophonique consacrée à *Nuit et Brouillard*, dont le contenu est repris dans le petit livret, et je voudrais ajouter deux réflexions. La première concerne la phrase finale extrêmement forte qui dit en substance « ne pensons pas que tout ça est derrière nous, que c’est un temps à jamais révolu »\*. Cette phrase a provoqué une polémique, qu’on a du mal à se représenter aujourd’hui, et qui montre que le travail du temps modifie l’écoute qu’on peut en avoir. Le Parti communiste français a pensé que c’était une phrase de propagande anticommuniste, et que Resnais et Cayrol visaient l’URSS, alors en cours de déstalinisation. En réalité, Resnais et Cayrol pensent à la France, et à la guerre d’Algérie. Il y a donc eu maldonne jusqu’à ce que Louis Daquin vienne voir le film et dise : s’il y a des camps en Russie, qu’on le dise, et s’il n’y en a pas, il y

en a suffisamment ailleurs pour que cette phrase soit parfaitement acceptable. Le PC n’aurait pas pu exercer une censure directe mais sans doute décider de ne pas soutenir le film. La seconde chose, tellement énorme qu’elle nécessiterait des soirées entières avec des historiens pour en parler, c’est la quasi-absence du mot juif tout au long du film. On a le grand film sur la déportation nazie, le film qui va former les consciences de plusieurs générations et la nature même de l’extermination est quasi absente. On sent encore le poids d’une culpabilité, de deuxième non-dit, dont la littérature post-concentrationnaire de ces années-là porte elle aussi les traces. On peut montrer l’extermination, on peut montrer les camps, mais ceux qui en ont été les victimes principales sont encore presque innommables, en 1956. Cela n’enlève rien à la force et à la beauté du film, mais c’est d’une violence cinglante. Mais là on est dans la métahistoire, c’est-à-dire dans l’histoire progressive des camps nazis, où l’on n’a pas aveuglément tué des populations indifférenciées mais à 90 % une population déterminée.

**A.F.** C’est sans doute ma seule réserve vis-à-vis de ce film, mais il faut se replacer dans l’époque où Resnais l’a réalisé : les débuts de la guerre d’Algérie, la découverte du Goulag. Bien sûr, il y a eu ensuite d’autres génocides, d’autres horreurs... De ce point de vue, Resnais avait raison de voir dans son film un « signal d’alerte ». Mais il me semble incontestable qu’à ce jour l’holocauste reste un événement auquel rien d’autre ne peut se comparer dans l’histoire de l’humanité. Si Alain Resnais avait fait ce film trente ans plus tard, il n’aurait pu se contenter de citer une seule fois le mot « juif », ni peut-être de poser la question « alors, à qui la faute ? », pour la laisser sans réponse. Personnellement, je considère en outre comme un mode du « politiquement correct » de dire toujours les « nazis » plutôt que les « Allemands ».

**B.P.** Il faut aussi imaginer ce film comme une étape dans la construction d’un récit historique, qui prépare *Shoah* de Claude Lanzmann, parce qu’il y a dans l’un et l’autre cas la même retenue, le même refus de la théâtralisation, mais avec une génération qui les sépare cinématographiquement. Il est certain que la puissance de *Shoah* est celle d’un film qui arrive beaucoup plus tard, et qui tire complètement la leçon historique, mais cette omission du mot juif dans *Nuit et Brouillard* nous raconte aussi ce qu’a pu être la situation des survivants, et ce qu’est la représentation de la guerre, dix ans après la libération des camps en France. On se souvient que beaucoup de textes de rescapés étaient considérés comme impubliables, quasi obscènes. Il a fallu que passe une génération pour que ces voix puissent vraiment se faire entendre. Là, on est avec Cayrol, Resnais et Marker dans un moment charnière, où la parole commence à se frayer une voie, mais n’arrive pas à dire la réalité de ce qui s’est produit. C’est extraordinaire, et montrer aujourd’hui *Nuit et Brouillard* suppose aussi de mettre en perspective ce moment-là. ✳

Propos retranscrits par Béatrice de Mondenard

\* « Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s’éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d’un seul temps et d’un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n’entendons pas qu’on crie sans fin ».

# M6 et les auteurs

Depuis quelques années, la Scam reçoit régulièrement des responsables de télévision qui viennent présenter leur politique éditoriale et répondre aux questions des auteurs. Le 4 novembre dernier, Bibiane Godfroid, directrice générale des programmes de M6 et Laurence Souveton-Vieille, directrice des productions du groupe M6 étaient à la Scam. Dans sa présentation, Bibiane Godfroid a annoncé la diffusion en fin d'année d'*Odyssée sauvage* de Nicolas Vannier et sa volonté de faire de plus en plus de documentaires car « pour élargir son public, une grande chaîne a besoin de documentaires ». Extraits du dialogue avec les auteurs.

Pensez-vous possible de voir un documentaire sans commentaire sur M6 ?

**BIBIANE GODFROID** — Ce que l'on met en image est primordial. Pour autant, il s'avère essentiel dans la plupart des cas de disposer de commentaires pour comprendre le message. Je trouve cependant qu'un film sans commentaire est formidable et rien ne s'oppose à voir ce type d'œuvre à l'avenir sur notre chaîne.

Quelle est la ligne éditoriale en matière de grands documentaires ?

**B.G.** La fréquence est d'environ deux à trois films par an. Nous privilégions les documentaires qui concernent le plus grand nombre. La règle étant de se dire que l'angle pris n'est possible ni sur *Zone Interdite* ni sur *60 minutes* et qu'il est idéal pour un unitaire. Lorsque Nicolas Vannier est venu nous voir avec son projet, on a vu en cela un événement différent. Quant au budget, il dépend des plans de financement, chaque projet étant extrêmement différent.

Les magazines d'information ont été une marque de fabrique de la chaîne. Au fil des ans M6 a beaucoup été copié. Avez-vous délibérément changé votre ton ?

**B.G.** Pour *Capital*, les autres chaînes nous ont beaucoup copiés en effet. Pour *Zone interdite*, il y a la problématique des thèmes traités par toutes les chaînes (police, drogue, sécurité routière...) mais ils sont inévitables. Évidemment, la problématique de sujet est importante mais celle du ton l'est également. Je demande à mes équipes d'avoir des points de vue affirmés.

Au niveau des enquêtes de consommation, vous sentez-vous prêts à dénoncer s'il y a lieu de le faire ?

**B.G.** M6 est une chaîne privée qui vit de la publicité. Quand nous payons les reportages, cela provient de la publicité. C'est de notre responsabilité de choisir les sujets, en prenant nos responsabilités.

Dans *Zone Interdite*, certains sujets sensibles semblent compliqués à traiter. Avez-vous des tabous ?

**B.G.** Non, nous n'avons pas de tabou. En revanche, aujourd'hui on ne peut pas faire de films qui ne donnent aucun espoir. Dans la situation actuelle de la France, il faut montrer qu'il y a des solutions à chaque problème. Nous avons par exemple diffusé dans *Zone Interdite* un sujet sur le droit de mourir qui pour beaucoup était un vrai tabou.

À M6, les validations à répétition perturbent le point de vue des auteurs et les pigistes ont parfois des difficultés à recevoir des réponses.

**B.G.** À M6, on a le sens de la perfection. On veut donner un point de vue mais aussi que le film soit le plus efficace possible. C'est compliqué de trouver le juste milieu mais il faut avant tout que l'équipe de réalisation ait de vraies convictions pour nous convaincre de les suivre.

Il y a vingt ans, M6 était la petite chaîne qui monte. Aujourd'hui on vous voit peu sur internet.

**B.G.** M6 est pourtant la chaîne la plus regardée en « replay ». La séparation entre internet et télévision ne va pas durer. Bientôt, tout

sera tellement mêlé que cela va changer la donne. 75 % des personnes qui regardent la télévision le font avec un second écran dans les mains. Le téléspectateur ne se satisfait plus d'une seule source. Il y a une vraie complémentarité entre ces deux médias. Nous vivons un vrai changement structurel.

On connaît le goût de M6 pour la rationalisation des coûts de production, aussi bien pour les journalistes de C-prod\* que pour les producteurs qui voient leur coût à la minute diminuer drastiquement...

**LAURENCE SOUVETON-VIEILLE** — 90 % des productions sont désormais faites à l'extérieur. Pour un 52', l'apport de M6 se situe autour de 80 K €. Chaque projet est cependant évidemment différent, le budget peut donc varier notamment en fonction des conditions de tournage et de financement.

**B.G.** Nos prix à la minute sont ceux pratiqués partout ailleurs. Ils ont été revus à la baisse mais on n'est pas moins bien traité sur M6 qu'ailleurs. Nous sommes simplement obligés de faire baisser le prix des émissions car le revenu des chaînes baisse. Je ne demande pas à mes équipes de faire la même chose qu'auparavant car le contexte n'est plus le même. Je leur demande de refuser de faire des choses qu'on ne peut plus faire ou de le faire autrement. Il faut se poser les bonnes questions : que peut-on faire avec ce budget et quels moyens avons-nous ? Nous sommes dans un univers contraint, le digital n'étant actuellement pas suffisamment monétisable et la télévision perdant des revenus.

Quelle est votre vision pour l'avenir ? Quels sujets vous intéressent ?

**B.G.** Tous les sujets sont intéressants s'ils apprennent des choses, décryptent des sujets, des situations et ouvrent vers l'avenir. La santé et la médecine sont encore peu traitées. L'environnement a du mal à rencontrer un public, comme tous les sujets trop anxiogènes sans doute. ✱

\*Société de production du groupe M6

# Ces chères archives

PAR PAUL-STÉPHANE MANIER, JOURNALISTE, RÉALISATEUR

Le premier est en chemise militaire. Les manches retroussées car visiblement il fait chaud. Son visage est concentré, presque soucieux. Il a un casque d'écouteurs sur la tête. Comme il est filmé de profil, il est difficile de confirmer que le surcroît de tissus que l'on devine sur sa poitrine est bien une cravate. Derrière lui le général Leclerc discute avec un inconnu qui tourne le dos à la caméra. Le technicien radio, car visiblement c'en est un, a l'air de prononcer quelques mots dans un micro sur pied pour faire des essais. Dit-il « Paris, Bordeaux, Le Mans » comme le feront des générations d'ingénieurs du son après lui ? Nul ne le sait car ses paroles ne sont pas enregistrées. Le plan suivant fait apparaître un autre personnage de dos. Il tire un câble entre les jambes des nombreux badauds qui s'apprêtent à participer à cet événement historique. Il est en costume sombre, filmé d'en haut car le cameraman est visiblement monté sur une estrade. À la dernière seconde il se retourne et l'on peut voir son visage. Mais personne ne donne son nom. Comme l'autre, il reste un technicien anonyme qui prépare la retransmission de la descente des Champs-Élysées le 26 août 1944 par le général de Gaulle.

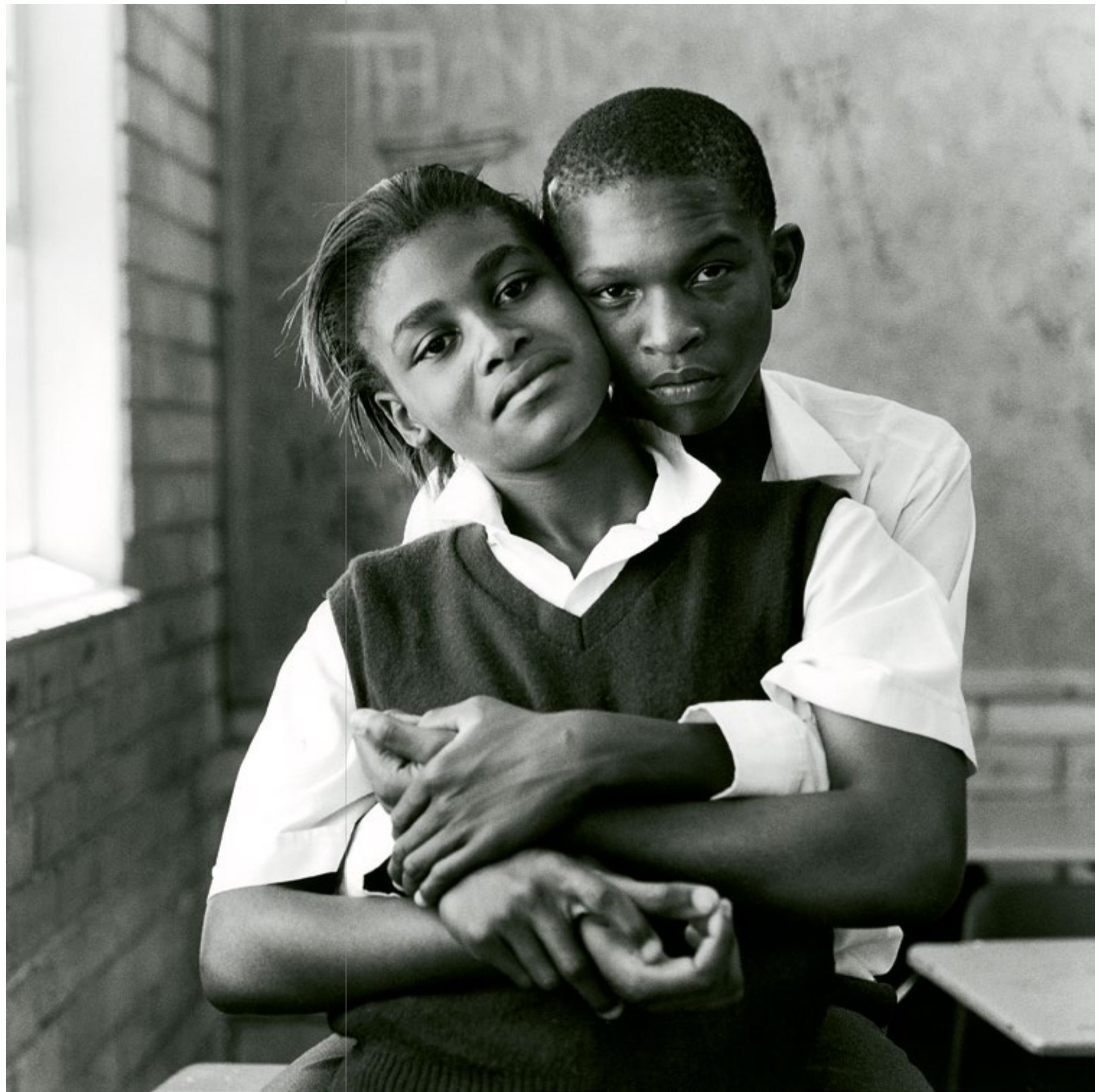
Ces deux plans font un total de 7 secondes et 19 images. Ils n'ont pas de valeur historique particulière, si ce n'est pour moi qui réalise un film sur la libération de la radio lors du soulèvement de Paris en août 1944. Car ces deux plans confirment par l'image un fait historique : cette célèbre descente des Champs-Élysées par de Gaulle a été minutieusement préparée et organisée. La spontanéité de la joie populaire a été à la fois réelle et canalisée par une mise en scène et en ondes soigneusement élaborées. Seulement voilà : vous ne verrez pas ces plans dans le film. Ils sont commercialisés par la société « Gaumont » qui finançait les actualités cinématographiques à l'époque et qui gère aujourd'hui ce fonds d'archives. Ils appartiennent à ce qu'on appelle une « collection » différente des autres images que j'ai utilisées de cette société pour ce film. Ce qui veut dire qu'ils appartiennent à une autre personne à qui il faut verser des droits et que chaque ouverture de droits engage au paiement d'une minute. Concrètement, ces 7 secondes et 19 images valent 600 € auxquels il faut ajouter les frais techniques. « La Gaumont a fait des efforts considérables ces dernières années pour numériser tout son fond et il est normal qu'elle essaye de rentrer dans ses frais » m'a déclaré la documentaliste qui a travaillé avec moi pour ce film. Et je peux comprendre parfaitement ce raisonnement. Comme je peux comprendre

le raisonnement de mon producteur qui n'a pas obtenu un budget suffisant pour dépenser sans compter dans des achats de droits d'archives. Nous voici confrontés à la politique commerciale de ceux qui pensent en termes de marchés fermés. Ils établissent leurs tarifs sur les budgets que seules les quelques chaînes généralistes majeures sont capables d'engager. Des tarifs qui deviennent exorbitants, voire inaccessibles pour de petites chaînes comme celles qui ont commandité mon film. Et la Gaumont n'est pas la seule à tenir un tel raisonnement : l'Ina, principale source française fait de même. Comme les principales chaînes à s'intéresser à l'Histoire sont publiques, c'est de l'argent public qui tourne en rond. La mise en ligne accessible par tous d'une partie du fonds de l'Ina, initiative justement saluée en son temps, se transforme en leurre frustrant et stérile parce qu'il nous permet de voir des images que nous ne pourrions jamais utiliser faute de moyens suffisants. Et je me prends à rêver d'un monde où ce patrimoine serait à la disposition de tous à des prix modestes. Où les détenteurs de fonds historiques ne chercheraient pas à rentabiliser leurs investissements sur l'exploitation d'un marché étroit mais au contraire par la vente en grand nombre que permet la numérisation. Où l'on préférerait vendre 1 000 fois à petit prix plutôt que 5 fois à prix coûtant. Je suis convaincu qu'il y a une formidable appétence populaire pour l'utilisation de ces archives. Internet ouvre une nouvelle ère, où l'on enseignera bientôt dès l'école le nouveau langage de l'audiovisuel, comme on apprend à lire et à écrire. On apprendra à parler au micro, à filmer et à monter. Les anciens voudront léguer le souvenir de leur vie et leur expérience à leurs descendants par l'image. Et dans ces images ils voudront rappeler les événements qui auront marqué leur passage sur terre. Ils voudront dire « j'y étais » ou « je l'ai vécu et voilà ce que furent mes espérances et mes douleurs qui m'ont fait prendre une décision majeure pour ma vie et donc pour celle de mes descendants ». Et il n'y aura pas qu'eux, car à partir du moment où les portes seront ouvertes, l'imagination défrichera de nouvelles terres. Oui je rêve d'un monde comme cela qui naîtra le jour où l'on osera regarder au-delà d'une rentabilité immédiate et sclérosante. Ce jour-là, mes deux techniciens radio auront une chance de sortir de l'oubli total où ils vont demeurer cette fois-ci, et de survivre après la vie. ✱

Anne Rearick, lauréate du Prix Roger Pic 2014 pour *Afrique du Sud, Chroniques d'un township* (Agence VU)

17 ans après l'abolition de l'apartheid, le fossé entre les populations noires et blanches d'Afrique du Sud est loin d'être comblé. Depuis 2004, la photographe américaine Anne Rearick documente la vie dans les bidonvilles de la banlieue sud du Cap. À Langa et Khayelitsha, elle suit une population touchée par la misère et l'exclusion sociale. Elle y revient régulièrement pour témoigner d'une situation tendue et difficile qui ne semble pas évoluer au fil des ans. Témoin infatigable de cet état de fait, elle s'attache à montrer les relations humaines qui se tissent, les liens qui se créent dans l'adversité afin que la vie soit un peu moins dure. Ces six ans de travail dans les townships reflètent une indéniable implication auprès de ces populations. Il en ressort une vision qui, si elle n'est pas tout à fait optimiste, est aussi faite de moment de joie et de respect.

Exposition à la Scam  
du 20 novembre 2014  
au 1<sup>er</sup> mars 2015.



# Agnès Saal

## « ouvrir les portes » de l'Ina

AVEC ISABELLE REPITON, JOURNALISTE

Arrivée en mai à la tête de l'Institut national de l'audiovisuel, Agnès Saal veut lancer le conservatoire de la mémoire audiovisuelle à la conquête de nouveaux territoires et de nouveaux partenaires.

### Où en est l'Ina dans sa mission de sauvegarde du patrimoine audiovisuel ?

Le plan de sauvegarde et de numérisation avait démarré à la fin des années 90 à l'initiative d'un précédent président de l'Ina, Francis Beck. Il a eu cette vision prémonitrice de la préservation du patrimoine audiovisuel de la nation, que son successeur, Emmanuel Hoog, a reprise. Et il a obtenu les moyens nécessaires à cette grande entreprise de numérisation des fonds dont l'Ina avait la responsabilité : films, photos, captations de tout ce qui a été diffusé depuis le début de la radio et de la télévision. Nous sommes le conservatoire de 80 ans de radio et 70 ans de télévision.

L'entreprise de numérisation s'est étendue sur ces quinze dernières années. Elle arrivera à son terme à 90% au cours de la période 2015-2019. Il restera une partie marginale à sauvegarder, parce qu'en cours de route, on a dû élargir le périmètre à des supports, comme les Betacam, non identifiés comme

vulnérables au début des années 2000.

Mais la numérisation ne suffit pas. Les fichiers numériques ne sont plus lisibles au bout de quelques années. Il faut donc se soucier en permanence de leur migration vers de nouveaux supports. C'est une lutte contre le temps et contre (ou avec) la technique.

Ce flux d'images et de sons n'a de sens que si on le documente, l'index pour décrire chaque œuvre qui entre à l'Ina. C'est pour cela que l'Ina compte plus d'une centaine de documentalistes très qualifiés. Sur certains fonds anciens, on a encore des informations sommaires qu'il faut enrichir.

### Aujourd'hui, qui peut accéder aux fonds de l'Ina ?

Il existe deux types d'accessibilité. Pour les professionnels, le site Ina MediaPro donne accès à 1 million d'heures de programmes de contenus. Pour le grand public, 40000 heures de programmes sont disponibles sur le site Ina.fr. Mon objectif est d'élargir cet accès du public, en libérant davantage de droits. Nous devons en discuter avec les ayants droit. Mais ce qui était difficile au début des années 2000 a évolué ; si la rémunération .../...



photo Matthieu Raffard

est équitable, il n'y a pas de raison de s'opposer à la diffusion large de ces contenus. Nous ne devons pas nous limiter au fonds actuel même s'il s'enrichit naturellement des versements permanents de l'audiovisuel public ou privé. TF1 nous a confié la gestion de ses archives, la Sonuma/Radio Télévision Publique belge francophone (RTBF) aussi. Mais nous devons donc être conquérants et aller chercher d'autres mandats dans la sphère publique et privée, nationale et internationale, médias mais aussi hors médias. Nous venons de signer avec une grande entreprise pour traiter son patrimoine audiovisuel.

Le savoir-faire de l'Ina couvre la totalité de la chaîne, de l'identification et la collecte de fonds jusqu'à leur traitement numérique, leur archivage pérenne, l'indexation, la documentation et enfin la capacité à les valoriser en les rendant accessibles. Il est rarissime de trouver un interlocuteur qui maîtrise la totalité de ce spectre. Collectivité territoriale, entreprise privée, partenaire étranger : chacun doit pouvoir considérer l'Ina comme le lieu d'expertise de ces savoir-faire qu'il ne détient pas.

### **Conservation et archivage, formation, production, recherche : quelle est la cohérence entre toutes les missions confiées à l'Ina ?**

Nous ne sommes pas la juxtaposition de silos. Le ciment qui unit les différentes parties, c'est la mission d'intérêt général que nous remplissons comme opérateur du service public audiovisuel. Le numérique lui donne une unité encore plus forte. Notre mission consiste à former aux métiers de la chaîne de production, de fabrication, de conservation des images et des sons, à conserver et valoriser ces contenus, et à les donner à connaître. L'expertise de l'Ina rassemble dans un bouquet cette palette de compétences pour notre propre fonds et pour des partenaires qu'il faut diversifier.

### **Vous avez le projet de faire de l'Ina le maître d'œuvre d'une plateforme de contenus culturels numériques ?**

En effet, cela s'inscrit dans l'idée de mise à disposition de nos compétences. J'ai proposé que l'Ina puisse être l'agrégateur de contenus culturels numériques. Musées, théâtres, opéras... ont des contenus audiovisuels, parfois déjà numérisés, mais pas toujours bien archivés, et éparpillés donc peu visibles.

L'idée est de constituer une plateforme unifiée, non exclusive, pilotée par l'Ina, qui rassemble tous ces contenus, sans que chacun y perde son identité. Par exemple les captations des spectacles de la Comédie Française pourraient y figurer tout en restant sous la « marque » de la Comédie. Cela leur permettrait d'entrer en résonance avec les fonds d'autres théâtres, par exemple pour faire une recherche sur un auteur, un acteur, un metteur en scène, pour voir toutes ses pièces, jouées dans différents théâtres. Si la ministre Fleur Pellerin accepte que cette mission soit inscrite dans le Contrat d'objectifs et de moyens (COM) 2015-2019, l'Ina aura le mandat d'aller discuter avec les institutions, les collectivités... On pourra alors identifier les fonds qui pourraient rejoindre la plateforme, établir les priorités selon l'intérêt, l'urgence à sauvegarder les supports, la capacité à libérer les droits. On n'a que trop tardé : certains supports sont en danger et Google n'a pas attendu pour proposer à des institutions culturelles de numériser gratuitement des contenus qui ensuite leur échappent. J'aimerais pouvoir engager ce travail début 2015 pour un lancement en 2016. J'ai déjà vu beaucoup d'interlocuteurs dans les institutions culturelles, les collectivités locales, je ne reçois que des réactions très positives. Chacun perçoit le danger de ne rien faire et l'intérêt à rallier une bannière commune en bénéficiant des compétences de l'Ina.

### **Vous allez aussi ouvrir un service de vidéo à la demande par abonnement (SVod) ?**

Il verra le jour au printemps. Aujourd'hui, 25 000 contenus payants sont accessibles sur Ina.fr et sur l'application Ina, en paiement à l'acte pour un achat définitif. Nous allons les proposer à la location temporaire. Mais aussi en accès illimité par abonnement, résiliable chaque mois, pour moins de 5 € par mois. Nous avons renégocié cet été les accords avec les ayants droit pour cela. Nous pouvons lancer ce service seul au printemps, mais nous recherchons aussi des accords avec d'autres services de SVoD, comme Orange, pour ajouter les contenus de l'Ina à leur offre et mieux les exposer. Depuis que j'ai parlé de ce projet, je suis sollicitée par des producteurs de documentaires, de cinéma, qui souhaiteraient s'y joindre. Pourquoi ne pas ajouter à l'offre de l'Ina une offre documentaire, de films de patrimoine..., non pas pour se les approprier

mais pour leur offrir une visibilité alors qu'ils ne sont plus exploités ?

### **Le site professionnel d'achat de vos archives est-il satisfaisant ? Vos tarifs ne sont-ils pas trop élevés ?**

Ina MediaPro doit être amélioré. La nouvelle version prévue au plus tard à la rentrée 2015, va corriger les imperfections de l'ergonomie, du référencement et elle rendra enfin possible l'intégration de contenus en anglais, ce qui est interdit aujourd'hui par nos logiciels d'indexation. Quant aux tarifs, en 2012, l'Ina a mené un gros chantier qui a abouti à une modification du barème, pour tenir compte des reproches des producteurs sur la cherté de nos archives. Aujourd'hui, ils semblent plutôt satisfaits du nouveau barème. Mais nos ventes d'extraits ont reculé d'environ 10% en 2014, malgré la hausse des ventes internationales. C'est lié à une évolution de la demande plutôt qu'à un problème de prix. En France, dans le champ du divertissement (variétés) notamment, il y a eu une forte demande d'archives des années 60-70, puis la nostalgie s'est déplacée vers les années 80-90, pour lesquelles nous ne détenons pas les droits\*. Et la mode aujourd'hui est de faire réinterpréter par de jeunes chanteurs les succès d'antan, plutôt que de revoir l'interprète d'origine dans les archives de l'Ina.

C'est pourquoi il est indispensable d'enrichir et de diversifier nos fonds.

\*Avant le 1er août 1997, l'Ina détient légalement tout ou partie des droits et obligations de la RTF, de l'ORTF et des sociétés nationales de programme sur les programmes qu'ils ont financés ou cofinancés et diffusés une première fois. À partir de 1997, l'Ina « n'a que » la maîtrise de l'exploitation, uniquement sous forme d'extraits des programmes concernés. NDLR

### **La technologie de reconnaissance d'image mise au point par l'Ina, Signature, est-elle utilisée dans la lutte contre le piratage ?**

Depuis 2008, l'Ina a signé des accords avec plusieurs grands studios américains, avec le groupe Thomson Reuters, Dailymotion, Gaumont, Europacorp... qui utilisent Signature. Cette technologie consiste à prendre « l'empreinte » ou « l'ADN » d'une vidéo afin d'en repérer les utilisations dans des flux vidéo de masse, à des fins de lutte contre le piratage, soit pour bloquer le contenu, soit pour en monétiser la diffusion. C'est une technologie concurrente à Content ID de Google. Elle génère pour l'Ina 300 000 € de chiffre d'affaires par an. Un producteur

de documentaire peut venir voir l'Ina pour l'utiliser pour ses films. Certains le font déjà.

### **En voulant réorienter la politique de production de l'Ina vers des œuvres plus « innovantes », à quoi pensez-vous ?**

Il n'est pas question d'arrêter ce que nous faisons, en tant que producteur délégué ou coproducteur sur une soixantaine de documentaires de création par an, qui utilisent nos archives, et pour lesquels nous investissons quelque 3,5 millions d'euros. Mais nous voulons explorer d'autres territoires. Pourquoi ne pas nous associer, en coproduction, à des projets de documentaires initiés hors de France par des partenaires de longue date de l'Ina, comme certaines chaînes allemandes ou scandinaves ? Ils viendraient chercher l'Ina pour ses archives ou son savoir-faire, à charge pour nous d'en assurer la distribution et la diffusion en France. On peut aussi imaginer que l'Ina intervienne dans le champ de la fiction, pour y développer l'utilisation d'archives. Enfin, dans la ligne de l'innovation et de l'expérimentation qui doit caractériser l'action de l'Ina, nous devons investir le champ des nouveaux formats, du transmédia, des Web médias... En 2015, nous allons dégager une enveloppe de 200 000 €, pour initier le financement de ce type de projets et permettre à une jeune génération de producteurs et de réalisateurs d'expérimenter.

### **Quelles activités de recherche mène l'Ina ?**

La recherche sur le son, au sein du GRM (Groupe de recherche musical, équipe de l'Ina hébergée à la Maison de la radio), est d'une qualité exceptionnelle. Les GRM Tools, outils sophistiqués d'invention du son développés par nos chercheurs, sont utilisés par la jeune génération de la musique électroacoustique, dans les concerts du groupe Air...

Cela positionne l'Ina à la pointe de la technologie et de l'invention. On peut proposer ce savoir-faire très pointu à des compositeurs, des interprètes qui ont vocation à s'adresser à des publics jeunes et branchés. Nos chercheurs et leurs outils méritent de sortir de leur laboratoire, d'être exposés dans différents lieux de concerts, avec différents interprètes.

Sur l'image, la recherche de l'Ina s'est déplacée avec le temps. Le GRA, Groupe de recherche audiovisuel, travaille maintenant sur les outils susceptibles de « faire parler »

les images et de fouiller les données qu'elles contiennent. Le flux d'images est si abondant et riche, qu'il risque de devenir indéchiffrable. Les outils nouveaux par exemple permettent d'identifier, puis de retrouver un logo, un visage, une voix dans des millions d'heures d'images.

Ces outils doivent pouvoir être utilisés immédiatement par nos documentalistes, de la direction des collections, pour enrichir les possibilités de recherche sur des images. Ils doivent aussi être proposés à des partenaires extérieurs.

### **Vous souhaitez aussi ouvrir votre recherche à des start-up ?**

Nous avons un corpus de données bien indexées et bien documentées que nous mettons à la disposition de la communauté de nos chercheurs en interne. Mais je veux aussi proposer à des entreprises innovantes peut-être plus agiles que nous, PME ou start-up, de travailler sur ces données pour leur donner du sens. Je veux dire à ces entreprises : « Venez travailler à l'Ina, trois mois, six mois... un an. Nous avons des lieux, des équipes, des équipements, des contenus, des corpus de données exceptionnels : définissons ensemble des objets de recherche, travaillons ensemble à des outils, et nous verrons comment on utilise le produit de votre recherche ». J'en ai parlé à la Banque publique d'investissement, au Pôle de compétitivité Cap Digital, à la Caisse des dépôts... Mes équipes sont en train d'étudier comment et avec qui on lance cette démarche.

### **Aurez-vous les moyens de vos ambitions ?**

Le Contrat d'objectifs et de moyens pour 2015-2019 doit être signé début 2015. Nous avons obtenu que les 20 millions d'euros ponctionnés sur notre budget 2014 nous soient restitués. Nous aurons donc 89 millions d'euros de redevance en 2015 (au lieu de 90 en 2013 et 69 en 2014). Je me bats pour obtenir une légère progression sur les cinq ans.

Quant à nos ressources propres, elles étaient de l'ordre de 40 millions d'euros. Elles sont descendues à 39 cette année, à la fois du fait de la baisse des ventes d'extraits, et des formations. Il faut stopper cette érosion et essayer d'en regagner un peu, en allant chercher de nouveaux clients sur le hors-média, sur les marchés internationaux, en valorisant notre expertise dans l'archivage

numérique, que nous partageons encore trop souvent à nos frais à l'international. On peut toujours au cas par cas solliciter un mécène, une collectivité... Mais il faut un socle financier minimal pour mener à bien les projets. ✱

## **Agnès Saal aux auteurs de la Scam : « L'Ina est votre maison »**

### **Avez-vous un message pour les auteurs de la Scam ?**

Je veux dire aux documentaristes que je les aime ! L'Ina est leur maison, ils doivent s'y sentir à l'aise à la fois pour des projets à leur début pour une production ou une coproduction et pour la valorisation optimale de leurs œuvres, afin qu'elles soient rendues en permanence accessibles, au-delà de la première exposition. L'Ina peut aussi leur proposer des moyens techniques, de postproduction... Le 20 novembre, nous avons organisé une table ronde avec de jeunes producteurs audiovisuels, pour leur demander : « Qu'attendez-vous de l'Ina ? ». On ouvre nos portes.

### **La Scam défend un projet de Cinémathèque du Documentaire. Comment l'Ina pourrait s'y associer ?**

Julie Bertuccelli (présidente de la Scam) m'avait parlé de ce projet lorsque j'étais encore directrice du Centre Pompidou. Un tel lieu de conservation et de valorisation de l'image documentaire manque cruellement. Spontanément, j'ai envie de dire que l'Ina peut intervenir dans le projet. Il est concerné comme producteur de documentaires, et il a aussi la capacité de proposer des contenus pour enrichir la programmation d'une telle cinémathèque, en recherchant dans ses fonds les actualités de l'époque, les interventions de l'auteur...

# Quel espace pour les documentaires en salles ?

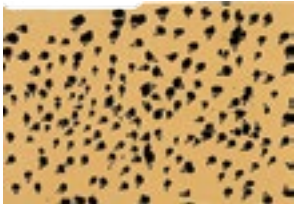
PAR THÉRÈSE-MARIE DEFFONTAINES, JOURNALISTE

## Nadège Trebal pour *Casse*

Dans une casse automobile en région parisienne, des hommes récupèrent des pièces détachées. Corps au travail, esprit en liberté, ils parlent de vie et de parcours d'immigrés.

« Dans la pensée, la structuration, la durée, c'est un projet cinéma. J'ai écrit un dossier conséquent (50 pages) mais pas programmatique. Je rêvais d'un film qui se cherche jusqu'au bout, un documentaire pas très réaliste, avec des portes de sortie vers l'imaginaire et le sensoriel. Gilles Sandoz (Maïa Cinéma, producteur de mon premier long-métrage *Peur bleue*), m'a fait confiance.

Je ne voulais pas préparer les rencontres. Plutôt saisir ce qui n'était pas prévisible, ce qu'on m'offrait – l'envie fragile d'apparaître dans le film, le plaisir de partager des choses alors qu'on ne se connaît pas. M'adapter sans cesse au lieu de suivre un scénario. Je ne savais pas que ce serait aussi un film sur la figure de l'immigré. *Casse* a eu une presse extraordinaire. Mais avec peu de séances, il en est à quelques milliers d'entrées (en troisième semaine). Dans le rapport de force entre distributeurs et exploitants, les petits films sont très vite retirés des salles. Pourtant la preuve est faite que, s'ils restent présents à l'affiche, le public grossit de semaine en semaine. Au lieu de ça, on voit des médias et des écrans vampirisés par des produits à fort potentiel commercial. Les « gros » mangent la place des autres alors qu'ils n'en ont pas besoin. En régime d'économie libérale, l'axiome « cinéma = art *et* industrie » n'a plus cours, la culture doit se soumettre à la loi du marché. »



dessin Catherine Zask

Vingt films documentaires sortaient en salles en octobre.

Est-ce un choix, ou est-ce à défaut d'avoir une chaîne de télévision ? Comment leur faire rencontrer le public ? Faut-il inventer des stratégies nouvelles ? Rencontre avec cinq bénéficiaires de l'aide à la création de la Scam, « Brouillon d'un rêve ».

## Marie-Pierre Brêtas pour *Hautes-Terres*

L'apprentissage de la gestion collective par un groupe de familles du Nordeste brésilien qui se voit attribuer une terre à exploiter en commun après quatre années de lutte.

« Mon projet était un peu complexe pour la télévision mais je pensais qu'il pouvait y trouver sa place. Ça supposait un producteur ambitieux pour ses films, soutenant ses auteurs face aux chargés de production. Avec Michel David (Zeugma Films), on a proposé *Hautes-Terres* à Arte. Ils ont aimé le projet et l'ont présenté à diverses commissions. On s'est dit, peut-être trop vite, que c'était acquis. Huit mois plus tard, on a su qu'il n'y avait pas de case disponible. Je travaillais sur ce projet depuis quatre ans et le tournage avait commencé. Michel David a produit le film seul avec un financement cinéma et il a proposé de le distribuer.

Le malheur des petits documentaires, c'est le manque de visibilité. Malgré la sélection au Cinéma du Réel (mention spéciale Prix de l'Institut Français/Louis Marcorelles) et de bons articles, mon film a été pénalisé par les grosses sorties de la semaine. Les pages cinéma du *Monde* ont été mangées par *Samba*, *White Bird* et *Geronimo* et l'excellent papier de Mathieu Macheret sur *LeMonde.fr* a été peu lu, les critiques du site étant réservées aux abonnés. Sur Paris, La Clef garde *Hautes-Terres* en quatrième semaine, les entrées ayant progressé tout doucement.

Pourtant, si on les compare aux 3450000 téléspectateurs de mon premier film (*Mon travail, c'est capital*, diffusé en prime time sur Arte en 2000), les chiffres paraissent dérisoires. Mais ils ne disent rien d'une dimension essentielle : la rencontre avec le public. La diffusion TV n'est suivie d'aucun retour – le film passe et le lendemain, c'est fini. Dans les débats, auteur et public échangent autour des questions politiques et artistiques posées par le film. C'est à la fois une reconnaissance et une formidable source d'énergie. Une expérience formidable qui pour moi justifie la sortie cinéma. »

## Anne Kunvari pour *Le Moment et la Manière*

Atteinte d'un cancer inguérissable, Anne Matalon souhaite qu'un film l'accompagne dans sa lutte pour préserver le goût de vivre face à la maladie chronique. Le cancer s'aggravant plus vite que prévu, la question devient : est-on libre de décider quand et comment mourir ?

« Je souhaitais réaliser ce projet pour la télévision, en accord avec ma productrice Viviane Aquilli (Iskra). Ça nous semblait être par excellence le type de film que la télé devait passer, mais les diffuseurs n'en ont pas voulu. Viviane, avec qui je travaille depuis quinze ans, a tranché : « on fait le film, avec ou sans diffuseur » et le tournage a démarré. Après la mort d'Anne, on a recontacté les tèles et on leur a montré le film fini en 2013. En vain. Donc il sort en salles, distribué par Iskra.

À l'époque de mes premiers documentaires (*Bénéfice humain*, 2001 et *Consultations, le temps de l'écoute*, 2005), ce film serait passé à la télévision. Aujourd'hui il est quasiment impossible d'y faire aboutir des projets personnels.

*Le Moment et la Manière* touche à un tabou. Le sujet fait peur, ça provoque des résistances. Dans les débats, je vois pourtant beaucoup de spectateurs qui me parlent du bien que le film leur fait en les aidant à réfléchir. Pour gagner en visibilité dans les médias, il aurait fallu des moyens qu'Iskra n'a pas. Mais pour nous, l'important est que ce document unique soit présent sur les écrans pour alimenter le débat sur la fin de vie au moment où va sortir le nouveau rapport de mission qui doit conduire à la révision de la loi Leonetti. »

## Laurent Bécue-Renard pour *Of Men and War*

Douze jeunes soldats américains de retour d'Irak ou d'Afghanistan souffrant de syndrome de stress post-traumatique, en thérapie et en famille. Comment le poison de la guerre se transmet de génération en génération.

« Je savais que la télé n'aurait jamais financé mon projet. Et même si ça avait été le cas, on ne m'aurait pas laissé la liberté de le faire comme je l'entendais. Mais un documentaire en salle, personne ne l'attend, sauf si on est une grande marque comme Varda, Depardon ou Philibert. Une bonne couverture médiatique est nécessaire mais pas suffisante. Pour chaque film, il faut inventer une distribution sur mesure, aller chercher les spectateurs un par un – les Américains parlent de « grass roots campaign ».

Je ne voulais pas reproduire la sortie de *De guerres lasses* en 2003 – quatre salles à Paris en première semaine mais huit jours plus tard, il n'en restait plus qu'une, avec trois séances dans la semaine. Alors j'ai opté pour une sortie dans une seule salle, avec une assurance sur la durée. La chance a voulu que Thomas Rosso, qui gère le Cinéma du Panthéon, voie le film avant Cannes et qu'il en parle à l'équipe de Why Not Productions, propriétaire de la salle. En exploitation, Why Not prend au maximum sept films par an pour les garder longtemps. Ils m'ont proposé de sortir mon film en exclusivité parisienne au Panthéon, au moins jusqu'à Noël. Exactement ce que je cherchais. Dans un premier temps, on s'est entendu pour l'exploitation, puis je me suis engagé avec eux comme co-distributeur. Avec l'Acid et le GNCR, on a organisé des pré-visionnements pour les exploitants en province. Les projections de presse ont commencé dès juin. Il y en a eu vingt, ouvertes à un autre public (psy, militaires, chercheurs, spécialistes des traumatismes) et suivies de discussions informelles. Résultat de ce long travail en amont, une couverture presse exceptionnelle. .../...

Maintenant j'entre dans une autre phase, celle des séances avec débats. Le temps qu'y consacrent les auteurs n'est pas payé, et c'est souvent une période de grande fragilité économique. Étant producteur, réalisateur, et maintenant coproducteur, je suis intéressé aux résultats à plusieurs niveaux et je vis ça différemment.

De la date de sortie à Noël, je vais animer un débat par jour. Pour moi la rencontre avec le spectateur est un moment de partage essentiel, presque vital. Ça fait partie du film, c'est juste une autre étape. Les 250 débats autour de *De guerres lasses* m'ont nourri pour préparer, penser, construire *Of Men and War*. »

### Stéphane Ragot pour *Patria obscura*

Parti sur les traces de ses grands-pères, le légionnaire et l'officier parachutiste, l'auteur se fait explorateur de l'histoire familiale. Paternité, filiation, non-dits. Patrie, nation, identité... Le roman français interrogé à la lumière de la mémoire intime.

« Cinéma ou télévision ? À aucun moment, la question ne s'est posée comme ça. J'étais photographe et je voulais faire un film. J'ai participé à une résidence d'écriture à Lussas, puis à un atelier entre porteurs de projets et producteurs audiovisuels. Le projet consistait à faire émerger une parole intime pour mettre en parallèle mémoire personnelle et représentations collectives, sans intervention d'historiens. Je souhaitais un film à la première personne, avec des images fixes en noir et blanc que je ne voulais pas animer. Tout ça paraissait peu compatible avec la télé. J'ai failli tout arrêter.

Il m'a fallu un long temps d'introspection pour chercher un dispositif. Un jour la forme m'est apparue et j'ai rédigé un texte très écrit organisant la relecture filmique des 400 photos argentiques prises pendant la maturation du projet. Avec ce document, je suis allé voir les Films du Jeudi. Laurence Braunberger a été touchée par cette histoire d'héritage et de transmission. En s'engageant sur un premier film fait avec des photos, elle a pris le risque de mettre sa société en danger. Pour la distribution, on a fini par trouver une petite structure coopérative, DHR (Direction Humaine des Ressources), qui a l'expérience des sorties difficiles.

Malgré une vingtaine de critiques positives, la visibilité de *Patria obscura* s'est avérée quasi-nulle. Et pour cause ! Sorti le même jour, un autre documentaire, *Chante ton bac d'abord*, a bénéficié d'un partenariat média incroyable. Cette semaine-là, pour les petits films, la bataille de l'exposition était perdue d'avance. » ✨

## Claus Drexel, lauréat du Prix La Croix du documentaire

Le 21 octobre, Claus Drexel s'est vu remettre le deuxième Prix La Croix du documentaire pour *Au bord du monde*.

« Dès le départ, j'ai pensé cinéma. Je ne pouvais pas envisager que la forme et la durée du film soient déterminées par la case de diffusion. Il fallait s'accorder à la temporalité des sans-abri. Je voulais les filmer la nuit, ne montrer qu'eux, dans leurs niches au cœur de la ville déserte. Je n'avais pas de projet écrit. L'idée était de surprendre, mais la télévision ne peut plus intégrer un objet singulier comme celui-là – « pas assez informatif », m'a-t-on dit.

Le projet a été financé à 100% par Florent Lacaze (Daisy Day Films) qui y a investi tous les revenus de sa société. Le tournage a duré près d'un an (quatre à cinq nuits par semaine) et le montage huit mois. Le film est sorti le 22 janvier avec douze copies dont trois salles à Paris, une en programmation continue avec l'Espace Saint-Michel. Presse écrite et plateaux TV (Claire Chazal, Laurent Delahousse), *Au bord du monde* a eu une couverture médiatique inattendue. Mais beaucoup de gens attirés par le film ne l'ont pas vu parce qu'ils vivent loin du Saint-Michel (qui l'a gardé 23 semaines à l'affiche). Si on avait été exposé dans davantage de salles, comme un film classique (une fiction), on aurait fait beaucoup plus d'entrées (à ce jour, on doit être autour de 50 000 entrées). Pour autant le manque d'écrans disponibles ne me fait pas dire qu'il y a trop de films et qu'il faut limiter la production. Comment faire pour que chaque œuvre trouve son espace ? Je n'ai pas la réponse mais je m'insurge contre le système commercial qui permet aux gros opérateurs, Américains ou non, de contraindre les exploitants à prendre vingt mauvais films pour en avoir un bon. Ces produits-là parasitent les écrans au détriment des indépendants et du documentaire. »

# Cliquez le monde !

PAR MATHIAS FOURNIER

Grands-reporters.com est un site de lutte contre l'oubli. Articles, photos, vidéos, dessins... depuis huit ans, il sert de refuge au grand reportage.

C'est un diaporama de 146 photos de corps bariolés de peinture. Si les couleurs et les formes varient, le regard, lui, est toujours le même. Noir et déterminé, il défie l'objectif du photographe, le transperce et nous transperce. Ce regard pénétrant c'est celui des enfants des tribus de la vallée de l'Omo, au carrefour de l'Éthiopie du Soudan et du Kenya, que le photographe Hans Silverster a rencontré. Un reportage photo bouleversant, en accès libre et gratuit ; un reportage comme *grands-reporters.com* en accueille des dizaines. « Les peuples de l'Omo est un des articles les plus consultés » se réjouit Jean-Paul Mari. Grand reporter au *Nouvel Obs* pendant trente ans, lauréat du Prix Albert Londres et du Prix Bayeux des correspondants de guerre, il s'occupe depuis 2007 de ce qu'il souhaite être une « vitrine du grand reportage ».

Un constat simple est à l'origine du projet. Une fois publiés, que deviennent les grands reportages ? À de notables exceptions près ils partent en fumée, sont rapidement remplacés par d'autres et emportés par le flot continu d'informations, ce « robinet d'eau tiède » qui berce nos journées de citoyens connectés. « Ce gâchis incroyable j'ai voulu l'éviter en créant un lieu où l'on pourrait retrouver ces témoignages exceptionnels » explique le fondateur du site. Lutter contre l'oubli dans lequel tombent les grands reportages, telle pourrait être la devise du site. Un combat salutaire même si tous ne peuvent être sauvés. Un combat qui n'est pas sans rappeler celui que mènent les grands reporters, d'Homs à Port au Prince, des steppes de Sibérie à Bagdad : dire les hommes, rendre visible ce qui est invisible. Bref, porter la plume dans la plaie. La plume certes, mais pas que. Articles, reportages photos, vidéos, dessins : sur *grands-reporters.com* tous les moyens sont bons pour parler du monde. « L'important c'est de mettre en avant la vérité du grand reportage explique Jean-Paul Mari, c'est ce quelque chose qui dépasse et transcende

le grand reporter et qui fait la valeur de son témoignage ». Une vérité que ces voleurs du feu du réel traquent inlassablement, parfois au risque de leur vie.

Le site entend également être une tribune à disposition des reporters dont la parole est de plus en plus laissée de côté. Le « sois courageux et tais toi » a fait son temps. « Les journalistes ne sont pas des robots, ils ont des histoires, des sentiments à partager » commente celui qui se bat pour que les traumatismes des reporters de guerre ne soient plus un tabou.

*Grands-reporters.com* ce n'est « que du bon » affirme Jean-Paul Mari. Sa méthode est simple : « je veux apprendre à connaître le contributeur car je dois m'assurer de la qualité de l'homme et du reportage ». La plupart acceptent volontiers (avec l'accord de leur employeur) de mettre leur reportage en ligne avec un lien qui renvoie au site à l'origine de la publication. Benjamin Barthe, Patrick Baz, Florence Décamp, Marie-Laure de Decker, Marie Dorigny, Emmanuel Duparcq, Marc Eptsein, Claude Guibal, Alain Louyot, Jean-Luc Manaud, Philippe Rochot, Laurent Van der Stock, Olivier Weber... La liste des contributeurs est pour le moins engageante. Sur la page d'accueil du site une carte du monde interactive permet d'accéder à plus de cent pays. « L'idée ce serait de pouvoir cliquer le monde » résume Jean-Paul Mari. Fuyant les sirènes des *tour operator* de l'info, qui, de catastrophes naturelles en attentats suicides, naviguent en pilotage automatique au gré de l'actualité internationale, l'internaute est ici seul capitaine à bord. Libre à lui d'accoster sur les rivages abandonnés de l'information et d'y retrouver la parole singulière du grand reporter. Par exemple celle de Florence Décamp qui commence ainsi son récit sur la cité sous-marine de Nan Madol en Micronésie : « Il fallait attendre. Que la mer revienne, que la marée monte vers la terre, s'infilte entre les racines des palétuviers et gonfle les

canaux où les pirogues pourraient naviguer sans racler leur coque sur la vase. Au loin, la cité de Nan Madol n'était qu'un trait d'encre, une promesse diluée entre le vert de la mangrove et l'ondulation des vagues. Une histoire oubliée ».

Sur internet il arrive parfois que le rythme des clics d'une souris ralentisse. C'est une chose rare et souvent un bon signe. À rebours du zapping permanent et du règne des *newsroom*, le site invite à ralentir pour mieux réfléchir, à se perdre pour mieux retrouver le fil des idées. Rappelons-nous le mot de Marguerite Yourcenar : « Le coup d'œil sur l'histoire, le recul vers une période passée [...] vous donne des perspectives sur votre époque et vous permet d'y penser davantage, de voir davantage les problèmes qui sont les mêmes et, au contraire, les problèmes qui diffèrent, ou les solutions ». Preuve qu'il n'existe pas de date de péremption pour les grands reportages. Le temps patine plus qu'il n'abîme. À l'heure où les migrants s'entassent sur les plages de Lampedusa, le documentaire *Les Martyrs du Golfe d'Aden* de Daniel Grandclément, réalisé il y a sept ans, est aujourd'hui précieux pour comprendre l'actualité. Le site est « un lieu où le temps n'a pas d'importance » aime à le dire le grand reporter.

Deux mille visiteurs quotidiens et deux millions sept cent mille visites depuis son lancement : *grands-reporter.com* est un succès. Un succès logique tant le site est unique. En effet, publier des portfolios de près de cent photos quand un magazine n'a la place que d'en publier quelques-unes permet non seulement de lutter contre l'oubli mais aussi d'approfondir un sujet. Étrangement, le site est aujourd'hui la seule base de données du grand reportage. Maintenant qu'il a quitté l'*Obs*, Jean-Paul Mari souhaite consacrer plus de temps à ce travail d'« artisan » qui a longtemps occupé ses nuits, toujours entre deux reportages. Il y a encore tant de chose à montrer » conclut-il en souriant. ✨

# Quand la radio s'arrêtera

PAR **ALAIN VEINSTEIN**,  
ÉCRIVAIN, LONGTEMPS PRODUCTEUR À FRANCE CULTURE



photo Olivier Culmann

En 2012-2013, sur Twitter, j'envoyais de temps à autre des tweets qui commençaient par «Quand j'arrêterai la radio...». Je me le permettais au nom de ma longue complicité avec les lecteurs qui se trouvaient être également, dans la plupart des cas, des auditeurs. Certains me suivaient depuis *Nuits magnétiques* (1978); d'autres, depuis *Du jour au lendemain* (1985).

J'écrivais par exemple :

«Quand j'arrêterai la radio, j'essaierai de devenir sonneur de cloches à Saint-Sulpice».

«Quand j'arrêterai la radio, j'essaierai de devenir bouquet de fleurs séchées au-dessus d'une armoire normande».

«Quand j'arrêterai la radio, j'essaierai de passer mon temps à faire le malin».

«Quand j'arrêterai la radio, j'essaierai de prendre toujours un air mystérieux et d'être imbu de moi-même».

«Quand j'arrêterai la radio, j'essaierai de devenir majordome du pape et j'envierai des documents secrets à l'Internationale surréaliste».

La liste s'allongeait pratiquement chaque jour. Les projets ne manquaient pas. Pourtant, j'ai arrêté la radio le 4 juillet dernier et force m'est de constater que je n'en ai réalisé aucun. Je ne sonne pas les cloches de Saint-Sulpice, même pas le glas. Je ne suis pas un bouquet de fleurs séchées (encore que j'en doute parfois en surprenant mon visage dans une glace).

Je ne vois pas au nom de quoi je ferais le malin (quand on fait une quotidienne, tout est toujours à reprendre le lendemain, et justement, je n'ai plus de lendemain, c'est-à-dire de nouvelle chance). Je ne vois pas pourquoi je prendrais un air mystérieux et serais imbu de moi-même. Le pape qui aurait pu me recruter s'est démis de ses fonctions le jour même où j'ai mis un terme à cette série de tweets : je n'ai donc pas tenu mes promesses. Peut-être ne les ai-je pas moi-même prises suffisamment au sérieux à force de faire tout de même un peu le malin avant l'heure, dans la limite des cent quarante signes autorisés par Twitter.

Lorsque j'écrivais un jour : «Quand j'arrêterai de faire la radio, j'essaierai de retenir la main du bourreau», j'aurais dû m'en préoccuper sans attendre pour ne pas avoir, justement, à arrêter de faire de la radio. Finalement, la prédiction qui s'avère la plus juste est celle par laquelle je conclusais la série : «Quand j'arrêterai de faire de la radio, je sombrerai dans un silence qui résonnera de plus en plus fort». Pour les auditeurs qui me le confient, le silence qui suit aujourd'hui le douzième coup de minuit sur France Culture paraît assourdissant et ils craignent de l'entendre gagner du terrain.

Je leur concède que c'est difficile d'arrêter de faire de la radio quand on n'a jamais eu l'impression d'en faire. Je n'ai jamais «fait de radio» au sens où on se voit reprocher, par exemple, de «faire du cinéma». Je n'ai jamais joué avec l'«appareil»

ou le «statut» et les privilèges qu'ils octroient. L'intervieweur n'est pas dans un autre monde que celui de son interlocuteur, à qui il signifie pourtant parfois le contraire avec arrogance. Toujours, dans mes matériaux, j'ai accueilli ce que la radio rejette avec constance : les silences (ceux qui ne résonnent pas comme des manques), les hésitations, les repentirs, le doute, la peur, l'absence de qualités oratoires... Tous les attributs, en somme, des «mauvais clients». J'ai défendu une *radio sauvage*, qui surgit en toute ignorance, sans culture, et se développe en dehors des règles, des processus courants. Pour moi, chaque émission était une première émission. Tout se passait à chaque séance d'enregistrement comme si je n'avais jamais mis les pieds dans un studio. Face à mon invité, je m'efforçais de considérer l'interview comme un exercice de haut vol où le porteur et le voltigeur prenaient les mêmes risques, leur sort étant lié. Parfois, la chute était presque inévitable, voire immédiate, et aucun auditeur n'en était dupe. D'autres fois, avec bonheur, nous allions jusqu'au bout, portés par ce qui peut s'appeler un état de grâce. L'émission levait alors une attente, un élan. Les paroles semblaient s'offrir à ceux pour qui les mots ne suffisaient plus. D'émission en émission s'était créé un lieu de rendez-vous où, être à l'écoute, c'était rassembler en soi les liens qui, par-delà les différences (les émissions se suivaient mais ne se ressemblaient pas), unissaient des êtres, des mots et des choses. Une unité, un sens, se dessinaient au

fil d'une parole éparpillée. *Du jour au lendemain* n'était pas une émission littéraire de plus. Son cœur était ailleurs. Elle cherchait à interroger la parole dans son rapport d'énigme à chacun de nous. À minuit, se vivait et se rêvait une certaine forme de désir d'être présent au monde grâce à ces points d'appui que sont la parole et le silence, lorsqu'ils jouent à quatre mains. Mais nous savions, pour aimer Kafka, que «la neige gelée ne permettait que de tout petits pas».

De plus en plus, à la radio, sauf par les derniers des Mohicans, la parole est concédée de façon hâtive et péremptoire. Pour l'intervieweur, il s'agit avant tout de tirer son épingle du jeu. Il s'écoute plus qu'il n'écoute. Chaque réponse ne sert qu'à préparer la question suivante et ainsi de suite jusqu'à l'épuisement du temps. La question de la parole n'est plus d'actualité. Je ne cherche pas à laisser entendre que *c'était mieux avant*. Je constate simplement que la radio, aujourd'hui, efface plus qu'elle n'enregistre. Elle se détourne de la trace, aussi improbable soit-elle. Les paroles entrent et sortent presque au même moment. Le pluriel l'emporte sur le singulier. Rien n'est plus aussi singulier qu'on le voudrait. Rien n'a plus besoin d'être écouté jusqu'au bout. La radio est de moins en moins une confidence à un ami. La neige gelée s'étend. Et la situation me paraît assez alarmante pour qu'au lieu d'écrire dans mes tweets «Quand j'arrêterai de faire de la radio...», j'écrive désormais «Quand la radio s'arrêtera...» ❄️

# La culture au défi du «Big Data»

Netflix et autres Amazon utilisent les données (data) de leurs clients et visiteurs pour orienter leur consommation culturelle. Un danger pour la diversité et la création ? Le Forum d'Avignon, dont la Scam est partenaire, se voulait cette année un forum culturel 100% data.

Le Forum d'Avignon, *think tank* qui veut faire le lien entre le monde de la culture et de l'économie, organisait en septembre à Paris sous la coupole du Palais d'Iéna au Conseil économique, social et environnemental (CESE), le premier «forum culturel 100% DATA». Fleur Pellerin, la ministre de la Culture et de la Communication, l'a ouvert dans un rapide discours pour assurer de la poursuite de son combat pour rétablir, dans l'univers numérique, l'équité en matière fiscale, sociale, et de libertés publiques entre les acteurs extra-européens et les Européens. Elle a rappelé le nécessaire équilibre à trouver entre la protection des données personnelles et les bénéfices à attendre du Big Data. La journée s'est conclue par la publication d'une «Déclaration préliminaire des droits de l'homme numérique» qui se veut le cadre définissant cet équilibre entre recherche, développement économique et social et protection des données personnelles. Elle affirme que les données personnelles ne sont pas une marchandise, que leur exploitation doit être encadrée et nécessite

un consentement éclairé, que nul ne peut les utiliser pour manipuler l'accès à l'information, que chacun doit avoir un droit de regard. Il va de soi que le sujet est un enjeu essentiel pour l'avenir de nos sociétés et de nos démocraties. Toutefois, l'objectif du Forum était à sa création de faire dialoguer le monde de la culture et celui de l'économie. Traiter de l'usage des données principalement du point de vue de la protection des droits individuels et des libertés, relève d'un débat de société et politique large et ouvert, qui rassemble artistes, institutions culturelles, médias... Hervé Rony, directeur de la Scam, a fait remarquer au cours d'un débat que ce qui préoccupe le monde de la création, c'est la façon dont les moteurs de recommandation de Netflix pour les films et les séries, d'Amazon pour les livres... orientent la consommation culturelle vers des produits censés correspondre aux goûts de chacun, tels que les révèlent les données de navigation, d'achat... Bref, les traces, laissées sur Internet. Si vous avez acheté ou même seulement lu la fiche de tel livre, alors vous devriez vous

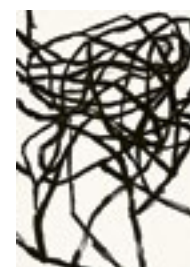
intéresser aussi à tel autre. Si vous avez regardé tel film ou série sur Netflix, alors le service vous proposera des titres de la même thématique ou ceux qui ont été vus par les autres spectateurs du premier... Or la facilité avec laquelle l'être humain peut se laisser dicter des choix tout en croyant en décider librement, ce «simulacre du libre arbitre», a été démontrée avec brio lors du Forum par le magicien et «mentaliste» Yann Frisch. Avec des tours de cartes et des participants pris dans le public, il a démonté les mécanismes par lesquels, il donne aux participants l'illusion de choisir une carte, de décider de la voir ou non, alors qu'il les influence subtilement d'un mot, d'un geste... Un intermède à la fois amusant et effrayant, au cours de cette journée de débats sérieux.

## Les algorithmes, menace à la diversité ?

La comparaison avec les géants du Net s'arrête là. Eux n'utilisent ni mot, ni geste mais les *datas* ou traces laissées en ligne, pour faire à chaque abonné des recommandations ciblées et pertinentes. Recommandations, qui aux yeux de l'internaute, contribuent à la qualité du service. Dans ce contexte, ne parler que de la «protection» du citoyen numérique, d'éthique de la donnée, et à la marge, de la richesse que peut créer le partage de données par une intelligence collective, n'est qu'un aspect de la question. Pour le monde de la création, un recours aux données sans précaution se fera au détriment de la diversité et d'œuvres singulières. On a déjà constaté que contrairement aux prévisions optimistes des pionniers de l'Internet, la mise en ligne d'une offre culturelle extrêmement large ne favorise pas «la longue traîne», les titres de niche qui conquièrent sur la durée leur public. Au contraire, l'attraction se concentre sur quelques *blockbusters*.

Les algorithmes de recommandation non plus n'élargissent pas les choix. Comme l'écrivait David Lacombed, directeur délégué à la Stratégie des Contenus d'Orange dans une tribune publiée à l'occasion du Forum. «En matière culturelle, on le sait, la découverte est primordiale. Celle qui nous permet de sortir justement des cercles dans lesquels nous sommes enfermés. Les fameux

«si vous avez aimé ceci, vous aimerez aussi cela» qui finissent par se mordre la queue. Il serait judicieux que le *big data* devienne créatif. Que la récolte de données ne soit pas là pour conforter les cercles de prescriptions déjà existants en tournant autour des mêmes liens, mais qu'ils servent à créer le ferment de la diversité. Il serait bon que le *big data* ne se contente pas de comptabiliser ce qui existe déjà et apprenne les chemins de traverses. Car la richesse de la culture, c'est sa diversité. Et la diversité, c'est par essence la différence et non le lien le plus court d'un produit culturel à un autre». La «sérendipité», parfois appelée découverte accidentelle, concept cher aux éditeurs de journaux en ligne, le conseil d'un libraire, d'un ami... Autant de facteurs «humains» de choix, qu'un algorithme ne saurait reproduire. Mais si la journée du Forum n'a guère abordé ce sujet, elle en a soulevé d'autres. On a d'abord pu faire le constat que le souci de protection des données personnelles varie considérablement d'un âge et d'un pays à l'autre. L'écrivain et journaliste indien Sidhardh Bathia a raconté à quel point dans son pays, cette notion



dessin Catherine Zask

de *privacy* n'était pas un sujet pour 125 millions de citoyens, qui, faute de détenir une carte d'identité, donc d'avoir pu fournir «leurs données», avaient été longtemps privés de la possibilité d'ouvrir un compte bancaire. À l'inverse, les Allemands font preuve d'une sensibilité extrême au sujet ; la protection des données personnelles est un droit constitutionnel en Allemagne. «C'est le seul pays où l'on peut faire retirer l'image de sa maison de Google Street View» a indiqué Agnès Lanoë, directrice de la stratégie d'Arte. L'approche américaine

diffère aussi sensiblement de celles des Européens, qui ont appris à travers les scandales Snowden et Prism, que les données qu'ils confient aux géants américains du Net, pouvaient se retrouver captées par un État.

## La confiance, pilier de l'économie numérique

Plusieurs intervenants ont souligné combien, après cet épisode Snowden, ou les récentes fuites de photos de stars nues piratées dans le «nuage» informatique d'Apple, l'inquiétude avait gagné la Silicon Valley. Or l'économie des plateformes en ligne repose sur la confiance : celle-ci peut être ruinée si chacun craint pour ses données personnelles et sa vie privée. La confiance est un pilier de l'économie numérique, même si, en ligne, personne n'échappe à la schizophrénie de réclamer toujours plus de sécurité sur ses données, et d'attendre un service meilleur, qui vous identifie en un clic, en lui dévoilant ses données. Cette confiance est donc un préalable indispensable à toute utilisation «intelligente» des données, y compris dans le secteur culturel, pour développer les usages, les échanges, et créer de la richesse. Certes, une application comme Bandsintown, citée en exemple dans une des études réalisée par EY pour le Forum, qui analyse la bibliothèque musicale de votre ordinateur pour vous proposer les concerts susceptibles de correspondre à vos goûts, peut développer efficacement le public des concerts. Mais à condition que personne ne craigne de laisser voir sa musique, et d'indiquer sa localisation. Alors que les données sont censées devenir le nouvel or noir de l'ère numérique, Maurice Levy, patron de Publicis, a souligné le paradoxe que constitue la valorisation d'une entreprise comme Snapchat. Le succès de cette messagerie photo éphémère tient à ce qu'elle efface le message après consultation et ne garde aucune trace. Rien. Et «ce «rien»-là vaut dix milliards de dollars», à en croire l'offre de rachat faite à Snapchat par Facebook l'an dernier. Pour l'heure, les Amazon, Google, Netflix et autres ont pris une longueur d'avance dans l'usage des données, notamment pour la recommandation de biens culturels. Sans doute la prise de

conscience croissante des internautes les obligera à plus de transparence. De là à croire que, pour une entreprise, être capable d'inspirer la confiance, d'afficher un usage «éthique» des données personnelles, devient un avantage concurrentiel, un signe différenciant ? Peut-être. C'était en tout cas une des thèses développée au Forum.

## Des tèles publiques data friendly

Les chaînes publiques françaises font ce pari du *data friendly* pour marquer leur différence. France Télévisions a publié une charte «Data Friendly» avec trois engagements envers les internautes qui fréquentent ses sites : transparence, sécurité, utilité dans l'utilisation de leurs données, et assurance de ne pas en faire d'usages commerciaux. Chez Arte, on se refuse à confier la recommandation éditoriale à un seul algorithme. Le pilotage par la donnée à partir des usages passés «fait tourner en rond» estime Agnès Lanoë. «Or la proposition d'Arte est au contraire celle d'une ouverture». Arte travaille à développer non pas l'usage des données personnelles, mais les données éditoriales sur ses programmes, et c'est le croisement de ces données-là avec celles des internautes qui permettra des recommandations plus riches. Cette démarche ouvre tout un champ aux acteurs de la création : celui d'accompagner toute œuvre d'un corpus de métadonnées qui permette non seulement son indexation, son référencement, mais établisse des liens vers d'autres œuvres, artistes... Un projet de la Commission européenne de Règlement sur la protection des données personnelles (en remplacement de la Directive sur la protection des données) qui devrait s'appliquer en 2017, est en préparation. Ce texte pourrait imposer aux services culturels en ligne, y compris les géants américains, des garde-fous en termes de données personnelles. Les entreprises devront démontrer, non seulement qu'elles se conforment à la loi mais justifier des moyens et procédures mis en œuvre pour protéger les données qu'on leur confie. On le voit, on en est encore qu'à l'émergence d'un usage maîtrisé de données dont l'ouverture et le partage pourraient enrichir l'expérience culturelle. ✱ Isabelle Repiton

# What's up webdoc ?

**S**i *Le webdoc existe-t-il ?* est le titre de l'excellent ouvrage de Nicolas Bole et de Cédric Mal, à la Scam, cette question ne se pose pas, du moins elle ne se pose plus. Le web-documentaire existe bel et bien et il s'inscrit parfaitement dans le répertoire de la Scam. Il est le fruit de plusieurs genres d'expression (son, texte, image animée ou fixe) tous gérés par la Scam et que les auteurs peuvent lui déclarer pour percevoir leurs droits. Le webdoc implique donc l'utilisation d'un contenu multimédia qui, par divers procédés interactifs, va permettre à l'internaute de naviguer dans l'œuvre. Le webdoc peut être qualifié juridiquement d'œuvre multimédia interactive.

Cette qualification d'œuvre protégeable par le droit d'auteur n'est plus à démontrer car il est le fruit d'une réelle création de la part de son (ou ses) auteur(s) et d'une originalité évidente par une écriture toujours diffé-

rente n'utilisant jamais les mêmes codes. Le spectateur qui devient alors acteur peut découvrir l'œuvre en empruntant divers chemins au détour desquels il devra faire des choix qui pourront influencer, ou pas, la suite de son parcours. Ses points forts sont sa richesse et son attractivité.

La narration peut être délinéarisée, il y a alors un point de départ et un point d'arrivée avec d'innombrables parcours, ou bien évolutionniste, c'est-à-dire avec un point de départ mais sans point d'arrivée.

Au-delà même du propos, aucun web-documentaire n'est semblable à un autre par sa construction, raison pour laquelle il est très difficile de les catégoriser ou de prétendre en dresser une typologie exhaustive.

La pluralité de contributions et de métiers collaborant à la création d'une œuvre interactive ne permet pas toujours d'identifier clairement les auteurs. Il existe des divergences entre des mondes professionnels qui s'ignorent : informatique, édition, audiovisuel, communication, journalisme, photographie... La distinction entre le savoir-faire technique et le travail de création est parfois difficile à établir. Le web-documentaire constitue le point de rencontre de ces différents métiers. La qualité d'auteur de l'œuvre interactive est attribuée aux personnes physiques dont l'apport revêt un caractère déterminant pour l'identité de l'œuvre appréciée dans son ensemble. Les coauteurs effectuent un apport créatif à l'ensemble de l'œuvre, la marquant de leur empreinte et de leur personnalité. Cela n'empêche en rien que

d'autres contributeurs participent ponctuellement à la création de l'œuvre, sans pour autant se prévaloir de la qualité d'auteur, car n'y contribuant pas de manière substantielle.

La Scam a toujours été attentive à l'appropriation de nouvelles technologies par les auteurs débouchant sur de nouvelles écritures et de nouveaux usages des œuvres de son répertoire. Une commission composée d'auteurs est d'ailleurs spécialement dédiée à ces œuvres. Appelée « Commission des nouvelles technologies » puis « des arts numériques », elle s'est transformée depuis peu en « Commission des écritures et formes émergentes » s'attellant ainsi à correspondre au mieux à ce foisonnement de nouvelles formes d'écritures. Sa mission, en plus de l'action culturelle, est de mener une réflexion sur ce répertoire, d'observer les pratiques et les usages transmédiés de la profession. Elle a ainsi permis la mise en place d'un nouveau bulletin de déclaration propre aux œuvres interactives. Depuis 2012, les auteurs de ces œuvres peuvent ainsi les déclarer à la Scam en utilisant ce bulletin. Comme pour une déclaration d'œuvre audiovisuelle, la répartition des droits entre les coauteurs se fait de gré à gré.

L'intérêt de déclarer une œuvre à la Scam est de percevoir ses droits d'auteur. En matière de web-documentaires, l'auteur est rémunéré uniquement lors de la phase de création, soit par un salaire, soit par des droits d'auteur, soit par les deux. Une fois mise en ligne, le spectateur ne payant pas pour avoir accès à l'œuvre, celle-ci ne génère pas de recette d'exploitation et ne peut ainsi permettre à l'auteur de percevoir une rémunération pour un mode d'exploitation donné.

La Scam, en contrepartie de l'autorisation qu'elle donne aux chaînes d'exploiter son répertoire, perçoit des sommes qu'elle répartit ensuite aux auteurs membres selon les modalités décidées en son sein par les représentants des auteurs eux-mêmes. Certains accords avec ces diffuseurs ont été étendus à leurs sites internet, ce qui permet à la Scam de percevoir également pour les œuvres interactives qu'ils mettent en ligne et ainsi reverser des droits aux auteurs.

Ces accords concernent les principaux pourvoyeurs en œuvres interactives, à savoir, les sites d'Arte, de Radio France et de France Télévisions. La Scam est aujourd'hui en mesure de verser les premières rémunérations dues aux auteurs pour la mise en ligne de leurs œuvres sur ces sites. Ce versement d'un niveau significatif est intervenu lors de la répartition des droits de novembre 2014. Il est fixé forfaitairement, pour chaque œuvre présente sur le site une année donnée. Auteurs d'œuvres multimédias interactives, déclarez! ✱

# Un langage à part, des droits nouveaux

PAR LAËTITIA MOREAU, RÉALISATRICE, MEMBRE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION ET VICE-PRÉSIDENTE DE LA COMMISSION ÉCRITURES ET FORMES ÉMERGENTES

**Q**ue nous soyons auteurs d'œuvres linéaires, ou d'œuvres interactives, nous partageons une même exigence de déchiffrer, documenter et d'interpréter le réel, parfois même, le sublimer. Après de nombreuses tables rondes sur la question des outils ou des financements, le débat s'oriente aujourd'hui sur les questions de fond. Comment les œuvres interactives s'emparent-elles du réel et en quoi apportent-elles quelque chose de différent d'une œuvre linéaire ? Comment a été traitée la première Guerre mondiale à travers des œuvres aussi différentes que *1914 Dernières Nouvelles* de Bruno Masi ou *Généralités 14* d'Andrès Jarach et Kevin Accart ? Ou comment ces œuvres parlent de la crise à travers *No es una crisis* Fabien Benoît et Julien Malassigné ou *Le grand Incendie* de Samuel Bollendorf et Olivia Colo ? À chaque fois, les auteurs ont choisi des angles différents, mais aussi des écritures différentes. Chacun utilise la grammaire propre au Web pour créer une œuvre originale et le corpus des œuvres est suffisamment étoffé aujourd'hui pour porter un autre regard sur cette production. C'est particulièrement vrai en France où grâce à la politique volontariste des diffuseurs publics, un système d'aide renforcé du CNC et des Régions, la France est avec le Canada, un des pays où la production d'œuvres interactives est la plus riche.

Désormais, le terme web-documentaire est trop étriqué pour rendre compte d'une telle diversité. À la Scam, nous parlons d'œuvres multimédias interactives et le débat ne fait que commencer. On aurait vite fait de penser que les œuvres interactives ne sont que des variantes « cliquables » d'œuvres linéaires. En réalité, les plus réussies explorent et utilisent les outils et le langage qui sont propres au Web comme la communauté, la participation, le design et les bases de données, et les intègrent comme moteurs de création. Ces œuvres-là cherchent à générer une co-création avec le public, à provoquer une expérience participative.

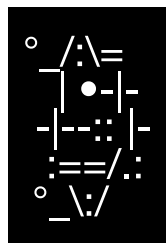
D'autres œuvres intègrent la temporalité du Web, la notion de diffusion disparaît presque et l'œuvre peut rester en ligne plusieurs années. Prendre en compte cette dimension permet à cette œuvre d'évoluer, de s'enrichir au fil du temps. Les œuvres interactives qui traitent de sujets historiques sont notamment sur ce point passionnantes puisqu'elles jouent autant sur l'archive que sur l'archivage. D'autres œuvres encore jouent sur l'ubiquité d'internet et proposent des enquêtes fouillées qui mobilisent des ressources dans plusieurs pays et parfois, se déclinent en plusieurs langues. Il y a un public sur internet parce que précisément, c'est un outil d'investigation. L'internet est un territoire en soi et certaines œuvres fonctionnent comme des territoires autonomes : elles ont leur propre géographie et donnent à voir et à comprendre la géographie du monde réel. Les œuvres du Web ne s'inscrivent pas seulement dans le temps, elles s'inscrivent aussi dans l'espace. Espace, temps, communauté, participation... sont quelques-uns des éléments constitutifs du média et donc des œuvres. Demain, naîtront peut-être des œuvres dont le principe relèverait de ce qui est le cœur de l'internet : l'hypertexte et l'hyperimage. Des œuvres ne répondant qu'à la sérendipité, où on se laisserait dériver de recherche en recherche, d'image en image, et trouver quelque chose grâce à un hasard organisé et pensé par un auteur.

La plupart des œuvres interactives explorent le code, un travail de défrichage lent et coûteux. Elles font autant évoluer le code qu'elles évoluent avec lui. Le cinéma documentaire a connu le même mouvement avec l'évolution des caméras : c'est toute la question de l'outil et de l'écriture. Mais, là où ces œuvres interactives sont surprenantes, c'est qu'elles prétendent, et parfois arrivent, à changer la relation avec le public. Cela renvoie, au-delà de l'interactivité, à la création d'une communauté, et/ou de contenus, et la participation à un jeu ou d'actions concrètes. Les auteurs d'œuvres

interactives, souvent, ont envie d'être dans d'une forme de co-création avec leur public. Leur démarche s'inscrit dans une culture où le Forum est au centre.

Pour autant, la culture du net et le droit d'auteur tel que nous le concevons en France ne s'opposent pas. Le droit d'auteur français est un système de gestion collective des risques entre auteurs. Ces dernières années, l'action de la Scam s'est fortement développée sur le terrain social : retraite, mutuelle, aide sociale... Gérer collectivement les risques peut être vu comme un anachronisme, voire dérangeant. N'en déplaise aux pirates, le droit d'auteur n'est pas le copyright. C'est bien plus proche d'une forme de droit du travail que d'un droit à la propriété. On traduit trop rapidement le mot anglais « copyright » qui est une notion de droit anglo-américaine, par droit d'auteur. Or, ces deux mots recouvrent deux réalités différentes, deux façons de concevoir le mariage entre la culture et le commerce. Dans le droit d'auteur, le droit moral prime, ce qui place la création avant la logique économique, alors que dans le copyright, les droits patrimoniaux priment, ce qui place l'économie avant la création. Le copyright est une marchandise. Le droit d'auteur protège le créateur. Il a été beaucoup question du *mash-up* l'année dernière : à chaque fois, la préoccupation des auteurs a été le respect d'un droit moral sur leur œuvre. Ce qui rejoint les préoccupations des créateurs de logiciels libres sur internet : ils sont d'accord pour que leur travail soit réutilisé mais uniquement si la nouvelle œuvre est distribuée selon le même mode libre. Peut-être ne le savent-ils pas, mais c'est là aussi une expression très forte du droit moral.

De nouvelles formes de création sont à venir, de nouvelles règles aussi sans doute. C'est aux auteurs de les faire évoluer en gardant l'esprit du droit d'auteur français, et de refuser tout amalgame dans les discussions avec le copyright. À céder sur les mots, tous les auteurs, ceux du Web et tous les autres, perdraient beaucoup. ✱



dessin Catherine Zask



photo Matthieu Raffard