ASTÉRISQUE 54

La Lettre de la Scam*

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

mars 2016

SOMMAIRE

Carmen Castillo
04 PORTRAIT

Qu'importe la voix ?
08 ÉTAT DES LIEUX

Luciano Rigolini
12 ENTRETIEN

L'artiste BD en jeune précaire
18 ÉTAT DES LIEUX

Merci pour les Images
20 HORS CHAMP

Sandrine Treiner
22 INTERVIEW

Fipa 2016
26 COMPTE RENDU

La création est une richesse
28 ÉTUDE

La maison des auteurs
31 ACTION CULTURELLE

Directeur de la publication
Hervé Rony

Secrétariat de rédaction
Stéphane Joseph
Martine Mast

Conception graphique
Direction artistique
Catherine Zask

Graphiste assistant
Joachim Werner

Photogravure
Newmeric

Impression
Frazier,
tirage 10000 exemplaires,
mars 2016

Astérisque est édité
par la Société civile des
auteurs multimedia.
N° 54 – mars 2016
ISSN 2256-6872
Société civile à capital
variable.
RCS Paris, D 323077479
APE 923A

Scam
5, avenue Velasquez
75008 Paris
Tél. 01 56 69 58 58
communication@scam.fr
www.scam.fr

Petites graines au vent mauvais

PAR **ANNE GEORGET,** PRÉSIDENTE DE LA SCAM

photo Matthieu Raffard

Rien de grandiloquent. Concrète, surtout. C'est une action comme je les aime. Qui raconte en miroir, en ricochet comment ce que nous traçons du monde peut le toucher, le changer.

Après les attentats de janvier 2015, sonnés, nous nous sommes tous demandé comment pouvaient se conjuguer nos créations et nos préoccupations citoyennes. Éduquer aux mots, à l'image, aux sons sans leçon de morale, toucher les jeunes en misant sur leur intelligence, sans singer leurs codes ni leurs modes. Avec exigence. Les rencontres avec des documentaristes de télévision ou de radio, avec des auteurs de l'écrit, avec des photographes ou reporters de guerre se sont multipliées dans les établissements scolaires. Travail de longue haleine qu'il faut poursuivre une fois le choc passé. Nous ne pouvons que l'encourager, mais ces actions touchent rarement les plus délaissés du système.

C'est alors qu'Hélène Kuhnmunch, femme passionnée, a poussé la porte de la Scam. Professeur de français, elle nous a parlé de ses élèves d'un lycée professionnel de banlieue parisienne à qui elle montre des documentaires depuis des années. Avec ces lassés – souvent –, déclassés – plus encore –, du système scolaire elle discute des films et elle écoute beaucoup. Et ce qu'ils disent de nos documentaires est bluffant. Grammaire, argumentation, débat, la forme, le fond… Du sacré boulot. De ces regards aiguisés naissent des liens, des idées, et pourquoi pas de nouvelles ambitions.

Pour garder le tempo, pour étendre l'expérience, Hélène Kuhnmuch a proposé de rajouter du jeu dans l'expérience et de faire entrer ces élèves dans « la cour des grands ». Avec elle, nous avons imaginé l'opération « Le lycée pro crève l'écran », un concours qui mette en lumière la subjectivité à l'œuvre dans les films documentaires. Qui développe l'esprit critique des élèves à l'égard des films qui traitent du réel : prendre conscience qu'ils sont toujours l'expression personnelle d'un auteur.

Sept lycées professionnels (cinq en région parisienne, deux en régions) vont travailler sur trois documentaires qui font écho au quotidien des adolescents : *Armand, 15 ans l'été* de Blaise Harrison (c'est l'été, un adolescent grandit…), *Dayana mini-market* de Floriane Devigne (les déboires d'une famille tamoule à Paris), *La Mort du dieu serpent* de Damien Froidevaux (l'exil forcé d'une Sénégalaise expulsée de France).

À l'issue de rencontres avec les auteurs, de leur réflexion et de leur travail sur les images, les jeunes rédigeront une critique du film. *Télérama* qui suivra l'opération, publiera la « meilleure » de ces critiques. Le lycée de l'équipe gagnante recevra 1500 euros que les élèves choisiront d'utiliser pour une sortie de leur choix, tous les participants recevront des invitations à des projections, avant-premières et au Festival des Étoiles.

Cette action en rejoint d'autres dont la Scam est partenaire et qui travaillent aussi à la rencontre entre nos œuvres et un public qui peine à y accéder. C'est le cas de *Tribudom*[1] en banlieue parisienne, des ateliers *L'œil du doc* de l'association Tchok en doc[2] qui travaille avec les collèges et les prisons de Martinique, ou dans un autre genre d'*Un artiste à l'école*[3], dans laquelle les sociétés d'auteurs missionnent des écrivains, des réalisateurs, des musiciens sur les bancs des écoles qu'ils ont fréquentées, sans oublier La Semaine de la presse dans les écoles en mars et aussi le formidable travail du *Bondy blog*[4].

Ces petites graines, semées au vent mauvais, fleuriront sans nul doute : chiendent, fleur de bitume, mauve apaisante et tout ce que la culture réserve.

---

[1] www.tribudom.net
[2] http://docr-ation.over-blog.com
[3] www.copieprivee.org/laction-culturelle/un-artiste-a-lecole/
[4] www.bondyblog.fr

photo Catherine Zask

Carmen Castillo, du côté de la vie

PAR **ANNE CHAON,** JOURNALISTE

photo Matthieu Raffard

C'est l'heure du cigarillo. Mince et long entre ses doigts, il vient avec le café, un rituel du matin qui n'est pas pour rien, sans doute, à cette voix sourde, crayeuse et crémeuse que bercent les accents de l'exil et de la mélancolie. Carmen Castillo a perdu des vies, des amours, un pays et beaucoup d'illusions sans jamais lâcher ses rêves. Alors elle en a reconquis, réinventés, recréés d'autres et continué mieux encore que de vivre, d'exister. Ses livres d'abord puis son cinéma racontent l'exil, l'amour à mort, la violence et la peur mais surtout, par-delà le temps et les frontières, la vitalité de l'engagement. Résolument, passionnément «du côté de la vie».

Chilienne, elle est chassée de son pays par la dictature de Pinochet un an après le coup d'État du 11 septembre 1973, trois semaines après la mort de son compagnon Miguel Enriquez, leader du MIR, la gauche révolutionnaire, abattu par l'armée. Grièvement blessée dans l'opération, elle est mise dans l'avion avec ses pansements et son ventre rond – l'enfant qu'elle attendait n'y survivra pas. Apatride, avec pour seul viatique le papier bleu délivré par les Nations Unies, elle voit son monde s'étriquer à l'Europe et au Canada, seul pays des Amériques qui veut encore bien la recevoir.

C'est l'Angleterre la première qui l'a accueillie par la grâce d'un consul de Sa Majesté qui, alerté par une solidarité capillaire, accourt à l'aéroport de Santiago pour délivrer le premier visa. Les trois années qui suivent la conduisent d'une tribune de *meeting* à l'autre, d'un appartement de militant à un autre. «Je me suis totalement consacrée au mouvement de solidarité avec le Chili» étouffé sous la botte. Raconter, témoigner, promener son deuil pour nourrir l'entraide, la solidarité et soutenir les manifs de protestation qui défient de loin la dictature, défilent dans les rues d'Europe en criant que, «ça se sent, ça se sent, Allende est bien présent». Trois ans à courir, icône somnambule, capitale de la douleur, une chape sur l'intimité de son chagrin. Elle ne s'appartient plus mais elle qui a eu la chance de sortir de l'enfer, d'échapper à l'effacement de l'histoire quand ses camarades de combat, ses frères et ses amis, sont enfermés dans les salles de torture ou disparaissent, se doit à la cause. Au pays, huit cents militants du MIR seront assassinés ou évaporés.

Quand il faut finalement se poser, en 1977 elle choisit la France. Elle en parle la langue, apprise et maîtrisée depuis le lycée français de Santiago, comme tous les jeunes gens des bonnes familles à travers le sous-continent. «La France c'était notre troisième voie, nous ne connaissions rien aux États-Unis qui ne nous intéressaient pas». La bourgeoisie intellectuelle était francophile, parlait lisait pensait en français, à l'image de son père, architecte urbaniste et de sa mère, …/…

professeur de littérature et écrivaine. Des parents engagés, pas du côté du MIR dont ils réprouvaient l'usage des armes, mais proches de Salvador Allende, ce médecin président élu dans l'allégresse de l'Unité Populaire en 1970, mort suicidé dans les décombres bombardés de la Moneda, trois ans plus tard. La France donc, terre d'accueil bienveillante alors avec les exclus, les réprouvés, les déracinés. La France de Giscard abrite des « Comités Chili » vibrants, qui comptent jusqu'à 600 000 militants. « Nous Chiliens, avons eu le privilège d'être accueillis comme des égaux » dit-elle, en amère résonance avec les tentes qui ploient dans le vent sous le métro aérien, à deux pas de chez elle. Aujourd'hui on dit « migrants », pour tenir à distance la réalité de leur sort d'exilés, de réfugiés.

« Je ne voulais pas parler de ma génération mais dire que quand tu luttes, tu vis ».

« Je suis venue en France pour être anonyme, me libérer du rôle de la veuve et j'ai réussi. Ici, on ne me demandait pas d'être en représentation. Je me suis dégagée de mon statut de victime et très vite, je suis redevenue militante. Je suis passée de la survie à la résistance ». Elle en est sûre aujourd'hui encore, seul Paris pouvait lui permettre cette mutation, et plus tard la laisser s'essayer à l'écriture, puis à la réalisation. « Cette société-là ignorait la peur de l'autre, les grandes valeurs, les lignes de force étaient là ». Elle tient boutique rue du Jour, chez Agnès b. dont l'enseigne, sous les combinaisons de peintre teintes de toutes les couleurs, accueille le soir des intellos rêveurs, penseurs et engagés, Deleuze et d'autres.

Elle commence à prendre des notes, des bribes de souvenirs – qui deviendront *Un Jour d'octobre à Santiago* (Stock, 1980 pour la première édition). Elle interroge le passé et ses ombres qui ressurgissent renouent les fils des récits qui la conduisent à ce fatal samedi 5 octobre et à la mort de Miguel, puis de cet octobre meurtrier à Paris et à la renaissance. « Paris, c'est ici que je suis revenue à la vie » écrit-elle.

Réfugiée sous Giscard, elle devient Française sous Mitterrand, en 1982. Ce passeport qu'elle serre contre elle comme une délivrance lui « rend l'Amérique latine » dont elle était privée. Mais pas le Chili. Son pays aurait voulu la détruire, la gommer, il la tient à distance. Seuls les efforts de son père, malade, finissent par arracher aux généraux un visa de dix jours pour un premier retour compté à la maison en 1987. Ce pays elle le rejette autant qu'il a voulu se débarrasser d'elle. L'ordre règne à Santiago : elle déteste cette façade triomphaliste, la morgue des vainqueurs, les vitrines à la mode. Dix jours pour embrasser ses proches. Le Chili reste à sa place, honni. L'année suivante, le 5 octobre 1988 – un 5 octobre –, le vieux général organise un référendum dont il ne doute pas qu'il justifiera son maintien au pouvoir. Mais la peur change de camp : la gauche éclatée s'est unie et dans les *poblaciones*, les quartiers pauvres qui enserrent Santiago, malgré la terreur, les jeunes et les femmes ont repris le goût du combat, du défi et de la fronde. Ils défilent sous les lances à incendie en chantant à leur tour « Se Siente, Se siente, Allende esta presente », sautent sur place en scandant « il va tomber, il va tomber ! ». Elles se donnent le mot pour taper à heure fixe sur les fonds de casseroles. Tapage nocturne joyeux. Le Chili profond sort de la nuit. Le « Non » l'emporte largement et l'année suivante, les premières élections démocratiques depuis la victoire d'Allende écartent Pinochet et l'armée.

Victoire amère pour Carmen Castillo. Les vainqueurs lui ont rendu son passeport mais il faudra encore près d'une décennie pour retrouver un lien apaisé avec sa terre natale. Sa filmographie officielle la crédite d'un documentaire sur *Les Murs de Santiago* en 1983, réalisé par Fabienne Servan-Schreiber et Pierre Devert, à l'écriture duquel elle a bien contribué, mais hors frontière car à l'époque, elle n'a pas encore reposé le pied dans sa ville. Pourtant, c'est bien par le cinéma qu'elle revient au pays, à pas de loup, sans effraction. Pour confronter le passé.

En 1992, Marcia Merino a refait surface. Celle qui fut à vingt ans l'une des plus jeunes dirigeantes du MIR, intrépide, implacable, engagée comme une lame dans la chair, est devenue sous la torture la meilleure ennemie de ses camarades : les uns après les autres, elle a lâché les noms, les planques, ceux de Miguel et de Carmen parmi tant d'autres. Des années durant, la police politique, la DINA, l'a gardée captive entre ses murs et sous Mogadon, ne la sortant que pour la promener en voiture dans les rues afin qu'elle identifie ou confirme un visage, une silhouette. « La Flaca Alejandra » (Alexandra la Maigre), son nom de guerre, faisait frémir les amis qui la croisaient car son visage, alors, c'était leur arrêt de mort. En 1992 donc, Marcia-Alejandra convoque une conférence de presse, se confesse et se retourne contre les bourreaux qui l'ont réduite à cette loque terrorisée dégoûtée d'elle-même.

« La résistance l'a condamnée à mort, Miguel l'aurait tuée » si l'occasion lui en avait été donnée avance Carmen. Elle-même se demande si elle peut pardonner. Alors elle se rend au Chili retrouver la traître, la donneuse, la collabo pour la confronter à la mémoire des vaincus. Ensemble elles retournent dans l'une des maisons de torture de la DINA. Devant la caméra, Marcia n'omet rien des faiblesses de la Flaca Alejandra, elle désigne l'emplacement du mobilier, des bourreaux, du lit de torture, des corps suppliciés. Carmen la suit, l'écoute, réclame une précision. La réunit avec des survivantes, des victimes. Ce film-là, c'est Guy Girard qui le réalise. Elle le cosigne mais elle en est tout autant la protagoniste. « Je n'aurais pas pu faire ce film sans lui. Il pensait que pour cette histoire je devais être à l'image, pour sortir le spectateur du face-à-face avec le sujet, faire venir d'autres femmes et donner au film toute sa dimension tragique ». Un écueil à éviter était celui de l'empathie face à cette femme brisée. « C'est un film sur la peur de mourir plutôt que sur la trahison » défend-elle. « La Flaca devient un objet d'étude, le film cherchait à lui donner la parole et à l'écouter. Mes sentiments personnels n'avaient aucun intérêt. Je n'étais là que pour provoquer le souvenir, pas pour juger ni me mettre en avant. Mes émotions passaient hors champ ». Même quand un collaborateur gras et mou de la DINA, emprisonné en attente de jugement, auquel elle rend visite, lui susurre mielleux : « Et toi, tu n'as pas d'autres questions à me poser ? Sur Miguel ? ». Oui, bien sûr il était là, l'a vue à terre ce jour-là, quand Miguel s'est effondré dans le patio. Il l'a vue elle, ensanglantée. Il lui aurait même sauvé la vie. Il jouit de l'importance de son témoignage. Collision de l'Histoire et de l'intime.

Carmen Castillo jure que le cinéma n'a rien d'une thérapie pourtant. Qu'un film est d'abord une histoire qu'on raconte avec le soutien d'une équipe, « le collectif qui te donne confiance ». « Un film n'est qu'un film, il ne sert aucune thérapie il n'est pas là pour résoudre tes problèmes ».

La caméra est là pourtant, quand près de trente ans après en avoir été chassée elle revient rue Santa Fe, revisiter ce passé qui l'habite encore. Fidélité à la mémoire des vaincus, besoin de se colleter malgré tout à la réalité d'un pays qui avance à grandes enjambées vers l'oubli et l'amnésie en s'adonnant à l'ivresse de la consommation. Besoin aussi de remailler ses souvenirs déchirés d'octobre 1974 et de combler les blancs des années d'absence, de revoir et d'interroger les amis, les camarades d'avant. C'est cette (en)quête, ces scènes captées dans la rue, ces retrouvailles et ces rencontres qui la ramènent pour de bon au pays. Le tournage de *Rue Santa Fe*, entre 2002 et 2005, renverse son rapport au Chili. « J'ai vu en cherchant les traces de la mémoire que le peuple était là, que les Chiliens que j'aimais étaient là, mais qu'il fallait traverser les murailles de l'argent et de cette société cruelle pour aller vers eux et ceux qui agissent ».

« Avec ce tournage je suis redevenue Chilienne, il m'a montré que j'étais aveuglée par mon rejet du pays ». *Rue Santa Fe* revient sur le 5 octobre 1973, ses protagonistes – les voisins, les témoins. Accessoirement, il permet à l'auteure de comprendre pourquoi ce jour-là elle n'est pas morte. À qui elle doit sa survie. Qui l'a ramassée sur le trottoir où l'armée l'avait jetée inconsciente. Quel voisin, ce Manuel boiteux qu'elle ne connaissait pas, fut assez courageux pour appeler et accompagner dans l'ambulance « la terrorista » jusqu'à l'hôpital. « Il m'aura fallu trente ans pour aller demander qui m'a sauvée. C'est dingue que je ne me sois pas posé la question », réfléchit-elle soudain. Elle s'était tout ce temps fabriquée une version de l'affaire qui pouvait tenir debout et surtout la conforter dans cette exécration du pays.

« Mais ce n'est pas un travail thérapeutique » martèle-t-elle encore. « Sinon je n'aurais pas attendu trente ans ». Elle est bien protagoniste du film, on la voit à l'image, fil conducteur de la narration : elle interpelle ses sujets, les questionne sur leurs choix, leur dogmatisme et leur histoire, les confronte à la sienne. « C'est une mémoire subjective qui se met à l'écoute de la mémoire collective » résume-t-elle.

Et celle-ci n'est pas toujours amène. Un peu de gêne, parfois, des anciens amis face à celle qui fut épargnée, et qui a ensuite refusé de quitter Paris quand le MIR a appelé ses militants en exil à rentrer pour lutter de l'intérieur, dans une clandestinité chèrement payée. Ou des reproches assumés de la part des enfants de militants, placés dans des « foyers » révolutionnaires à Cuba, où ils étaient élevés en groupes par des familles d'accueil. Sa propre fille a grandi ainsi onze ans loin d'elle. Dans le film, une jeune femme raconte sa détresse persistante, sa colère qui ne passe pas et avoue qu'elle n'arrive pas à pardonner à sa mère de l'avoir « abandonnée ». Le mot est lâché. Un abandon en échange de quoi ? Pour quel mirage ? Une chimère avortée de justice sociale, l'illusion du Grand Soir quand la société chilienne courait vers son rêve libéral. Elle reconnaît que le choix fut cornélien, cruel sans doute et ne manque pas de panache quand elle le confronte à ceux qui en souffrent. Une façon de refuser la sanctification du passé. Pour autant : « Si on ne dit pas à nos enfants ce qu'on avait dans la tête […] nos rêves et nos désirs, le jour où nous les avons laissés, à ces enfants qui ont une blessure, si nous ne leur expliquons pas le désir qu'avaient ces femmes et ces mères de lutter pour leur dignité, alors plus rien n'aurait de sens », expliquait-elle en 2007 à son ami le philosophe et dirigeant de la LCR, Daniel Bensaïd.

Rue Santa Fe, c'est comme une dernière visite au passé, un droit d'inventaire. En finir avec l'histoire et les morts du MIR pour regarder enfin ceux qui, aujourd'hui, ont pris la relève. Interroger les forces vives à l'œuvre, ces jeunes militants qui « rappent » les slogans révolutionnaires et pour qui la figure de Miguel Enriquez, toujours respectée, appartient au passé révolu. L'un d'eux la convainc même de renoncer à son projet initial : racheter la maison bleue de la *Rue Santa Fe* pour sanctifier la mémoire. Lâche, laisse filer, lui conseille-t-il gentiment.

Le cinéma de Carmen Castillo ne se borne pas à revenir toujours aux années de lutte ni au Chili. Au fil du temps et des projets elle explore d'autres mondes, celui de Misia, la jeune relève du fado, des Incas ou de l'Espagne des Écrivains. Mais elle revient toujours à ce qui lui semble un moteur essentiel, un carburant vital : l'engagement. « Ces anonymes qui font la grandeur de la politique, la pensée du vivant ».

« On est vivant » clame-t-elle dans son dernier documentaire (avril 2015). « On », le collectif qui partout brave la fatalité de l'horreur économique. « On » les Sans-terre du Brésil, les syndicalistes de Total, les Zapatistes des Chiapas, « On » les femmes des quartiers nord de Marseille. Chacun de ses films aurait pu s'appeler « On est vivant », sa propre biographie aussi. « Je ne voulais pas parler de ma génération mais dire que quand tu luttes, tu vis ». Elle cite François Maspero : « Quand tu vis tu rêves : donc tu crées d'autres horizons, d'autres utopies. C'est ce que disent les protagonistes du film : on est là, on existe ». Avec le MIR, sa génération a inventé « d'autres façons de lutter, de s'organiser, une forme d'éthique en politique et de créativité » estime-t-elle. Une connexion très forte aux pauvres, aux paysans, aux ouvriers et aux Indiens. Une volonté de nourrir, d'éduquer, d'élever, en partageant la culture, la poésie et la littérature surtout. « Un engagement joyeux, du côté de la vie » insiste-t-elle dans un entretien à la jeune revue *Ballast*.

Carmen Castillo veut tuer la nostalgie. La détruire, dit-elle. Elle est en paix avec ses deux pays, « Chilienne au Chili, Française à Paris. Ce n'est pas une question d'identité, mais d'appartenance ». Ses deux patries l'équilibrent et elle ne souhaite nullement choisir l'une contre l'autre. Elle rentre d'ailleurs de Santiago où elle se trouvait lors des attentats du 13 novembre. Sa silhouette menue, serrée dans une veste en duvet car il fait froid à Paris ce jour-là, surtout quand on vient de l'été austral. « Je ne suis pas du tout amère, pas du tout passéiste » confie-t-elle au moment de se séparer. « Pour voir il faut bouger, accepter de bouger et dire je n'ai pas peur ».

Qu'importe la voix ?

PAR **FANNY BELVISI,** JOURNALISTE

État des lieux des enjeux gravitant autour du choix des voix off dans les documentaires : alors que des acteurs célèbres sont régulièrement sollicités pour incarner des « voix documentaires », les auteurs ont-ils encore la liberté de pouvoir imposer le timbre de leur propre voix dans leur film ? « Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse ? » s'interroge Alfred de Musset et nous avec.

Cette question du choix de la voix off est tout d'abord liée au média de diffusion du documentaire. Entre cinéma et télévision, les enjeux diffèrent entièrement, puisqu'au cinéma le réalisateur bénéficie d'une complète liberté quant à la présence et à la nature de la voix qui assurera la narration de son film. C'est donc avant tout dans le champ télévisuel que cette problématique se pose plus spécifiquement. Au cinéma, d'autre part, le spectateur est actif : il a choisi de se déplacer pour venir voir une œuvre particulière. Il est donc, dans une certaine mesure, si ce n'est conquis, déjà acquis. Au vu de la démultiplication des chaînes et des programmes, la télévision doit, elle, de son côté, aller chercher son public. Envisagée sous cette perspective, la voix off devient un enjeu stratégique, un objet de séduction visant à capter l'attention de l'auditeur, à l'installer efficacement dans les images pour qu'il n'ait pas la tentation de zapper. D'où cette interrogation : à partir du moment où le documentaire est en prise avec des partis pris ne relevant plus seulement de l'esthétique, le choix de la voix off n'est-il pas lui aussi aliéné à des critères d'audimat ?

Ce qui est sûr, c'est qu'en étant un lieu de créativité, la voix off est également un lieu de pouvoir, voire « le lieu de tous les pouvoirs, de tous les arbitraires, de tous les oublis. […] Lieu d'un pouvoir illimité[1] » comme l'énonce Serge Daney dès 1977. Au cours de la réalisation de cet article, nombreux sont les réalisateurs qui ont bien voulu témoigner de leur expérience, mais sans être cités, preuve que cette voix off est loin d'être anodine…

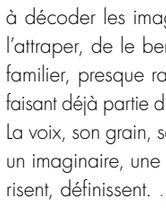
Bien souvent, dans le processus de création d'un film, l'enregistrement de la voix off arrive après le tournage et le montage des images. Elle est donc, presque toujours, cet espace de travail qui reste à faire et dans lequel le diffuseur va pouvoir également s'immiscer, intervenir pour donner son avis. Dès lors, qui a autorité pour choisir la voix off du film ?

Les diffuseurs invitent bien souvent les réalisateurs à leur proposer eux-mêmes des voix. Ils notent pourtant qu'arrivés à la fin de leur film, ces derniers ont parfois le regard saturé par leurs images et n'ont plus forcément le recul nécessaire pour bien juger quelle voix sera la plus pertinente et significative. Du côté des réalisateurs, le sentiment de se faire déposséder de leur œuvre prédomine, notamment chez ceux qui avaient l'habitude de poser leur propre voix sur leur film et à qui l'on répond qu'il va falloir à présent faire appel à un comédien professionnel. Frédéric Compain raconte : « J'ai réalisé 80 documentaires et pour les deux tiers d'entre eux c'est moi qui faisais les voix. Ce n'est plus possible maintenant. Sur l'un de mes derniers films, la voix du comédien choisi banalisait mon texte. Le film a néanmoins réalisé un record d'audimat. Comme il avait bien marché, je pensais regagner en liberté. En fait, il s'est passé l'effet inverse : on m'a répondu que même si cette voix off ne me plaisait pas, on reprendrait le même comédien, puisque le public avait été au rendez-vous ! ».

« Ça marche ou ça ne marche pas » telle pourrait être la formule qui synthétise le point de vue des chaînes quant à l'esthétique des voix off dans les documentaires. *A priori* donc, il n'y aurait pas de critères à respecter qui justifierait le choix d'une voix plus que d'une autre, l'essentiel étant que celle-ci soit en parfaite adéquation avec le contenu du film, c'est-à-dire qu'elle fasse corps avec les images tout en en proposant une lecture éclairante. Selon Fabrice Puchault, directeur de l'unité Société et Culture d'Arte, « la voix a un sens, une raison d'être dans un film, au même titre que la lumière et le cadre, c'est un outil de mise en scène. Parfois, lorsque c'est justifié, la voix du réalisateur doit porter le film. Sinon on fait appel à un comédien que l'on choisit en fonction de l'univers et de l'image qu'il apporte ». Pour les diffuseurs, chaque voix off se décide donc en fonction de la nature du film, au cas par cas.

Il faut pourtant s'interroger sur le fait que de moins en moins de réalisateurs assurent la voix off de leurs films et la voient confier à des comédiens professionnels. Et, plus encore, questionner cette tendance où l'on fait appel à des personnalités très connues du cinéma. On assiste en effet à une réelle starification des voix off, notamment s'agissant des documentaires diffusés aux heures de grande écoute. « Pour les documentaires qui passent en *prime time,* on prend toujours des acteurs très connus, c'est un parti pris, c'est comme ça » reprend Fabrice Puchault. Mathieu Kassovitz, François Morel ou encore André Dussolier ont récemment prêté leur voix à des documentaires. Comme si le fait de choisir des voix facilement identifiables par le public donnait une légitimité supplémentaire aux images. Comme si utiliser la notoriété des acteurs allait nécessairement rejaillir sur le film et garantir une forte audience. Il y a encore quelques années, Agnès Varda réalisait elle-même la voix off de l'ensemble de ses documentaires. Cette voix agissait comme une signature, elle constituait aussi la marque de fabrique de ses films qui les rendaient reconnaissables parmi tant d'autres. Un jeune réalisateur peu connu pourrait-il encore aujourd'hui poser sa propre voix sur son film ou bien lui adjoindrait-on celle d'un acteur célèbre, compensant ainsi son manque de notoriété ?

Reste qu'au nom d'un spectateur rêvé, dont on arriverait à se représenter les besoins, les désirs secrets et la capacité à décoder les images, on décide de l'attraper, de le bercer avec le timbre familier, presque rassurant, d'une voix faisant déjà partie d'un univers commun. La voix, son grain, ses inflexions portent un imaginaire, une intimité qui singularisent, définissent. …/…



dessin Catherine Zask

[1] Serge Daney, « L'orgue et l'aspirateur », *Les cahiers du cinéma,* 1977 ; *La Rampe,* 1983, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma.

Elle est la part invisible « de chaque corps, ce qui en sort pour le représenter, devenant l'une des formes de ce corps singulier, sa forme sonore, qui se superpose à sa forme visible et souvent la précède, l'annonce, la remplace[2] ». La voix comme un substitut du corps. « L'image est plus sèche. L'image projetée paraît plus dématérialisée que la voix reproduite[2] ». Puisque la voix appartient à tous, pourquoi serait-elle alors l'apanage des comédiens professionnels ?

La voix off d'un documentaire requiert un réel travail tant dans son écriture que dans sa diction. « L'attention et la tension du spectateur doivent être maintenues pendant toute la durée du documentaire. C'est une question de fréquence de la voix, d'optimisation entre le niveau des graves et des aiguës » explique Pierre-Alain de Garrigues, comédien de voix off.

Tous sont unanimes quant à la technicité dont il faut faire acte, pour placer sa voix sur des images avec justesse et intention, pour trouver la bonne distance face à elles, ni trop près ni trop loin afin de ne pas les vampiriser, et enfin, pour adopter le ton d'un conteur, c'est-à-dire un ton qui fluidifie les plans du film entre eux sans pour autant ennuyer le spectateur. « La voix doit être un parfum dans le film, une huile, quelque chose de très doux » reprend Pierre-Alain de Garrigues. Un savant travail d'équilibriste donc que celui de raconter une histoire par la voix off !

Pourtant, à force de demander presque exclusivement à des comédiens professionnels de réaliser les voix off des documentaires on a sacrifié ce qui peut également donner de la force aux images d'un film, à savoir l'aspérité d'une voix moins travaillée, plus brute. Une trop grande technicité, une maîtrise implacable entraînent aussi une homogénéisation du paysage sonore des documentaires. Comme si l'oralité irrégulière d'une voix off, avait été délaissée au profit d'une littérature plus uniforme, d'une « voix documentaire » s'avançant, pour reprendre Roland Barthes, « en désignant son masque du doigt »[4]. Pour l'ingénieur du son Daniel Deshays, « c'est une catastrophe ce qu'il se passe à la télévision ! Ces voix off n'ont plus de corps : ce sont des mécaniques au lieu d'être de la chair. On a perdu le sensible ». Cette sensation de lissage est d'autant plus forte, lorsqu'on sait que les comédiens de voix off possédant un accent étranger ou régional, s'autocensurent pour gommer ces inflexions à leur voix.

Cet aspect est au cœur de la question de l'incarnation de la voix off, elle-même reliée à son statut dans les documentaires. Que dit cette voix off ? Est-elle la voix d'un personnage du film ? Fait-elle partie intégrante de la narration ? Ou bien est-elle plutôt de l'ordre du commentaire ? Permet-elle de donner des informations supplémentaires ? D'interroger ? De relier les plans entre eux ? Il serait possible d'affirmer que la sensation d'uniformité des voix off est aussi corrélée à la place qu'elles occupent à l'intérieur du film. À savoir, si la voix off est constitutive au film, pensée par l'auteur dès le début de l'écriture ou bien si elle est surimposée à la fin du montage, sans avoir fait l'objet d'une réflexion, d'un désir préalable.

Pour le réalisateur Serge Viallet, le malaise autour des voix off provient essentiellement du manque d'anticipation dont elles font l'objet. « Selon moi, le problème vient principalement de la place et du temps que l'on accorde à ce moyen d'expression dans la réalisation du film. À quel moment se préoccupe-t-on de cette phase délicate ? Malheureusement, c'est souvent tardif. En fin de montage, le réalisateur est épuisé, les rapports entre production et diffuseur peuvent se compliquer et des solutions sont adoptées avec moins de réflexion, de partage. On entend souvent dire que le choix et le travail autour de la voix off ont été faits « dans l'urgence, sans concertation » et qu'au lieu de vivre, diriger, peaufiner cette étape du film, l'enregistrement du commentaire s'est mué en une prestation efficace, en temps et en argent. Bilan ? Une voix plaquée, une voix étrangère au film, une voix que l'on n'entend pas et qui ne nous parle pas. »

D'autre part, on constate depuis quelques années une porosité de la forme du documentaire avec le magazine et le reportage. Cette hybridation a également des conséquences sur les voix off des documentaires, qui se contentent alors souvent de commenter et d'expliquer les images. Cette voix off omnisciente et didactique avec son phrasé et son vocabulaire très reconnaissables se charge ainsi de guider le spectateur sur ce qu'il doit penser des images, l'empêchant de développer son propre imaginaire. Le documentaire devant être compréhensible par le plus grand nombre, on lui adjoint donc cette voix off non structurelle qui n'ajoute aucune valeur artistique au film. La réalisatrice Stéphane Mercurio affirme d'ailleurs qu'il faut, « pour des raisons éthiques, lutter contre cette voix off qui explique toutes les images et se présente comme ‹ La › vérité. Il faut laisser un espace de pensée au spectateur, lui laisser le temps de se questionner. C'est un espace citoyen ».

Il semble ainsi, qu'ayant une telle peur du vide, la télévision décide de remplir ses écrans de commentaires souvent stériles. Cette défiance de la télévision envers les images mais aussi envers ses spectateurs, la conduirait alors à choisir, à sa place, de lui « mâcher le travail », en lui présentant un contenu déjà digéré, prêt à être ingurgité.

Pourtant, la présence de ces voix off « toutes faites » n'est pas de la seule responsabilité des diffuseurs. C'est tout un mode de production qui est également derrière. « L'absence d'une prise de son de qualité limite le réalisateur et le monteur dans leur manière de raconter l'histoire. Parce que les ambiances sonores sont pauvres, entre deux interviews, on remplit le film de musique. Et puis, comme ce trop-plein de musique finit par ennuyer tout le monde, on rajoute enfin du commentaire » explique le mixeur Matthieu Cochin. Bien souvent aussi, les réalisateurs, ne désirant pas la présence d'une voix off dans leur film, n'en ont pas écrit une. Or, un documentaire sans voix off doit nécessairement avoir une dramaturgie très construite, afin que les images puissent parler d'elles-mêmes. Cela implique donc du temps pour réunir l'ensemble des plans nécessaires à la compréhension de la narration. Il est alors plus simple, plus rapide, mais aussi plus économique que le langage prenne en charge le discours du film et que la voix off vienne compenser ce qui n'existe pas dans les images.

Au contraire, lorsque la voix off relève d'un véritable travail d'écriture et / ou qu'elle exprime un point de vue personnel, voire qu'elle constitue un personnage du film, la question de l'incarnation de cette voix prend tout son sens. Or, une belle voix au phrasé impeccable peut paradoxalement affaiblir un film, parce qu'elle ne coïncidera pas avec la texture, avec la présence, visible ou invisible, du corps qui se cache inévitablement derrière les images. Carmen Castillo raconte qu'il lui est arrivé par deux fois de céder, après discussion avec les diffuseurs, et de ne pas imposer sa voix qui dérangeait. « Les deux fois je me suis trompée. Comme ces films ne racontaient pas des fragments de ma vie, me servir de ma voix n'était donc pas une évidence. Mais dans ces deux cas, j'ai regretté de ne pas avoir suivi ma première intuition. Pour l'un, ce fut le choix d'un homme, et le résultat a été d'éliminer le ‹ dialogue › entre deux femmes, la narratrice et la protagoniste. Pour l'autre, une belle voix de comédienne menait le récit à ma place. Lors de la projection, j'ai su que le film avait perdu beaucoup de sa force politique. Afficher le point de vue d'une Chilienne exilée pour ce texte off aurait été plus âpre, cela aurait rendu les propos éthiques et le questionnement plus clairs. Dans ce métier, chaque expérience est unique, on apprend toujours. Je fais très attention maintenant, mais cela ne veut pas dire que je puisse ne pas me tromper encore ».

Daniel Deshays soutient que « la télévision fait peut-être du cas par cas quant au choix des voix, mais sur une palette très réduite. Dans les documentaires, les gens parlent tous pareils, comme s'il y avait une seule forme de parole que tout le monde devait chausser. Il existe pourtant autant de typologies de paroles que de personnes. Quand on parle, on ne parle pas faux, alors pourquoi n'essaie-t-on pas d'être au plus près de la parole des auteurs ? ».

En redonnant la parole aux réalisateurs, on réintroduirait plus de chair dans les images, plus de diversité dans la coloration sonore des documentaires diffusés. En s'autorisant des oralités plus libres, plus sauvages, on retrouverait aussi plus aisément ce qui constitue aussi l'aura d'un film documentaire : le timbre d'une voix qui vient trouer les images, se frotter contre elles et se nicher au cœur de notre intimité.

---

[2] Jean-Louis Comolli, « L'oral et l'oracle, séparation du corps et de la voix », *Images documentaires*, n° 55 / 56 : « La voix », 1er trimestre 2006, pp. 17-18.

[3] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Collection « Méditations », Paris, Gonthier, 1953, p. 37.

Luciano Rigolini

AVEC **ANNE-LISE CARLO,** JOURNALISTE

Il a été le programmateur de la case « La Lucarne » sur Arte pendant près de vingt ans. Le Suisse italien a donné à son poste une définition très personnelle. Un pari non sans risque à la télévision.

photo Matthieu Raffard

ANNE-LISE CARLO — Comment êtes-vous arrivé à Arte ?
LUCIANO RIGOLINI — C'est Thierry Garrel [N.D.L.R. qui a dirigé l'Unité de programmes documentaires de la Sept puis d'Arte France de 1987 à 2008] qui est venu me chercher alors que je travaillais à l'époque pour la télévision suisse, comme *cameraman* et réalisateur. Auparavant, j'avais suivi des études de cinéma à l'Université de Paris 8 au début des années 80. Je l'ai vécu comme ma vraie naissance car j'ai eu la chance de suivre les cours de Gilles Deleuze. Je dois beaucoup à la France. C'est mon pays d'adoption. Donc à l'époque, Thierry Garrel avait vu mes films dans les festivals. Nous échangions beaucoup lorsque nous nous rencontrions. En 1995, Thierry me dit « j'ai une place qui se libère pour un an, je voudrais que tu viennes ». C'était pour m'occuper de l'émission de société *La Vie en Face* qui venait de naître sur la Sept. Je suis finalement resté un peu plus qu'un an…

Pendant ces presque vingt ans, avez-vous eu un fil rouge pour mener votre travail de chargé de programmes ?
À La Sept/Arte, on m'a offert cet espace incroyable de liberté qu'est « la Lucarne ». L'enjeu de faire durer cette case naissante et de la développer reposait sur mes épaules. Je me suis laissé guider par une conviction profonde, une utopie à laquelle j'ai voulu croire : celle de l'art à la télévision. Durant ces vingt ans, j'ai conçu ce travail comme un acte de création avec les auteurs, les cinéastes. Arte était au départ une chaîne de création parce qu'elle a inventé une nouvelle façon de faire la télévision. Elle osait expérimenter. Progressivement et malheureusement, celle-ci a perdu cette dimension et est devenue une chaîne culturelle qui diffuse des programmes à contenu culturel. C'est un deuil difficile à faire pour moi.

Thierry Garrel dit de vous que vous êtes toujours resté un « externe » au sein d'Arte. Qu'est-ce que cela signifie ?
Tout au long de ma carrière, j'ai toujours été du côté des auteurs mais avec la conviction que, pour pouvoir réellement changer les choses, il fallait être à l'intérieur des institutions. Pour permettre au public d'accéder à une autre sensibilité, à une autre façon de raconter le monde. Je n'ai jamais eu d'autres ambitions que l'œuvre elle-même. Aussi, le fait que je ne sois pas parisien m'a peut-être permis d'échapper à un certain « parisianisme », à un certain clientélisme. Je ne dois rien à personne malgré les amitiés que l'on se forge dans ce métier. J'ai ouvert cet espace dédié à la création aux cinéastes en France mais aussi à l'international. « La Lucarne » est ainsi devenue une référence pour les cinéastes du monde entier.

Pourquoi ?
Il y a un danger à s'enfermer sur les valeurs acquises et à céder à la facilité dans ses choix. Je n'ai jamais oublié que je travaillais dans un service public. Chaque auteur doit pouvoir y accéder et donc, il faut arriver à faire le deuil de collaborations très puissantes pour garder la porte ouverte et chercher ainsi ailleurs l'inspiration. Quand vous produisez, vous recevez une quantité de propositions semblables et répétitives. C'est d'ailleurs ce qui se passe aujourd'hui à la télévision : la répétition du même jusqu'à l'écœurement. Personnellement, j'ai plutôt essayé de faire évoluer la case vers d'autres registres du langage et d'autres artistes travaillant avec le cinéma du réel. C'est le cas de grandes figures comme Wang Bing ou Laurie Anderson à qui j'ai ouvert la « Lucarne » avec un budget pourtant dérisoire, d'à peine 50 000 euros. Mais, cette somme de départ permettait d'amorcer ensuite un budget de coproduction à l'international. Le label Arte jouait le rôle de détonateur.

Êtes-vous conscient des frustrations que vous avez pu créer pendant vingt ans ?
Oui certainement, parce que « La Lucarne » est une case unique au monde. Nous ne pouvions engager que huit productions en pré-achat en moyenne chaque année. Ce n'est rien du tout. Être chargé de programmes signifie apprendre à dire non. C'est la grosse difficulté. L'autre problème c'est que la télévision s'est éloignée progressivement du monde de la création et du coup, la « Lucarne » est restée le seul guichet pour trouver de l'argent. S'imposer de ne pas travailler toujours avec les mêmes réalisateurs était pour moi très dur mais nécessaire pour s'ouvrir à d'autres talents.

Arte vous a laissé une grande liberté d'action. Pourquoi tout cela a pris fin aussi brutalement ?
Avec les années, j'ai appris à être un guerrier dans les institutions pour défendre mes convictions. Aller au front demande une énergie constante. Or, ces derniers temps mon énergie était surtout centrée sur les combats institutionnels à mener et moins sur les œuvres. Cela commençait à faire trop. Et puis dans les institutions, il y a des personnes avec qui la chimie ne fonctionne pas toujours. Alors j'ai décidé de partir mais je ne suis pas aigri. J'ai au contraire beaucoup de reconnaissance vis-à-vis d'Arte. Le problème c'est que je ne suis encore qu'un adolescent dans ma passion pour la création. Et du coup, je me sens orphelin. Travailler aux côtés des auteurs élargit sa propre vision du monde. Une relation très intime s'établit entre eux et vous. Le moment de la naissance d'un film est toujours très délicat car le créateur est seul, fragilisé, même avec un producteur à ses côtés. Et c'est là l'importance du chargé de programmes qui peut injecter de l'énergie nouvelle, donner des pistes et des impulsions. Je pense que ce métier est proche de celui du *curator* dans un musée, qui permet au public de rencontrer un artiste et découvrir une œuvre.

J'ai entendu parler de beaucoup de « souffrance », de la part des réalisateurs, autour de vous…
En effet, cet accompagnement des auteurs peut s'avérer très dur. Un film est, pour moi, une question de vie ou de mort. Il faut parfois envisager des actes pédagogiques radicaux et des pressions psychologiques sur l'auteur pour le faire réagir. Certaines fois, il faut choquer, d'autres fois, il faut caresser et prendre la main. En réalité, il n'y a pas un manuel du chargé de programmes. Il y a d'abord une vision, une motivation profonde et une ambition extrême, celle de faire accoucher le réalisateur du meilleur film possible. Paradoxalement, à ces moments-là, je ne pense jamais au goût du public. Du moins au sens où on l'entend dans les chaînes télé c'est-à-dire à travers des logiques d'audience et de chiffres. S'il y a une œuvre, il y aura un public. Dans « la Lucarne », je voulais que les téléspectateurs ne sachent jamais ce qu'ils allaient découvrir. Mon engagement était de faire évoluer les goûts et les attentes car je crois au rôle actif du public.

Dès lors, au sortir de ces rapports extrêmes, la reconnaissance des auteurs peut-elle venir en retour ?
Oui, j'ai eu certains retours incroyables de cinéastes, à la hauteur de la relation qui s'était instaurée. Ainsi, le travail que j'ai effectué avec la réalisatrice japonaise Naomi Kawasé a été très marquant. Lorsque je me suis rapproché d'elle, elle avait l'intention d'arrêter le cinéma mais j'avais perçu dans ses films à la première personne une dimension documentaire puissante. Je garde le souvenir d'échanges et d'expériences de vie très intenses pour les trois films sur lesquels j'ai travaillé avec elle, sans producteur, pour des raisons économiques. J'ai été beaucoup enrichi par Naomi sur le plan culturel et personnel. Ses essais documentaires réalisés pour « La Lucarne » ont marqué son cinéma de fiction ensuite. Ils étaient comme un laboratoire pour elle. De même, avec Alain Cavalier, j'ai connu une relation d'une intensité unique et extrême. Il n'a jamais oublié de me remercier de ce que nous avons vécu ensemble. Ses films sont des chefs-d'œuvre. Ce n'est pas un genre, c'est du Cavalier. Il m'emmenait dans des mondes auxquels je n'avais pas accès. Incontestablement, je dois beaucoup aux auteurs.

> « Je n'ai jamais eu d'autres ambitions que l'œuvre elle-même ».

Comment choisissiez-vous les films à produire ?
C'est avant tout une intuition. Le chargé de programmes est le premier spectateur du film. On s'y projette et on voit, ou pas, le film à venir. Une chose est certaine : je ne choisissais jamais un film par rapport à son sujet mais plutôt pour son potentiel d'exploration de nouveaux langages. Le sujet d'un film n'est que le prétexte pour faire du cinéma. J'accrochais à un projet lorsque je découvrais des approches inédites et une nouvelle aventure documentaire. Je questionnais aussi le désir profond de cinéma du cinéaste. C'était ça la raison d'être de « la Lucarne ». La télévision propose toujours des cases liées à une thématique, donc à un sujet. Or avec « la Lucarne », nous avons réussi à créer une case identitaire qui privilégie les documentaires en tant qu'œuvres.

Est-ce pour cela qu'au final les films de la Lucarne ressemblaient plus à des « objets célibataires » ?
Oui, c'étaient en effet des objets célibataires dans le sens où en apparence, ils n'ont pas de fonction préalable. Ils répondent uniquement à l'impératif et au désir d'expression du cinéaste. La méthode d'accompagnement conditionnait ce résultat. C'était la force de cette case : à chaque film son approche de production. La « fabrication » de certains documentaires pouvait s'étaler parfois sur trois ou quatre ans. Ces films avaient besoin de temps, de passer par des essais. Ils nécessitaient aussi un accompagnement intime et psychologique car cela touchait souvent à des choses très personnelles. À Arte, j'ai trouvé un contexte qui permettait ça. C'était à l'origine une équipe de pionniers animée par ces convictions, des gens qui étaient là parce qu'ils cherchaient de nouvelles voies télévisuelles.

Une grande ambiguïté persiste à la télévision autour du mot « documentaire ». Comment l'expliquer ?
Du film de création aux reportages d'investigation, tout est en effet englobé sous ce même terme. C'est pour cela que je parle plutôt de cinéma du réel. Des bons journalistes et des bons sujets d'investigation, il en faut à la télévision. Ce qui me gêne c'est de voir l'espace des auteurs de plus en plus négligé. L'autre sensibilité pour raconter le monde a disparu chez les gens de télévision. Le journalisme, c'est de l'information qui s'efface le jour d'après alors que le documentaire est une expérience de vie réelle, mémorable et que l'on partage avec les spectateurs. Je me suis souvent trouvé très mal avec les journalistes car ils ont toujours besoin de l'explicite. Or, un travail d'auteur repose sur l'implicite et pose des questions sans nécessairement donner des réponses. Ce sont des sensibilités qui sont amenées à ne jamais se rencontrer. On assiste à la télévision à l'impérialisme du journalisme et selon moi, c'est un appauvrissement. Au nom de quoi ? Du goût du public ? Mais si on ne nourrit pas le public avec d'autres approches au réel, il ne sera plus sensible à ces autres écritures. La responsabilité culturelle d'Arte est très forte par rapport à ça.

Définitivement, c'était donc mieux avant ?
Je ne dis pas du tout que c'était mieux avant. La société change et c'est ailleurs que les choses se créent. Ce n'est plus sur Arte, ce n'est plus à la télévision. Je reste pourtant persuadé qu'il y a d'autres formes qui vont éclore dans le cinéma du réel. Aujourd'hui, le contexte de l'art contemporain accueille déjà beaucoup de ces talents. Et la télévision n'a plus les arguments pour retenir les cinéastes et les auteurs. En même temps, partout dans le monde, il y a des créateurs qui cherchent, expérimentent. Il faut juste avoir le désir de les accueillir et de les faire découvrir au public. C'est le rôle du service public.

Qu'allez-vous faire à présent de ce temps retrouvé ?
Je vais continuer à enseigner. J'ai beaucoup reçu des cinéastes, le moment de donner est à présent arrivé pour moi. J'enseigne notamment à Barcelone (université Pompeu Fabra) dans un master consacré au documentaire de création. Je vais aussi finalement pouvoir me consacrer à cette passion qui m'a toujours nourri en tant qu'artiste : la photographie. Je m'intéresse à des univers très particuliers car je travaille sur des images trouvées sur Internet. Je n'utilise plus l'appareil photo. Je considère qu'un regard sur une image est un acte photographique. Jusque-là je n'ai jamais mélangé mon attirance pour cet art et mon travail avec les auteurs. Enfin, quand même, disons que la collection *Photo* que j'ai conçue avec Quentin Bajac et Stan Neumann pour Arte n'a pas été qu'un hasard… [rires].

Soirée hommage à Luciano Rigolini, en sa présence et celle d'Alain Cavalier, organisée par Documentaire sur grand écran le 3 mai 2016 au Forum des images.

Exposition à la Scam du 15 mars au 20 mai 2016. Cartooning for Peace est un réseau international de 125 dessinateurs de presse engagés à promouvoir le respect mutuel entre des populations de différentes cultures ou croyances, en utilisant le dessin de presse comme moyen d'expression d'un langage universel. Cartooning for Peace organise de nombreuses expositions de dessins de presse, des conférences autour de la liberté d'expression, des rencontres de dessinateurs avec le public et les scolaires et contribue également à la reconnaissance du travail des dessinateurs de presse travaillant dans des contextes difficiles. **Pierre Kroll** (à gauche) est le dessinateur attitré du quotidien belge *Le Soir* et de l'hebdomadaire *Ciné-Télé-Revue*, chroniqueur dans l'émission *Les Éditos* sur la Une chaque dimanche et dans l'hebdomadaire *Télémoustique*. Il dessine en direct dans *Les Décodeurs*, le débat politique de la RTBF. Il est aussi chroniqueur en radio. On retrouve nombre de ses dessins dans le *Courrier International* notamment. Prix de l'humour vache en France (1986), premier prix du Press Cartoon of Belgium (2006, 2009 et 2012), il est par ailleurs l'auteur de plus d'une vingtaine de recueils aux éditions Renaissance du Livre.

Nadia Khiari (à droite) est une artiste peintre, dessinatrice et enseignante en arts plastiques tunisienne, connue pour son personnage Willis from Tunis. Elle est auteur de plusieurs recueils de chroniques sur la révolution et publie ses dessins dans *Siné Mensuel, Courrier International, Zelium*. Son travail lui vaut de nombreuses distinctions : prix Honoré Daumier lors de la deuxième rencontre de Cartooning for Peace à Caen (2012), prix international de la satire politique à Forte dei Marmi (2014), prix Agora Med du dialogue interculturel méditerranéen (2015).

La bande dessinée est souvent citée comme un secteur qui résiste à la crise du livre. La réalité de la profession se révèle bien différente si on se penche sur une enquête réalisée auprès de 1 500 auteurs.

Portrait de l'artiste BD en jeune précaire

PAR **VINCENT BRUNNER,** JOURNALISTE

Baisse de la rémunération, pression fiscale, augmentation des prélèvements obligatoires… Depuis plus d'un an, le milieu des auteurs de bande dessinée est en plein doute quant à son avenir. La réforme de la retraite complémentaire obligatoire des artistes auteurs (décidée par le Régime de retraite complémentaire des artistes auteurs professionnels) a en effet allumé la mèche d'un mouvement social sans précédent pour un milieu dont l'activité est souvent solitaire. Les interrogations de la profession ont abouti, à l'initiative d'auteurs – Denis Bajram, Valérie Mangin, Benoît Peeters – à la convocation des États généraux de la bande dessinée (EGBD) lors de l'édition 2015 du Festival d'Angoulême. Un an plus tard, pendant l'édition 2016 du rendez-vous angoumoisin fin janvier, les EGBD ont de nouveau tenu session et dévoilé les résultats d'une enquête qui va faire date tant elle offre un instantané saisissant de ce qu'est le métier d'auteur BD.

Réalisée avec l'aide financière de la Scam et de la région Auvergne-Rhône-Alpes, cette enquête s'est déroulée entre le 15 septembre et le 15 novembre à travers un questionnaire proposé sur le site internet des EGBD. Première information d'importance : avec près de 1 500 réponses exploitables, l'enquête – basée donc sur le volontariat des répondants – a été très bien accueillie. En effet, près de la moitié de celles et ceux qui, en France, sont considérés comme auteurs de BD a participé, ce qui débouche sur la constitution d'une base de données précieuse et inédite. « La réforme de la retraite complémentaire a amené certains auteurs très isolés à se rapprocher, à se fédérer, explique Benoît Peeters, scénariste, écrivain et président des EGBD Ils se sont rendu compte que les difficultés qu'ils éprouvaient n'étaient pas individuelles mais très largement partagées ».

La forte participation à l'enquête s'explique certainement par l'angoisse croissante de la profession. Si 63 % des sondés déclarent partir en vacances au moins une fois par an (ce qui correspond à la moyenne nationale de 60 % établie en 2014), la précarisation de la profession est manifeste. Ainsi, 53 % des sondés se définissent comme des professionnels précaires dont les revenus n'ont pas, en ce qui concerne l'année 2014, atteint le niveau du Smic brut. Pire, 36 % des participants à l'enquête affirment disposer de revenus se situant sous le seuil de pauvreté – selon l'Insee, 12 024 euros. « Ce qui est également effrayant, complète Benoît Peeters, c'est de voir ceux qui se reconnaissent comme ‹ professionnels installés › […] 11 % d'entre eux sont sous le seuil de pauvreté et 25 % sous le Smic annuel brut. Ils ont fait le choix de ce métier il y a assez longtemps et sont pessimistes sur l'évolution de leur média. Il faut confronter ces chiffres avec ceux régulièrement publiés par des organismes professionnels. On nous dit que la BD fait partie des secteurs qui tirent le monde du livre. Si c'est la vérité, c'est que le partage de la valeur est inégal, injuste. On ne peut pas avoir un domaine en expansion et une paupérisation d'une grande partie de ses acteurs. Bien sûr, des auteurs gagnent très bien leur vie mais c'est la classe moyenne qui est en train de souffrir et de passer sous la barre de l'acceptable ».

Cette baisse des ressources impacte la vision de l'avenir. Si 41 % pensent que leur situation s'est dégradée, 66 % craignent qu'elle ne se détériore encore plus. Du coup, 51 % ignorent s'ils feront carrière dans la BD… « En quelques décennies, le secteur de la bande dessinée a vécu une transformation économique profonde. À mes débuts comme scénariste de BD avec François Schuiten, en 1983, l'économie des auteurs était assurée très largement par la prépublication dans la presse, rappelle Benoît Peeters. De plus, quand l'album sortait après sa parution dans une revue, il était attendu, il avait été repéré. Aujourd'hui, l'auteur n'a plus la petite sécurité financière que lui assurait la prépublication, il vit sur l'avance qu'il a reçue.

On a parfois l'impression que les éditeurs misent sur pleins de jeunes auteurs sortis des écoles, accompagnent commercialement ceux qui ont déjà émergé en laissant tomber en cours de route les autres. Le numérique, via les blogs, a aidé des jeunes auteurs à se faire connaître – comme Pénélope Bagieu, Margaux Motin ou Boulet. Mais, pour l'instant, il apporte plus d'inquiétude que de revenus. Tous – éditeurs, libraires, pouvoirs publics, festivals – doivent avoir conscience des mutations profondes du métier d'auteur de BD. Il faut que les organismes comme l'Agessa, la Maison des Artistes ou le RAAP comprennent que les nouveaux prélèvements obligatoires sont insupportables pour ceux qui sont déjà dans la précarité. Les auteurs n'ont pas le luxe de se soucier de leur retraite. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de réforme à faire mais il faudrait un accompagnement. Les nouveaux prélèvements sociaux pèsent sur les auteurs et la part diffuseur, elle, n'a pratiquement jamais augmenté ».

Les résultats de l'enquête remettent aussi en cause un cliché de taille, celui du sexe des auteurs. Suite à l'absence initiale d'auteures dans la liste des potentiels Grands Prix (récompense saluant une œuvre dans son ensemble plutôt qu'un album en particulier), la réalité de la féminisation de la profession a été aux centres des débats dans les semaines précédant la dernière édition du festival d'Angoulême. Grâce à l'enquête, on constate que la féminisation des créateurs BD est un mouvement bien plus important que ne le laissaient penser les statistiques préexistantes. 27 % des réponses au questionnaire des EGBD viennent d'auteures, soit plus du double du chiffre établi par Gilles Ratier dans son dernier rapport pour l'Association des Critiques de BD (12,4 %).

Cependant, ces deux pourcentages ne se contredisent pas : dans chacune des statistiques, la notion d'auteur est approchée par un angle différent. Dans le rapport Ratier, le critère utilisé pour être considéré comme auteur(e) est d'« avoir trois albums disponibles au catalogue d'éditeurs bien diffusés et un contrat en cours ou un emploi régulier dans la presse ou l'illustration ». Non seulement l'enquête établie par les EGBD repose sur la perception que les auteur(e)s ont d'eux ou d'elles-mêmes mais les amateurs n'ont pas été écartés. Ainsi, 15 % des sondé(e)s n'ont pas publié d'album papier et 85 % aucun album en format numérique. Pour revenir à la féminisation de la profession, ce mouvement ne va sans doute cesser de s'accentuer. 39 % des auteures ont entre 21 et 30 ans, alors que seulement 16 % d'hommes se situent dans la même tranche d'âge. Cette féminisation de la profession se heurte cependant à une flagrante inégalité des sexes. Les revenus de la moitié des auteures se situent en dessous du seuil de pauvreté alors qu'en comparaison seuls 32 % d'hommes souffrent de la même situation. 67 % des auteures touchent moins que le Smic tandis que le chiffre tombe à 38 % quand il s'agit de leurs collègues masculins.

En raison de leur représentativité, les résultats de l'enquête livrent donc une photographie de groupe précise et instantanée. Si on doit établir le portrait-robot de l'auteur(e), il ou elle est plutôt jeune (56 % ont moins de 40 ans), a fait des études (79 % ont obtenu un diplôme dans l'enseignement supérieur). La décentralisation se révèle effective – seuls 11 % résident à Paris – et le milieu social des parents se révèle relativement aisé. Le père (à 46 %) et la mère (à 24 %) des répondants ont été cadres ou ont eu une profession intellectuelle supérieure. La pratique du travail, elle, est très assidue : 36 % des auteurs consacrent 40 heures ou plus à leur activité et une proportion quasi-identique (37 %) travaille tous les week-ends. « La bande dessinée est aussi une spécificité, rappelle Benoît Peeters. Pour les dessinateurs, il y a un temps de travail incompressible.

Chacun sait à peu près combien de temps il met pour faire une planche… Un, deux, trois jours, quelques fois une semaine pour ceux dont le dessin est très élaboré. Cette dimension d'assiduité est à prendre en compte, le travail BD est un quasi temps plein ». D'ailleurs, 83 % des auteurs sondés n'a jamais pris de congé maladie tandis que 81 % n'ont jamais pris de congé maternité ou paternité. « Si bien que les auteurs ont le sentiment de cotiser dans le vide, de n'en tirer aucun élément sécurisant, résume Benoît Peeters. Les prélèvements sont perçus comme des taxes et non comme des soutiens ».

Chiffre étonnant vu la faiblesse des revenus : 80 % des répondants n'ont jamais bénéficié de bourse de création ou de résidence. « Il faut que ces bourses soient ouvertes, qu'elles ne donnent pas, à tort ou à raison, le sentiment d'être réservées à des projets d'auteurs très pointus, estime Benoît Peeters. Les aides accordées restent peu nombreuses et insuffisamment connues. Une meilleure publicité doit aussi être faite autour d'elles.

De même, il faut que les auteurs s'inscrivent davantage dans les sociétés d'auteurs comme la Scam. Souvent ils en ignorent l'existence et les possibilités de compléments de revenus à travers ces sociétés ». Lui pointe aussi le rôle des écoles. « Leur formation professionnelle est très insuffisante. On forme à la bande dessinée, déjà beaucoup moins au scénario et pas du tout au métier. Il devrait y avoir régulièrement des formations à la lecture d'un contrat, des informations sur ce que peuvent être les statuts social et fiscal de l'auteur ».

Prochain rendez-vous des EGBD les 4, 5, 6 septembre pour une université d'été qui verra les résultats de cette première enquête complétés par une enquête qualitative réalisée sur un panel de 25 auteurs. Benoît Peeters espère, lui, qu'éditeurs, pouvoirs publics et libraires prendront une part active dans leur démarche. « Les EGBD sont gérés de manière uniquement militante et bénévole par un petit groupe mais ça ne peut pas rester qu'une affaire militante. Nous n'avons aucune structure et n'avons pas la possibilité de mener les enquêtes aussi loin que nous le voudrions. Pour engager une vraie réflexion, il faudra que d'autres partenaires se mouillent ».

Résultats complets sur www.etatsgenerauxbd.org

Merci pour les *Images*

Depuis plus de vingt ans, la revue *Images documentaires* raconte le cinéma du réel. Un travail de décryptage précieux qui pourrait se trouver menacé.

dessin Catherine Zask

Alors que les avis de décès du genre se multiplient, pourquoi continuer à publier une revue sur le film documentaire ? « Peut-être pour prolonger ce moment suspendu qui vous fait regarder différemment les gens dans la rue quand vous sortez d'un film qui vous a touché. Peut-être aussi parce qu'il y a encore des films, anciens ou nouveaux, qui continuent de nous questionner », ose Catherine Blangonnet-Auer, installée à une table du café Beaubourg, tout à côté donc de la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) où elle a passé une partie de sa vie professionnelle. La créatrice de la revue *Images documentaires* parle avec passion de ses récents coups de cœur comme le film *Censured Voices* de Mor Loushy ou celui de Laëtitia Carton *J'avancerai vers toi avec les yeux d'un sourd*.

Habitée par le documentaire. C'est presque trop peu dire pour décrire Catherine Blangonnet-Auer et son travail de mise en lumière à chaque nouveau numéro de la revue. Des exemplaires nés de plus en plus souvent d'un miracle, d'un financement reçu à la dernière minute. Car en 2016, *Images Doc* souffre à la fois de deux écueils. Même si le public du documentaire s'est élargi en vingt ans, celui-ci reste une niche dans l'ensemble de la production cinématographique. La déliquescence de la presse papier est venue se rajouter au problème, faisant fondre les abonnés fidèles de la revue – les librairies et les bibliothèques.

Images documentaires est pourtant née de cette filiation, en 1989, sous le titre *Images en bibliothèques*. « En créant cette association avec l'aide du ministère de la Culture, nous avions aussi un objectif de formation des vidéothécaires », se souvient Catherine Blangonnet-Auer alors en poste à la direction du livre et de la lecture du ministère de la Culture. Quatorze numéros seront ainsi publiés jusqu'à prendre en 1993 son appellation actuelle. Aujourd'hui indépendante et publiée par l'association *Images documentaires* – avec les soutiens du Centre national du Live et de la Scam –, la revue cherche un nouveau modèle économique. À l'heure du tout numérique, faudrait-il par exemple vendre en ligne les articles un par un ? « J'ai régulièrement des demandes de ce type mais est-ce la bonne solution ? », s'interroge la directrice de la rédaction. Tënk, la nouvelle plateforme de documentaire de création, pourrait-elle être un allié pour élargir le public de la revue ?

Au fil du temps, certains *Images doc* se sont peu à peu épuisés. Ainsi, ce fameux numéro 15, qui acte la naissance de la revue actuelle, consacré au réalisateur Chris Marker (1993). Apparu en quatrième de couverture, le mot « épuisé » faisait d'ailleurs dire avec humour au réalisateur : « Voyez dans quel état je suis ! ». *Ken Loach, Le cinéma direct et après ?, La parole filmée, Le montage*… Autant de titres engloutis. « Par manque de place, il m'a aussi fallu détruire certains stocks or je sais que ceux-ci continueraient à se vendre encore… », regrette Catherine Blangonnet-Auer.

Aujourd'hui à raison de deux publications doubles par an, *Images Documentaires* tire chaque opus de 800 à 1 000 exemplaires. Une publication confidentielle qui donne pourtant accès au grand public – via les bibliothèques – à la connaissance de toutes les productions documentaires.

Pour certains numéros, c'est un film qui a suscité le désir de dépoussiérer un thème. « *Free Fall* de Peter Forgacs nous a donné l'envie en 1997 d'examiner l'usage public des images d'amateurs. Plus récemment, *À ciel ouvert* de Mariana Otero est à l'origine du thème sur l'enfance aliénée », se souvient-elle. Des choix effectués parfois avec une intuition prémonitoire : exemple avec Nicolas Philibert auquel Catherine Blangonnet décide de consacrer un numéro spécial en 2002. La même année, le réalisateur sera emporté par l'immense succès d'*Être et avoir*. « Ce numéro double m'a beaucoup touché, parce qu'en marge du long échange que j'avais eu avec Luciano Barisone, Carlo Chatrian et Noella Castaman, les analyses qu'on y trouvait comptent parmi les textes les plus stimulants jamais écrits sur ‹ mon › cinéma. Je pense, en particulier, au texte lumineux que Jean-Louis Comolli avait écrit sur le corps filmé à partir de *La Moindre des choses*, ou à ceux, plus transversaux, de Carole Desbarats, Frédéric Sabouraud et Anne Brunswic, grâce auxquels j'ai appris, compris beaucoup choses sur mon approche et sur moi-même », confie Nicolas Philibert.

Même hasard heureux avec le dernier film d'Alain Cavalier, *Le Caravage*, qui viendra tout naturellement trouver sa place dans un numéro déjà initié sur l'Animal. Au fil du temps, les sommaires s'étoffent de « perles noires », de découvertes, de grands classiques réétudiés et se sont parfois poursuivis en séances de projections, notamment à l'occasion du Mois du film documentaire.

Le prochain numéro sera, lui, consacré au cinéaste américain Frederick Wiseman. Mais la directrice de la rédaction redoute aujourd'hui que celui-ci ne devienne son dernier, « pour des raisons économiques »… De Marker à Wiseman, ce serait déjà une belle tranche de vie contée du documentaire mais cela ne pourrait suffire. « Images documentaires ne peut s'en tenir là, cette revue est le fil qui révèle et porte au grand jour la trop secrète qualité du monde documentaire. Elle représente la part de l'exigence que l'on souhaite pouvoir trouver dans une revue. C'est une collection que l'on aime savoir près de soi », estime le réalisateur sonore Daniel Deshays, collaborateur de la revue à l'occasion notamment d'un opus sur le son en 2007. Un « numéro cadeau », selon lui, « pour mettre plus à jour ce dont on parle toujours trop peu ». « Savoir *Images documentaires* menacée me désole… Mais j'ose croire encore qu'il y aura un sursaut, qu'elle échappera au naufrage ! Comme *Trafic*, la revue fondée par Serge Daney, très fragile elle aussi, elle constitue un outil de réflexion unique, par conséquent très précieux. Personnellement j'y reviens souvent : pour relire un article, un dossier, chercher une référence… », ajoute Nicolas Philibert.

Au fur et à mesure de ses publications, Catherine Blangonnet-Auer s'est en effet entourée d'une précieuse équipe de plumes issue de l'univers documentaire : Jean-Louis Comolli, Gérald Collas, Annick Peigné-Giuly, François Caillat, Charlotte Garson, Cédric Mal, Thierry Garrel… Avec une ligne éditoriale partagée par tous : « n'écrire que sur des films que l'on apprécie », précise la directrice de la rédaction. Une politique transgressée qu'en de rares occasions comme en 2006 avec le numéro *Le documentaire au box-office* « sorti au début de la polémique du *Cauchemar de Darwin* d'Hubert Sauper et alors que la démagogie de Michael Moore triomphait depuis quelques années déjà dans les salles » ajoute-t-elle.

« Il y a si peu d'appareils critique du cinéma documentaire ! Ici au moins les gens qui écrivent et ceux qui font des films se connaissent ou s'apprécient même dans les vives controverses. Ce n'est pas la revue d'une secte mais celle de connaisseurs qui peuvent s'opposer. De chaque plume émane une pensée qui tient compte des démarches, des recherches cinématographiques de chaque film. Les articles ne font pas l'éternelle promotion ou rejet de tel ou tel film mais une analyse avec laquelle le lecteur peut dialoguer. Les points de vue d'ailleurs semblent si souvent faits de clichés sur le documentaire ignorant la démarche, le mode inventé par chaque film », estime la réalisatrice Claire Simon à qui la revue a consacré un numéro spécial en 2009.

L'engagement, un mot qui ne déplaît pas à la directrice de la rédaction. Au contraire. Celle qui perçoit le documentaire comme une expérience initiatique du politique, espère que le regard posé par la revue sur le genre l'est tout autant. C'est peut-être pour cela qu'après plus de vingt ans d'observation, elle reste autant à l'affût des nouvelles formes d'écritures et des tourments des jeunes réalisateurs. Face aux difficultés rencontrées par l'industrie du documentaire, elle espère que ces nouveaux talents conserveront l'envie de poursuivre l'exploration cinématographique. À l'un d'entre eux, elle a cru bon d'envoyer, cette année, la lettre de Chris Marker à Alain Cuny en lieu et place d'une carte de vœux. Un texte écrit par Marker en 1991 au sortir de la projection de *L'annonce faite à Marie* et qui montre à quel point un film réussi peut vous faire « respirer mieux », « respirer plus haut ». Anne-Lise Carlo

Sandrine Treiner : « France Culture est une radio de salut public »

PAR **PASCAL MOUNEYRES,** JOURNALISTE

La directrice de France Culture livre ses ambitions pour le genre documentaire sur une radio de plus en plus connectée à son époque.

photo Matthieu Raffard

PASCAL MOUNEYRES — Lors de votre prise de fonctions en août dernier, vous avez insisté sur la nécessité pour France Culture d'accroître sa singularité. Quelle est-elle dans le domaine du documentaire ?

SANDRINE TREINER — La singularité de France Culture, c'est… qu'elle produit des documentaires, justement, avec une offre quotidienne. Tous les thèmes abordés chez nous sont susceptibles d'être pensés sous une forme documentaire. Je souhaite d'ailleurs mettre en œuvre dans un avenir proche d'autres déclinaisons dans le domaine des savoirs avec des documentaires de connaissance, philosophiques, anthropologiques… J'ai aussi très envie de développer les documentaires historiques.

Pouvez-vous nous détailler l'offre de votre antenne ?

Dans la semaine, vous avez quatre productions de *Sur les docks*, à vocation essentiellement sociale et sociétale, cinq demi-heures de *Pieds sur terre*, documentaires bruts qui rendent compte des mouvements de la société de manière très immédiate, une heure de documentaire historique avec la *Fabrique de l'Histoire* et deux heures de création, dont les ACR, en soirée. Le week-end, sont diffusés *Une vie une œuvre*, à vocation patrimoniale, et depuis cinq ans, la collection culturelle des *Villes-mondes*.

Pourquoi cette collection va-t-elle s'arrêter en juin ?

Avec mon prédécesseur Olivier Poivre d'Arvor, dont je fus l'adjointe chargée de l'éditorial, nous avions le projet d'une collection de cinq ans, ce qui nous conduit à la fin de la saison. *Les Villes-Mondes* auront alors fait un large tour de la planète. Les collections sont formidables dès lors qu'elles permettent d'appliquer une grille de lecture et de constituer une masse d'information et d'expériences sensibles. Mais il faut savoir les renouveler sinon on rentre dans la routine du quotidien et du flux. Et là, on n'entend plus rien.

Que comptez-vous mettre en œuvre, justement, pour éviter cet écueil ?

Je voudrais travailler la forme de l'enquête. La série documentaire est une autre piste importante : prendre un sujet et le documenter sur la distance, ne pas être uniquement dans le *one shot*. Imaginer que l'on raconte une histoire sur plusieurs numéros, comme un feuilleton. C'est une forme très investie aux États-Unis par le biais des podcasts comme *Serial* : on suit une histoire une fois par semaine, parfois pendant un an, notamment à travers de grands procès. Un travail à la Truman Capote. Les auteurs qui seraient intéressés chez nous peuvent commencer à y réfléchir… Il n'y a pas de raison que les séries soient réservées à la télévision.

Est-ce dans l'optique de sortir le documentaire du flux de l'antenne que vous avez créé un portail dédié sur le nouveau site de France Culture ?

Exactement. À ma connaissance, cela n'existe nulle part ailleurs. Les internautes pourront avoir accès à toute notre production présente, passée et même patrimoniale, comme récemment le mythique *Good Morning Vietnam* (1972). Tout cela est mis à disposition de manière permanente, alors qu'auparavant la disponibilité de nos émissions était d'un an en podcast et trois ans en réécoute. Notre portail prend la forme d'une collection définitive qu'il nous faut ranger, classer, comme une grande bibliothèque. Nous voulons faire découvrir au plus grand nombre le documentaire radiophonique dont il n'y a pas de raison qu'il n'ait pas la même notoriété qu'au cinéma ou à la télévision. Les auditeurs de France Culture connaissent ses lettres de noblesse mais qu'en est-il de ceux qui n'écoutent que les radios privées ? Beaucoup de gens ignorent que nous sommes les seuls à en proposer autant. Quand on voit le succès des films de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur sur Arte… Il sera d'ailleurs intéressant de voir si, dans le temps, nous pourrons créer des ponts entre docu radio et cinématographique, par exemple.

Quelle est l'idée générale de la refonte de votre site ?

« Tout, tout le temps, partout et pour toujours » pourrait convenir [rires]. Parmi les idées-forces : proposer des parcours éditorialisés dans les archives, créer des univers comme le portail documentaire qui permettent d'avoir accès à de nouvelles offres. C'est aussi toucher tous les gens en mobilité parce que la place de la radio délinéarisée est de plus en plus importante, notamment auprès des jeunes. Ceux-ci ne savent plus ce qu'est un transistor, ils préfèrent l'ordinateur ou les applis. Aujourd'hui une grosse partie de l'écoute se fait sur les téléphones mobiles. Comment pense-t-on la radio avec ces usages-là ? Je me dois de trouver le modèle de développement qui fera que dans cinq ans non seulement France Culture sera encore plus forte en hertzien, mais aura développé une identité numérique de manière percutante. La radio doit se déplacer avec nous tous.

L'écoute via le numérique est devenue un enjeu important pour la station…

Si le numérique a bien réussi à France Culture à travers notre offre phénoménale de podcasts, c'est parce que ce que nous produisons ne se périme pas et peut se réécouter longtemps après. Nous comptons en moyenne dix millions de podcasts par mois, ce qui nous place dans les radios les plus téléchargées de France.

Vous avez employé en évoquant le site l'expression « Netflix du savoir », ce qui peut paraître osé, Netflix étant payant et produisant des contenus télévisuels spécifiques…

En parlant de Netflix, je faisais allusion aux séries d'écoutes que nous allons proposer : sur un même thème, au fur et à mesure de nos envies ou de l'actualité, agréger un documentaire, une fiction, un grand entretien… Sur le site, cela s'appelle « France Culture échos », qui propose des séries d'émissions en réécoute. Quant à faire payer les podcasts, ce n'est pas à l'ordre du jour.

Allez-vous mettre en ligne des contenus spécifiques au Web ? Il semble qu'il n'y en ait plus, notamment sur France Culture Plus, le portail étudiant…

C'est exact, nous avons essayé de créer des programmes pour le Web, notamment avec certains modules pour France Culture Plus. C'est normal d'expérimenter. Mais ils ne généraient pas assez de fréquentation. Nous sommes une radio de l'offre mais il faut à un moment rencontrer le public. Avec tout ce que nous produisons pour l'antenne, nous avons déjà de quoi nourrir notre gamme numérique de manière très dense. À nous de trouver les bonnes formules. Par exemple, on pourrait très bien isoler certains témoignages d'un *Pieds sur terre* pour les proposer en formats courts. Et ainsi s'adapter aux usages.

Quel est le portrait-robot d'un auteur / producteur à France Culture ?

Difficile à dire. Il y a un noyau dur d'une trentaine de noms, et le double de collaborateurs occasionnels. Parmi eux, il y a une petite bande de baroudeurs, des garçons généralement, qui adorent plonger dans des mondes lointains. Nos documentaristes ont presque tous une sensibilité sociale très forte, en accord avec notre veine du documentaire social et sociétal. Je remarque de plus en plus de jeunes femmes, qui apportent une sensibilité et des préoccupations nouvelles.

Dans l'audiovisuel en général, de plus en plus d'auteurs se plaignent d'un formatage grandissant, de ne plus avoir la même liberté de créer. Qu'en pensez-vous ?

Quoi que l'on fasse… on a toujours tendance à penser que c'était mieux avant. Mais ceux d'autrefois aussi pensaient que c'était mieux avant. Cette histoire de liberté est très ancienne. Seul dans son atelier, un peintre, fait ce qu'il veut dans une liberté totale. S'il travaille sur une commande d'une institution ou un d'un particulier, il en devient forcément d'une façon ou d'une autre tributaire. Peut-il se plaindre d'être contraint ? Il ne me semble pas. Il travaille pour cette commande-là, il a un cadre. La radio permet énormément de liberté, mais dans un cadre. Prenons la question des formats. Les auteurs travaillent dans les formats qui leur permettent d'être diffusés et de trouver leur public. Il vaut mieux avoir quelques contraintes et être repéré, écouté. France Culture est et demeure un espace de création et de liberté.

Olivier Poivre d'Arvor avait promis de doubler les cachets des producteurs de *Sur les docks* en cinq ans. Cela a-t-il été réalisé ?

Il y a eu une augmentation de 15 % à 40 % en cinq ans selon les types de documentaires. Nous sommes dans un cadre budgétaire très contraint dans tous les secteurs. C'est pour cela que je ne prendrai pas d'engagement.

La fiction sur Culture est-elle entrée dans un nouvel âge ?

Elle s'est renouvelée, elle est désormais en phase avec son époque. Elle peut être à la fois ouverte au grand public et très innovante dans les formes, comme ce qu'on a mis à l'antenne en février avec Tintin. Là aussi, il y a de jeunes auteurs qui émergent et des auteurs confirmés. J'en veux pour preuve *Septembre rouge*, le feuilleton sur la vie littéraire créée d'Iris Dreyer. Nous avons aussi des projets très ambitieux dont cet engagement pris avec la Comédie Française d'adapter tout Racine, sans parler des grands concerts fictions en public à la Maison de la Radio.

Pourquoi avez-vous légèrement retouché votre grille en janvier ?

France Culture marie le terrain à la réflexion. Il y a eu quelques changements d'horaires, de sorte de rapprocher ces genres l'un de l'autre, comme nous l'avions fait avec *Sur les docks* suivi du *Grain à moudre*, l'émission de débat. J'aime l'idée que l'on parle après avoir entendu le monde. Il était ainsi cohérent de proposer l'émission de Marie Richeux, *les Nouvelles Vagues* après la parole brute des *Pieds sur terre à 14 heures*. Cohérent également de mettre les sciences à 16 heures, de sorte de ne pas être en rivalité thématique avec France Inter. Nous avons surtout comblé un grand vide dans les médias en créant avec Matthieu Garrigou-Lagrange une nouvelle émission littéraire, *La compagnie des auteurs*. Chaque semaine, un grand auteur du patrimoine mondial de la littérature. J'en attends beaucoup.

N'assiste-t-on pas à une diminution de la place de la création sonore depuis plusieurs années ?

Non, il y en a autant qu'avant mais une ligne éditoriale n'est pas d'abord une ligne comptable. Attention, je ne dis pas ça pour me défausser, mais ce qui est prioritaire n'est pas la quantité, mais ce que l'on en fait. En plus des ACR et des deux rendez-vous de *Creation On Air*, Thomas Baumgartner propose des petits modules sonores qui terminent *Supersonic*, et que l'on retrouvera, isolés, dans la grille d'été.

Les thèmes abordés par France Culture ne sont-ils pas de plus en plus liés à l'actualité, avec une approche journalistique ?

Pas spécialement. Cela fait au moins quinze ans que Culture est une chaîne très généraliste avec ses spécificités, la culture et les savoirs… Il n'y a pas si longtemps, je réalisais un entretien avec l'historienne Michèle Perrot, spécialiste de l'histoire des femmes et du monde ouvrier. À la question « Est-ce que l'historien (ne) a quelque chose à voir avec l'actu et le contemporain ? », elle a répondu : « Nous ne sommes pas des commentateurs au sens propre du terme mais être de son temps est une obligation morale ». C'est pareil pour France Culture. Être en dehors de notre temps tient de la posture. Nous ne pouvons pas ne pas être là. Nous sommes là.

Des nouvelles de France Culture Papiers ?

Nous testons de nouvelles idées, nous voulons continuer à nous déployer en nous appuyant sur les grandes émissions patrimoniales. Nous réfléchissons aussi à des hors-séries sur de grands sujets, de grandes monographies, dans cette idée que l'on retrouve sur notre site de faire « remonter » tout ce qui peut documenter un thème.

Que peut apporter une radio de service public en ces temps chahutés ?

La démonstration que se situer dans le monde n'est pas qu'une question d'opinion mais aussi de connaissance. L'augmentation croissante de l'audience de France Culture depuis quinze ans et surtout depuis cinq ans montre que nous avons une place centrale de modération des débats et des modes dans la société. Les gens viennent vers nous parce qu'ils trouvent une alternative singulière au flux des opinions qui traverse les médias. Je ne les critique pas pour cela, mais notre travail est de savoir prendre nos distances mais aussi, dans le même temps, d'aller au contact des choses. Nous vivons de sales temps. Les gens à qui nous donnons la parole doivent faire entendre que France Culture est une radio de salut public. Elle doit apporter un peu de tempérance, de raison et de calme dans ce climat détestable, tout en restant ouverte sur de nouveaux horizons…

Nous sommes à un peu plus d'un an des prochaines présidentielles. Qu'attendez-vous des politiques ?

Qu'ils nous laissent travailler.

Fipa 2016 : audiovisuel, les grandes manœuvres

PAR **ISABELLE REPITON,** JOURNALISTE

Le paysage audiovisuel français est-il parvenu à maturité et à l'équilibre après les bouleversements qu'il vit depuis 2014 ? C'est par cette interrogation qu'Hervé Rony, directeur de la Scam, a lancé le 21 janvier le traditionnel débat Scam-SACD, qui réunit les professionnels de l'audiovisuel chaque année au FIPA à Biarritz (du 19 au 24 janvier). De fait depuis 2014, avec l'arrivée du groupe Bolloré aux commandes de Vivendi, la session de SFR à Altice, le rapprochement des producteurs européens Shine-Endemol, le lancement de la plateforme de vidéo par abonnement Netflix, le paysage ne cesse de se redessiner.

Hervé Rony a dressé la longue liste des événements intervenus ces derniers mois : nomination de Delphine Ernotte à la tête de France Télévisions, rachat avorté par NextRadioTV (le groupe d'Alain Weill) de la chaîne Numéro 23, rapprochement Altice – NextRadioTV, prise de contrôle du producteur Newen par le groupe TF1 (autorisée la veille du débat par l'Autorité de la Concurrence), fusion des producteurs Banijay-Zodiak, perte des droits de la Premier League de football anglais par Canal + au profit d'Altice, entrée en vigueur du décret qui redonne aux chaînes la possibilité de détenir une part de coproduction sur des œuvres, signature d'un nouvel accord entre France Télévisions et les producteurs… La recomposition du PAF semble s'accélérer avec une tendance à la concentration des acteurs. Jusqu'où ? Loin de calmer le jeu, le sénateur Jean-Pierre Leleux (Les Républicains), présent à la tribune au FIPA, avait déposé la veille du débat deux amendements au projet de Loi Création en cours de discussion. Ils proposent de réduire à 60 % (au lieu de 75 % aujourd'hui) la part de la production indépendante dans les obligations d'investissement en production des chaînes et d'assouplir la définition de l'indépendance, en ne retenant qu'un seul critère : serait indépendant un producteur dont le capital n'est pas détenu majoritairement par un diffuseur. « Des amendements déposés comme un ballon d'essai, pour bousculer les choses, et alléger les contraintes pesant sur les diffuseurs. Nous devons leur donner la capacité de devenir plus forts. Nous avons changé d'époque. Nous sommes passés d'un secteur national et réglementé à un secteur globalisé, dans lequel les œuvres circulent sans frontières » a plaidé le sénateur.

Une évolution indispensable pour Thomas Valentin, vice-président du groupe M6, à l'heure où les diffuseurs privés, en concurrence sur le marché publicitaire ne peuvent espérer de croissance de leurs recettes, quand leur audience stagne ou, chez les plus jeunes, se tourne vers la télévision à la demande. « Pour résister sur leur métier principal, ils doivent être intéressés aux œuvres qu'ils financent, en étant eux-mêmes producteurs, et en achetant des sociétés de production » demande Thomas Valentin. Comme aux États-Unis « Il faut distinguer, le producteur qui finance et distribue (les grands studios), du producteur créatif et artistique », souvent un indépendant, accueilli par un studio le temps d'une production. Thomas Anargyros (EuropaCorp Télévision), président de l'USPA, représentant des producteurs, a contesté l'idée que le problème du marché français soit « celui de la production indépendante », déplorant l'absurdité du « dénigrement permanent de la production indépendante et donc de la création ».

> Concentrations, rachats, concurrence de nouveaux acteurs comme Netflix… Après 2015, année mouvementée, où va le paysage audiovisuel français ? Le débat organisé le 21 janvier au FIPA par la Scam et la SACD a tenté de dresser l'état des lieux. Si l'inadaptation de la réglementation en vigueur fait consensus, la place des producteurs indépendants divise. Et celle des créateurs reste à défendre.

Il a rappelé les Emmy Awards remportés en novembre par des productions françaises indépendantes : la série *Engrenage*, le téléfilm *Soldat Blanc*, et le documentaire *Illustre & Inconnu : comment Jacques Jaujard a sauvé le Louvre* de Pierre Pochart et Jean-Pierre Devillers (Ladybirds Films, France 3) et souligné le fait que des fictions produites par des indépendants font des audiences supérieures à la moyenne des chaînes. Pour lui, les propositions du sénateur Leleux, si elles étaient suivies, aboutiraient à « la mort de la production indépendante et à la fin de l'exception culturelle française, en ramenant la création dans le droit commun du commerce, au profit de quelques grands groupes privés et de leurs actionnaires ».

À ses yeux, le paysage audiovisuel français souffre surtout d'une absence de croissance. « Le chiffre d'affaires global du secteur est de 9,2 milliards d'euros en 2015, en baisse 0,2 % par rapport à 2014, contre 13,8 milliards en Allemagne (+ 0,2 %) et 14,6 (+ 14,2 %) au Royaume Uni. Je ne comprends pas que le législateur ne s'occupe pas plus de cette croissance au lieu d'accuser les producteurs ».

Le sénateur PS David Assouline estime, lui, que l'on n'a pas besoin de « moins de réglementation mais d'une nouvelle réglementation, qui préserve le pluralisme et la diversité, alors que la concentration des groupes médias aux mains d'industriels, telle qu'elle se renforce en France, est inégalée dans le monde, et fait peser un risque d'uniformisation de la création. La réglementation en vigueur a permis le rachat par TF1 du groupe Newen » pourtant contraire à son esprit, a-t-il constaté, comme tous les participants au débat, « il faut la modifier au lieu de l'abattre ».

Plutôt que la voie législative, c'est une régulation souple qui devrait encadrer les relations éditeurs-producteurs, pour Olivier Schrameck, président du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). La réglementation française de l'audiovisuel, est devenue illisible, même pour le juriste chevronné qu'il est. « Hyper précise, technique et tortueuse », elle est le reflet du « manque de confiance entre les acteurs » qui l'ont négociée au cours du temps, a commenté Delphine Ernotte-Cunci, P.-D.G. de France Télévisions. C'est l'accord signé le 10 décembre dernier par le groupe public et les syndicats de producteurs (dont l'USPA et SPI) qui fait aujourd'hui figure de modèle. Par la négociation, il a permis de porter à 25 % (au lieu de 5 %) la part de production dépendante dans les obligations de France Télévisions, et de donner au diffuseur des conditions plus favorables sur les œuvres qu'il finance, en échange d'un maintien du niveau des investissements.

À l'initiative sur ce dossier, la nouvelle venue dans le paysage, Delphine Ernotte-Cunci, a livré son analyse d'un secteur qui est « tout sauf en équilibre » et vit un changement « radical ». Citant Facebook qui annonce 8 milliards de vidéos vues par jour sur sa plateforme et face à la raréfaction des ressources des diffuseurs traditionnels, elle estime que « la seule façon de sortir du paradigme hexagonal, c'est d'être plus innovant que les autres et de repousser les frontières ».

TF1 et M6 seraient prêts à négocier avec les producteurs un accord équivalent à celui de France Télévisions, mais « il n'est pas question de le faire sous la menace d'amendements parlementaires » a prévenu le président de l'USPA.

Olivier Schrameck pour le CSA a proposé de jouer les facilitateurs et le tiers de confiance pour les négociations à venir. Sur la place de la production indépendante, l'étude présentée au FIPA par le CSA sur le *Tissu économique du secteur de la production audiovisuelle** a confirmé l'atomisation de la production française en un très grand nombre de toutes petites entreprises – 2370 dans la production TV dont 40 % sans salarié permanent –.

Le Président du CSA proposera prochainement aux diffuseurs et producteurs de suivre une « 3e voie » élaborée par le Conseil. Elle reviendrait à permettre aux chaînes de consacrer une partie de leurs investissements en production, à « une sorte de couloir intermédiaire entre production dépendante et indépendante avec un recours obligatoire à un producteur indépendant, mais des contraintes sur les droits moindres », a-t-il expliqué. Il a appelé les acteurs du secteur à se rencontrer, regrettant le caractère conflictuel des relations au sein du milieu audiovisuel, son goût du contentieux, sa tendance « à la basoche ». Une critique qui faisait écho à l'appel à l'unité lancé par Delphine Ernotte-Cunci. « On n'a plus les moyens d'entretenir des conflits entre nous, diffuseurs, producteurs, auteurs. C'est un problème de riches et nous ne sommes plus riches ». Un appel très applaudi, qui n'a pas empêché la discussion de se focaliser sur le débat entre les deux « Thomas », le diffuseur Thomas Valentin et le producteur Thomas Anagyros.

Et les auteurs ? Producteurs indépendants ou pas, comment préserver leur liberté de création s'ils ne sont que des « façonniers » répondant à la commande de diffuseurs qui ont le dernier mot ? S'est interrogé Hervé Rony. Les auteurs souhaitent « être entendus et défendus », a demandé Sophie Deschamps, présidente de la SACD. « Ils sont oubliés de la réglementation. Tout est réglementé entre diffuseurs et producteurs, mais les créateurs n'existent pas » a-t-elle plaidé.

Sans réclamer de nouveaux textes réglementaires, la Scam veut étendre aux diffuseurs la *Charte des usages professionnels en matière de documentaire et de reportage,* signée l'an passé entre auteurs et producteurs, et souhaite, avec les syndicats de producteurs signataires (USPA, SPI, Satev), que « les diffuseurs et en particulier, France Télévisions et Arte, acceptent d'ouvrir des discussions afin de garantir des pratiques professionnelles propices à la création ».

* http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-etudes-thematiques-et-les-etudes-d-impact/Les-etudes-du-CSA/Etude-sur-le-tissu-economique-du-secteur-de-la-production-audiovisuelle

La création est une richesse

La culture est un moteur de l'économie et un facteur de développement durable, en France comme dans le reste du monde. À condition que les auteurs puissent continuer à vivre de leur création.

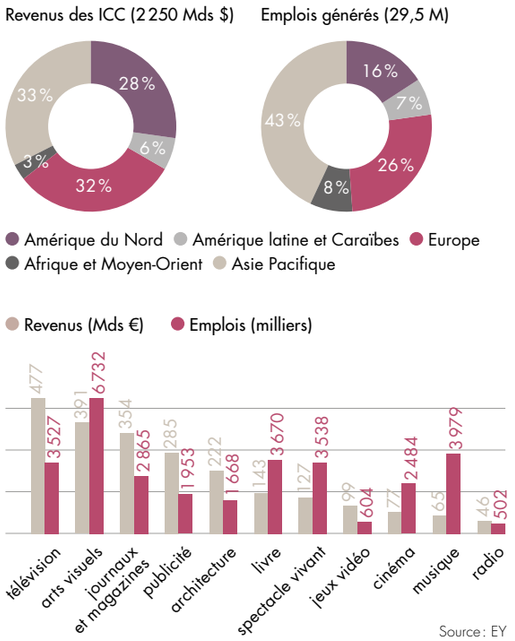
La culture a de la valeur! Ce n'est pas un scoop, et les auteurs n'ont pas besoin d'être convaincus du rôle essentiel, pour faire société, de la création et de son partage. Mais cette valeur se mesure aussi en termes économiques. Ce n'est pas réduire la culture au rang de «marchandise» que de vouloir évaluer la richesse économique et les emplois qu'elle crée. Dans un monde où tout se compte, se mesure, se quantifie, faire cette évaluation, c'est montrer que la culture n'est pas un coût, mais qu'elle génère un retour sur investissement. Et qu'il faut veiller à préserver les écosystèmes culturels et les créateurs qui sont à leur source, à l'heure où la mutation numérique bouleverse les équilibres. «Il est temps de prendre la culture au sérieux, en termes économiques» déclarait le 3 décembre 2015, Irina Bokova, la directrice générale de l'Unesco, lors de la présentation du *Premier panorama mondial de l'économie de la culture et de la création*, publié sous le titre *Cultural Times* (à consulter sur www.worldcreative.org).
Cette étude, la première du genre, a été commandée par la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (Cisac), qui regroupe 230 sociétés dans le monde et dont la Scam est membre.

Réalisée par le cabinet EY (ex-Ernst & Young) pour les cinq continents, elle évalue à 2250 milliards de dollars les revenus de onze secteurs culturels et créatifs. Cela équivaut à 3 % du PIB mondial, et c'est davantage que l'industrie mondiale des télécommunications! L'étude estime que 29,5 millions d'emplois ont été occupés dans les secteurs culturels et créatifs en 2013, soit 1 % de la population active mondiale, dépassant le total des emplois dans l'industrie automobile en Europe, au Japon et aux États-Unis cumulés (25 millions).

Cette publication s'inscrit dans la continuité de l'initiative lancée en France en 2013, pour quantifier le poids économique des secteurs culturels, et fournir des arguments face au lobbying actif des grands acteurs Internet (Google, Apple, Facebook, Amazon) et aujourd'hui Netflix, auprès des décideurs politiques en France, en Europe, dans le monde. Ceux-ci se présentent comme des champions de la croissance économique et de la création d'emploi, pour réclamer une dérégulation de la propriété intellectuelle, censée entraver leurs florissantes affaires.
En contrepoids de ce discours, des acteurs culturels français, dont la Scam, la Sacem, réunis dans France Créative, ont fait réaliser par EY un *Premier panorama de l'économie de la culture et de la création en France*, publié en 2013. Remis à jour fin 2015, le *Second panorama*, intitulé *Création sous tension*[1], évalue les revenus directs et indirects[2] de l'économie de la culture et de la création en France en 2013 à 83,6 milliards d'euros. Et à 1,3 million, le nombre d'emplois[3] dans les dix secteurs étudiés: arts visuels, publicité[4], télévision, presse, musique, spectacle vivant, livre, jeu vidéo, cinéma, radio. Des emplois en majorité non délocalisables. À comparer aux 650000 emplois de la filière numérique et à ses 200 milliards de chiffre d'affaires[5], estimés par l'Observatoire du numérique.

L'économie culturelle s'est mieux portée que le reste de l'économie, avec une augmentation de 2011 à 2013, de 1,2 % de l'ensemble des revenus (alors que le PIB a crû de 0,9 % sur la période) et des emplois directs de + 1,5 % (contre + 0,2 % pour l'ensemble de l'emploi en France). L'appétit culturel des Français soutient ces secteurs, en particulier celui pour les contenus audiovisuels. Ainsi, au cours des douze derniers mois, 85 % des Français avaient regardé au moins une fois un contenu ou un programme audiovisuel, soit 13 points au-dessus de la moyenne européenne; 73 % ont lu un livre (contre 68 %).

Contribution des ICC par secteur, au niveau mondial



Source: EY

Toutefois, certains secteurs ont connu des chutes de leurs revenus de 2011 à 2013, frappés par les évolutions des modes de consommation et la baisse des revenus publicitaires. C'est le cas du livre (- 3 %), de la presse (- 6 %), de la télévision (- 4 %). Cette dernière et sa filière n'en ont pas moins employé 142000 personnes en 2013, en hausse de 6 % par rapport à 2011. Le cinéma, dont les revenus ont reculé de 9 % entre 2011 et 2013, du fait de la baisse à la fois des entrées, des apports des chaînes de télévision et des coproducteurs, des ventes de DVD, a retrouvé la croissance en entrées en 2014 avec un niveau record de 209 millions suivi d'une petite rechute en 2015 à 207 millions contre 194 millions en 2013.

Les secteurs culturels font à la fois plus de place aux jeunes que d'autres tout en conservant des emplois aux «seniors». Ainsi 47 % de l'effectif employé dans les secteurs couverts par l'étude avaient moins de 40 ans en 2011, soit 3 points au-dessus de la moyenne nationale, même si les secteurs en déclin comme la presse écrite échappent à cette tendance. Les carrières se distinguent aussi par leur longévité: en 2011, 13 % d'artistes plasticiens, 8 % d'auteurs littéraires et traducteurs, et 5 % des architectes avaient plus de 65 ans, contre 1 % dans l'ensemble des emplois en France. Les passerelles des professionnels d'un secteur à l'autre – cinéma, spectacle, télévision, entre théâtre et danse – sont fréquentes.
L'étude s'est penchée sur la façon dont l'économie de la culture irrigue les territoires, participe à la régénération urbaine, à la dynamique de l'emploi et au dynamisme de l'offre touristique. Parmi les exemples développés, celui de La Rochelle. La ville héberge une filière audiovisuelle et numérique – ImagéTic – de 130 entreprises pour environ 750 emplois (et 115 millions d'euros de chiffre d'affaires). Elle a mis en place des infrastructures pour la filière audiovisuelle: hôtel et pépinière d'entreprises, studios de tournage au cœur de la ville (les Studios de l'Océan). Et elle accueille des manifestations internationales, comme le Sunny side of the doc ou le Festival de la fiction TV.
La Seine-Saint-Denis avec Plaine Commune, le Nord-Pas-de-Calais, avec le CRRAV, devenu Pictanovo en 2013, ont aussi misé sur l'accueil de tournage, l'implantation de producteurs, de studios, d'écoles audiovisuelles, pour créer des écosystèmes dynamiques autour de la création audiovisuelle et multimédia.
Comme l'affirme Hervé Rony, directeur général de la Scam, dans l'étude, «le secteur de l'audiovisuel participe à la structuration du territoire. Beaucoup de documentaires et d'œuvres télévisuelles de qualité sont produits en région notamment pour la télévision publique, mais aussi pour les télévisions régionales. Ces petites chaînes font un vrai travail de création».

L'économie de la culture et de la création française est représentative du tableau dessiné pour l'Europe dans le *Panorama mondial* (Cultural times). Au niveau européen, l'étude évalue à 709 milliards de dollars le poids de l'économie de la culture en Europe, soit 32 % du total mondial et à 7,7 millions les emplois (25 % du total mondial). La publicité et la télévision sont les deux premiers secteurs en termes de revenus générés en Europe, mais la musique et le spectacle vivant sont les plus gros employeurs. L'économie culturelle européenne bénéficie d'une concentration unique de monuments historiques et d'institutions artistiques, d'un réseau de 5500 écoles d'arts ou formations culturelles, et d'un public éduqué… C'est une destination culturelle qui attire 52 % des touristes internationaux.
Comme en France, l'économie culturelle européenne repose sur une aide publique importante, qui a pourtant reculé, en moyenne de 1 % chaque année de 2008 à 2013. La hausse du budget français de la Culture prévue pour 2016, l'annonce du gouvernement italien de dépenses culturelles comme volet de la lutte contre le terrorisme, laissent pourtant espérer une prise de conscience des retombées positives des secteurs culturels.
Cette prise de conscience donne lieu un peu partout dans le monde à des politiques offensives en faveur du développement culturel. Et c'est un des enseignements surprenants de cette étude: mondialisation ne rime pas nécessairement avec uniformisation en matière culturelle. …/…

dessin Catherine Zask

«Le monde culturel et créatif est multipolaire» affirme l'étude EY. C'est une mosaïque colorée, avec des forces et tendances propres à chaque région. Le premier pôle en création de valeur n'est pas l'Amérique du Nord, comme on aurait pu le croire, mais la région Asie-Pacifique, leader mondial en matière de jeu vidéo par exemple, et qui génère le tiers des revenus mondiaux (743 milliards de dollars), et concentre 43 % des emplois. La population immense, de plus en plus éduquée et connectée, d'où émerge une classe moyenne avide de culture, favorise l'essor du livre et la presse écrite, secteurs en déclin en Occident, et du cinéma.

Vient ensuite l'Europe, et en troisième position l'Amérique du Nord (États-Unis et Canada), qui représente «seulement» 28 % des revenus mondiaux et 16 % des emplois, mais est le premier marché dans les secteurs de la télévision, du cinéma, du spectacle vivant, et de la radio. Ce leadership est toutefois contesté, dans le cinéma par exemple. La Chine, au cours de la dernière décennie, a ouvert chaque semaine 18 nouveaux écrans de cinéma, et est en passe de devenir le premier marché mondial en entrées. L'Inde est aujourd'hui le premier producteur mondial, avec 3000 films produits par an, suivi du Nigeria (2000), loin devant les États-Unis (800). En revanche l'Amérique du Nord, qui a donné naissance aux géants de l'Internet, est au cœur de la transformation numérique. Elle compte le plus grand nombre de consommateurs de contenus culturels numériques au monde.
En Amérique latine et dans la région Caraïbes, 4e marché des secteurs culturels (6 % des revenus mondiaux), la télévision est reine et l'audiovisuel est le secteur le plus dynamique. L'Argentine et la Colombie font partie des cinq premiers exportateurs d'émissions de télévision au monde.

En Afrique, les revenus demeurent faibles (58 milliards de dollars, 6 % du total mondial) en dépit d'une grande richesse culturelle. C'est que l'économie informelle, les échanges non marchands comme les concerts, offerts par des sponsors, joués lors de mariage, de cérémonies… sont au cœur des pratiques culturelles. Et qu'avec le numérique, les copies illégales prolifèrent. Mais la possibilité de diffuser des œuvres dans le monde entier avec les réseaux numériques offre désormais aux artistes africains l'occasion de dépasser le public local. La structuration des marchés pour leur assurer une rémunération sera nécessaire.

Le succès de la production audiovisuelle et cinématographique au Nigeria où Hollywood produit 2000 films par an et emploie 300000 personnes, l'essor de l'Afrique du Sud comme lieu de tournage et de production, mettent en lumière le potentiel économique des secteurs culturels dans les pays émergents d'Afrique, mais aussi d'Amérique latine et Asie. L'économie informelle dominante dans ces régions recèle d'un vaste réservoir d'emplois.
Premier secteur en termes de revenus générés au niveau mondial, la télévision est promise, notamment grâce aux pays émergents, à une forte croissance de plus de 24 % pour les revenus des chaînes de télévision et du câble de 2013 à 2018. Une croissance soutenue par l'arrivée de la TNT en Afrique, le boom du satellite et de la télévision payante en Amérique latine et au Moyen Orient.

«L'enjeu, aujourd'hui, ce n'est pas seulement de montrer que la culture est un moteur de croissance ou de développement, mais qu'elle est un moteur de croissance verte, et de développement durable. C'est sur ce front-là que le secteur culturel peut faire la plus forte différence, comme levier d'emplois durables, ancrés dans les savoir-faire locaux, maîtrisés par les peuples, associés à des traditions et des sites qui ne se délocalisent pas» a détaillé la directrice générale de l'Unesco.

L'étude montre en effet que les secteurs culturels emploient généralement plus de jeunes et de femmes, renforcent l'attractivité des villes et les rendent plus vivables en créant des espaces et les occasions de rencontre pour les citoyens qui nouent des amitiés et forgent une identité locale et trouvent leur épanouissement.
Le panorama montre aussi que le développement de l'économie numérique repose en partie sur les œuvres culturelles. Les ventes de biens culturels (musique, vidéo, livres, jeux, billets…) dématérialisés ou non, par le biais des réseaux Internet, contribuent à hauteur de 200 milliards par an aux ventes mondiales sur les réseaux numériques, sans compter les ventes d'appareils numériques pour voir ou écouter ces œuvres, et les abonnements aux réseaux haut débit pour en profiter.

Pourtant l'économie de ces secteurs est fragilisée par la mutation numérique. Ses fondations reposent sur un cadre législatif qui protège le travail des auteurs et assure aux acteurs culturels un retour sur leur investissement. La juste rémunération des créateurs doit donc être préservée. Faute de quoi, c'est le renouvellement même de la création qui sera mis en question : faute de pouvoir vivre de leur art, les jeunes talents s'en détourneront. Citant Beaumarchais, le fondateur du droit d'auteur en 1777, qui disait que «Pour pouvoir créer, encore faut-il au préalable pouvoir dîner», Jean-Michel Jarre, compositeur et président de la Cisac, en présentant l'étude EY, a appelé les décideurs politiques à se saisir de la question du rééquilibrage du transfert de valeur qui bénéficie aux intermédiaires en ligne plutôt qu'aux créateurs. Isabelle Repiton

---

[1] À télécharger sur http://www.francecreative.fr/nos-etudes/

[2] Les revenus des fournisseurs de biens et services pour le compte des producteurs culturels et de création

[3] CDI, CDD, intermittents

[4] Le secteur publicité-communication a été inclus dans l'étude car il injecte 10,5 milliards d'euros vers les médias sous constituant ainsi une source importante de revenus pour les industries culturelles et car il fait appel à des métiers créatifs.

[5] Électronique professionnelle et grand public, informatique, équipements de télécommunications, câbles, logiciels, jeux vidéo, services informatiques, services de télécommunications… Source : www.entreprises.gouv.fr/conseil-national-industrie/la-filiere-numerique

La Maison des auteurs, une ruche culturelle

photo Matthieu Raffard

À peine trois ans et déjà hyperactive, la Maison des auteurs du 5 avenue Vélasquez entame une nouvelle saison au service des membres de la Scam.

Il y a déjà des habitués, comme Isabelle qui vient avec son propre ordinateur portable pour «s'isoler du cadre habituel de la maison, être mieux concentrée sans être dérangée par les enfants», elle vient à la Maison «comme d'autres vont travailler au bureau». Il y a également ceux qui veulent profiter de l'accès gratuit à la base InaMédiapro pour un travail de recherches ou de préparation de leur prochain documentaire. Il y a les auteurs de passage à Paris qui ont concentré plusieurs rendez-vous dans la capitale et préfèrent «la convivialité d'un lieu professionnel à l'anonymat d'une brasserie» comme le dit Augustin, venu de Bretagne. Quelques auteurs viennent consulter les dossiers ayant obtenu la bourse Brouillon d'un rêve pour s'inspirer afin de rédiger leur propre dossier. Toutes les œuvres primées par la Scam sont également consultables sur place. Malek, lui, ne voulait pas montrer son travail en cours en donnant un lien internet, il voulait «un visionnage dans des conditions techniques optimales» ; il a vite repéré le nouvel espace dédié pour répondre à ces besoins en petit comité (jusqu'à huit personnes) : présentations de *rushes*, de maquettes ou de films finis devant des professionnels, réunions de travail, rencontres autour d'un projet. Ce petit salon est également de plus en plus sollicité pour effectuer des enregistrements d'entretiens ; «deux jours avant un tournage avec un historien dans un musée, l'établissement nous a dit que ce n'était plus possible, on a appelé la Scam, le petit salon était disponible et on a pu maintenir le tournage» dit, soulagée, Natasha. Plus de mille auteurs ont déjà utilisé cette salle de visionnage depuis son ouverture. Ce lieu plein de promesses, né de la volonté de Jean-Xavier de Lestrade lorsqu'il était président de la Scam, est venu compléter l'offre de la salle Charles Brabant, ouverte depuis quinze ans. Cet auditorium à disposition des auteurs pour présenter leurs œuvres, est devenu un lieu intense de programmation culturelle… mais sans programmateur. Jean-Marie Drot, lorsqu'il présidait la Scam, avait voulu que cette salle soit «un acte militant», elle a été créée pour compenser «un désengagement des diffuseurs et des producteurs dans l'organisation de projections en avant-premières notamment». Ainsi, tous les soirs (en prime time), un auteur invite son public qui découvre par ailleurs une exposition de photographies organisée par la Scam dans sa galerie. Projections, lectures, débats, écoutes sonores, expositions… Une véritable ruche culturelle. Le tableau ne serait pas complet sans évoquer les ateliers de la Maison des auteurs : «Comment sécuriser ses sources et protéger ses données ?», «Comment déduire au mieux ses frais professionnels ?», «Comprendre le nouveau contrat d'édition numérique», «Quid du financement participatif ?», «Qu'est-ce qu'un essai radiophonique ?» ou encore «Comment promouvoir la diffusion de son documentaire sur Internet ?»… Ces ateliers (souvent complets) constituent de véritables accompagnements professionnels et même administratifs puisque, régulièrement, des consultations fiscales, juridiques et sociales sont proposées gratuitement. Au-delà des thèmes abordés, les ateliers sont des lieux d'échanges et de partage, les générations y dialoguent, les répertoires s'y croisent. «Non seulement les intervenants sont compétents, mais surtout, on se sent moins seul» résume Clément qui avait poussé la porte presque par hasard.

Programmation et services proposés à découvrir sur www.scam.fr

photo Matthieu Raffard